

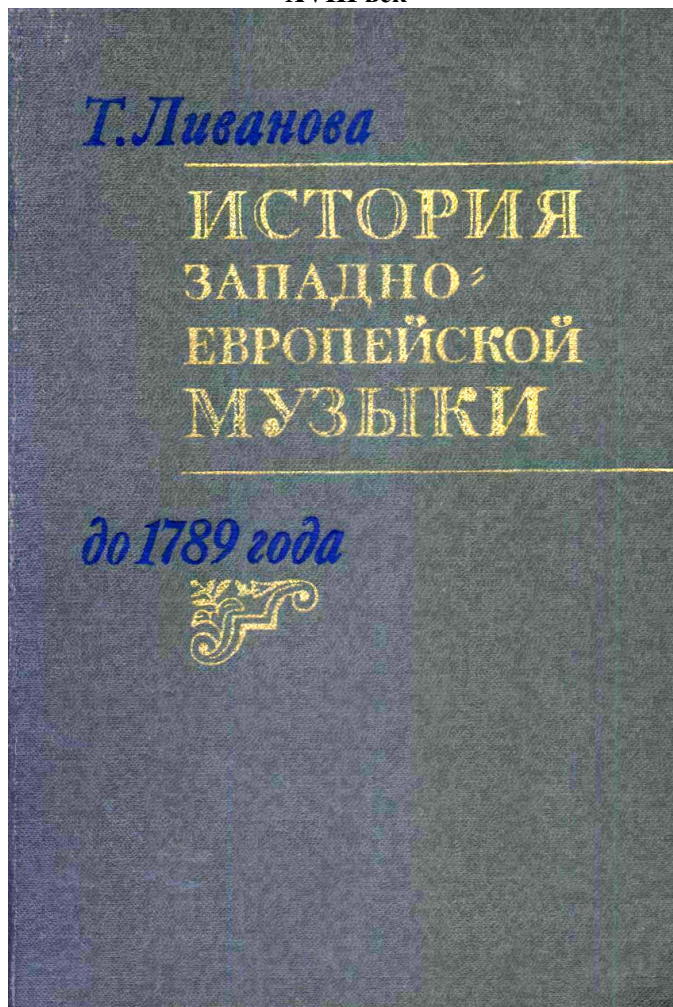
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР  
МОСКОВСКАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Т.Ливанова

# ИСТОРИЯ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

*до 1789 года*

ТОМ ВТОРОЙ  
XVIII век



*Второе, переработанное и дополненное издание*

*Допущено Управлением*

*учебных заведений и научных учреждений*

*Министерства культуры СССР*

*в качестве учебника*

*для студентов теоретико-композиторских*

*факультетов музыкальных вузов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА, 1982

78 И Л55

© Издательство «Музыка», 1982 г.

ОТ АВТОРА .....	2
XVIII ВЕК. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.....	3
ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ .....	7
ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ .....	51
ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА .....	79
ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА .....	98

<b>КРИСТОФ ВИЛИБАЛЬД ГЛЮК</b> .....	<b>138</b>
<b>ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА</b> .....	<b>156</b>
<b>ФРАНЦ ЙОЗЕФ ГАЙДН</b> .....	<b>203</b>
<b>ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ</b> .....	<b>243</b>
<b>XVIII ВЕК. НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ</b> .....	<b>318</b>
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	323
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ .....	323
<b>УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН</b> .....	435
СОДЕРЖАНИЕ.....	443

## ОТ АВТОРА

В 1940 году вышел из печати учебник «История западноевропейской музыки до 1789 года», в основе которого лежал курс, читавшийся мною для студентов историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории. За сорок лет, прошедших с тех пор, в науке о музыке накопилось много новых данных, требующих исправлений, уточнений и частичного пересмотра того, что писалось еще в предвоенные годы. Поскольку учебником продолжают пользоваться читатели, целесообразно было пересмотреть его в соответствии с современным состоянием музыковедения<sup>1</sup>.

Настоящая книга (XVIII век) является вторым томом учебника, полностью обновленного автором. По возможности учтены новые публикации и исследования, появившиеся за рубежом по проблемам истории музыки XVIII века и предшествующих эпох. В последние годы проблематика XVIII века получила во многом новое освещение также в работах советских музыковедов, что, разумеется, всецело принято во внимание. Из числа исследований и публикаций, осуществленных в СССР по общим проблемам, рассматриваемым в учебнике, наибольшее значение для автора имели книги В. В. Протопопова «История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX веков» (М., 1965) и «Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта» (М., 1978). Использованы также работы Н. А. Горюхиной «Эволюция сонатной формы» (Киев, 1970), В. Дж. Конен «Театр и симфония» (М., 1968), Л. А. Мазеля «Проблемы классической гармонии» (М., 1972), С. С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., 1973), сборник «Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков» (М., 1971). По отдельным темам автор учитывал данные ряда

<sup>1</sup> В данном издании нотные примеры помещены в конце книги.

3

работ советских исследователей: М. С. Друскина «Пассионы и мессы И.С.Баха» (Л., 1976); В. Н. Брянцевой «Дебют Рамо-композитора» (в книге: Проблемы музыкальной науки, вып.

2. М., 1973), «Ж.-Ф. Рамо и его клавесинное творчество» (в издании: Рамо Ж. Ф. Полн. собр. соч. для клавесина. М., 1976), «Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр» (М., 1981); О. Е. Левашёвой «Оперная эстетика Гретри» (в книге: Классическое искусство за рубежом. М., 1966); Ю. К. Евдокимовой «Становление сонатной формы в предклассическую эпоху» (в книге: Вопросы музыкальной формы, вып. 2. М., 1972) и другие работы; Л.С.Гинзбурга «Джузеппе Тартини» (М., 1969);

А. И. Климовицкого «Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти» (в книге: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1967); И. А. Краинец «Сонаты Д. Скарлатти. Техника и стиль» (диссертация, 1979); Ю.П.Петрова «О циклическом принципе исполнения сонат Д. Скарлатти» (в книге: Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики, вып. 27. М., 1976), «Испанские жанры в клавирном творчестве Д. Скарлатти» (в книге: Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. От Возрождения до романтизма. Сб. трудов (межвузовский), вып. 40. М., 1978) ; Ю. А. Кремлева «Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества» (М., 1972);

В. В. Тирдатова «Тематизм и строение экспозиций в сонатных allegri Гайдна» (в книге: Вопросы музыкальной формы, вып.

3. М., 1977); Е. С. Берлянд-Черной — ряд работ, среди них «Моцарт и австрийский музыкальный театр» (М., 1963); И. Ф. Бэлзы «Очерки развития чешской музыкальной классики» (М. — Л., 1954) ; К. К. Саквы (вступительная статья и комментарии в книге: Аберт Г. В.А.Моцарт, ч. 1, кн. 1 и 2. М., 1978 и 1980).

Автор приносит глубокую благодарность всем, кто в процессе обсуждения книги или ее глав

высказал советы и замечания по тексту: коллективу сотрудников Сектора классического искусства Запада во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания, рецензентам рукописи профессору Московской консерватории Н. С. Николаевой и доценту Е. М. Царевой, а также доктору искусствоведения О. Е. Левашёвой.

## XVIII ВЕК. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В истории музыкального искусства Западной Европы XVIII век получил огромное значение и поныне представляет первостепенный интерес. Это эпоха создания музыкальной классики, рождения крупных музыкальных концепций по существу уже светского образного содержания. В XVIII веке музыка не только встала на уровень других искусств, переживавших свой расцвет с эпохи Возрождения, на уровень литературы в ее лучших достижениях, но в целом превзошла достигнутое рядом других искусств (в частности, изобразительных) и к концу столетия оказалась способна создать большой синтезирующий стиль такой высокой и длительной ценности, как симфонизм венской классической школы. Бах, Гендель, Глюк, Гайдн и Моцарт — признанные вершины на этом пути музыкального искусства от начала к концу века. Однако их величие не должно заслонять значительную историческую роль таких оригинальных и ищущих художников, как Жан Филипп Рамо во Франции, Доменико Скарлатти в Италии, Филипп Эмануэль Бах в Германии, не говоря уж о множестве других мастеров, сопутствовавших им в общем творческом движении.

Как известно, Германия, Италия и Франция с их творческими школами занимали ведущее положение в развитии музыкального искусства того времени. Но участие других стран в этом процессе тоже не вызывает сомнений, и, упуская его бесспорные признаки, нельзя до конца понять и объяснить многое в творчестве Генделя или Доменико Скарлатти, композиторов мангеймской школы или даже Гайдна. Музыкально-общественные условия Англии, в которой создавались оратории Генделя, воздействие испанской музыкальной культуры на Скарлатти, руководящая роль чешских мастеров в формировании мангеймской капеллы, славянские и венгерские истоки ряда гайдновских тем — тому убедительные примеры.

5

Вообще творческие связи между разными европейскими странами, заметные и ранее, хотя бы в XV, XVI, XVII веках, крепнут и усиливаются на протяжении XVIII. Это выражается не только во взаимообогащении собственно музыкального письма, музыкальных жанров, их тематизма, принципов развития в музыкальных формах, но и общего идейно-эстетического воздействия, усилившегося в новых исторических условиях. Если б можно было теоретически представить себе Иоганна Себастьяна Баха или Глюка (а также Генделя или Моцарта) развивающимися в изолированной обстановке их страны, то многие из главнейших качеств их великого искусства показались бы беспочвенными, трудно объяснимыми, чуть ли не парадоксальными. Откуда возникает высокий трагизм в искусстве Баха, которое, однако, остается мудрым и гармоничным? Откуда это острее чувство трагического, не достигавшее подобной силы у художников XVII века? Если оно идет от осознания тяжелых судеб своей родины, то почему оно не нашло воплощения гораздо раньше? Потому что именно исторические условия XVIII века, пример других стран, в частности Франции эпохи Просвещения, пробудили у нового поколения новую остроту самосознания, а с ней и новые чувства, новые оценки. Если бы Глюк не знал глубоко итальянскую оперную культуру, если б он не ощущал общественно-эстетические запросы предреволюционной Франции — пришел бы он к своей реформе? У него не было бы для этого ни стимулов, ни перспектив.

Неравномерность развития западноевропейских стран, столь явно ощутимая в XVII веке, не становится меньше в XVIII столетии, а в некоторых отношениях еще усиливается. Но одновременно растут связи и взаимовлияния, особенно в области идеологической. Это связано с тем, что созревают социально-исторические условия для подготовки Великой французской буржуазной революции, имевшей огромный смысл для крушения феодального уклада в Западной Европе, больший, чем имела английская революция XVII века. Эпоха Просвещения, наступившая несколько по-разному в разных странах, получила первые стимулы из Англии, исходившие из ее философии и литературы, более всего влиятельной оказалась, естественно, во Франции, но все же несомненно захватила и другие страны, в том числе Германию и Италию. Это означает, что идеология Просвещения, как бы и где бы она ни складывалась, несла в себе важные прогрессивные тенденции, направленные в конечном счете против старого порядка, старого общественного строя, старого мировоззрения и тем самым старого художественного

мировосприятия. Лишь в предреволюционной Франции эта прогрессивность перешла в революционность воззрений и — отчасти — художественного мышления. В других же странах прямой и несомненной революционности искусства как осознанной и сформулированной программы мы не найдем. И вместе

6

с тем все лучшее, что побеждает в их развитии, все правдивое, высоко гуманистическое, исполненное обобщающего смысла, вне сомнений, порождено эпохой Просвещения, ее общественной атмосферой, самим ее духом, так или иначе проникавшим повсюду, действовавшим на крупнейших художников мира. Общественная мысль разных стран испытывает в XVIII веке большой подъем, который сказывается в каждой из них по-своему, в зависимости от прошлого, от исторических традиций и более всего от настоящего положения той или другой страны. Отсюда и признаки эпохи Просвещения не вполне одинаковы во Франции — и Германии, в Англии — и Италии. «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, — писал Энгельс, — сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилем всего существующего»<sup>1</sup>. В соответствии с этим находились и эстетические воззрения французских просветителей, в чем можно убедиться на примере энциклопедистов. Но уже к деятелям немецкого Просвещения характеристика Энгельса не может быть отнесена безоговорочно, ибо она исторически и социально конкретна. Известно, что Просвещение несколько запоздало в разоренной и разрозненной феодальной Германии и не носило там столь явно революционного характера. Но в самый канун Просвещения музыкальное искусство немецких мастеров поднимается к высоким вершинам образных обобщений и творческих концепций у Баха и Генделя, синтезирующих все лучшее из исторических традиций и прозревающих пути к далекому будущему. А в итоге эпохи Просвещения складывается австро-немецкая творческая школа, представленная венскими классиками, которая на новом этапе достигает наивысшего творческого принципа симфонизма. Эти две вершины имеют свои кардинальные исторические отличия. В творчестве Баха — Генделя еще сохраняется внешняя связь с религией и преемственная зависимость от форм и стиля XVII века. В искусстве Глюка — Гайдна — Моцарта даже внешние связи с религией заметно ослабевают, а новые формы и новый стиль торжествуют полную победу. Искусство Баха трагично, искусство Моцарта глубоко драматично, но уже не столь трагично. При всем том ни Бах, ни Моцарт не выражают непосредственно революционного содержания, не судят все на свете «судом разума» подобно французским просветителям. Их прогрессивность, их «скрытая» эстетическая революцион-

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — М а р к с К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 16.

7

ность — в новом раскрытии духовного мира человека, его душевных богатств, независимых от религии, социального положения и сословных предрассудков. Это проявление духовной свободы по существу тоже направлено против старого порядка, старой идеологии, старой психологии, хотя и не связано с какими-либо революционными лозунгами. По-своему сказывается Просвещение в Италии XVIII века, что выражено как в драматургической реформе Гольдони, так и в оперной эстетике, в борьбе против старых оперных жанров, за молодую оперу-буффа.

В этой общественной атмосфере, которая так или иначе чувствуется во всех европейских странах, происходит интенсивное развитие ряда национальных творческих школ, обретающих силу, самостоятельность, завоевывающих художественный авторитет именно в XVIII веке благодаря новым достижениям в сфере светского музыкального искусства. Русская творческая школа чисто светского направления складывается именно в XVIII веке, хотя истоки ее уходят далеко в глубь столетий. Возрастает значение и творческое влияние чешской музыкальной школы, широко представленной инструментальными жанрами и заявившей о себе созданием опер. Плодотворным оказывается XVIII век для польской творческой школы, имеющей давние традиции и теперь овладевающей новыми крупными жанрами инструментальной и театральной музыки.

На общих путях музыкального развития от начала к концу XVIII века многое уже объединяет или сближает страны Западной Европы (что становится наиболее очевидным в последней трети столетия). Во Франции и Италии начинается полемика вокруг старых оперных жанров, подвергающихся серьезной и острой критике социально-эстетического порядка. В ряде стран

возникают новые оперные прогрессивные направления, связанные с зарождением комических, комедийных оперных жанров: оперы-буффа в Италии, комической оперы во Франции, зингшпиля в Германии и Австрии, комедийных музыкальных спектаклей в Испании. И что особенно показательно, все страны Западной Европы так или иначе участвуют в движении к новому стилю венской школы, знаменующему торжество гомофонно-гармонического склада и сонатно-симфонических форм. Как ни различны традиции и творческие возможности каждой из стран, стилиевой перелом около середины столетия и дальнейшее развитие сонатно-симфонических принципов подготовлены целой системой творческих усилий многих мастеров Италии, Франции, Германии, а также чешских музыкантов, не говоря уж о народно-национальных истоках, идущих отовсюду. Оперная реформа Глюка, осуществленная в 1762 — 1779 годы, связана с судьбами итальянского и французского оперного искусства, а также с развитием венской школы в ее ранние годы.

Формирование нового стиля и новых жанров совершается, однако, отнюдь не безболезненно, а представляет собой сложный,

8

противоречивый процесс. Сначала монументальному полифоническому искусству, которое воспринимается к середине XVIII века как «барочное», сложное, ученое и церковное, противопоставляется новое, более доступное, бытовое, несложное, совсем не монументальное и не всегда глубокое, но подчеркнуто светское. В это время особенно широкое развитие получает музыка для дилетантов, музыка «в народном духе». Мировую славу завоевывают итальянская опера-буффа и французская комическая опера. Притом старое еще причудливо смешивается с новым: с одной стороны, возрастает интерес к народному творчеству, к *подлиннику* песни или танца, с другой же — в этой борьбе со «старомодностью» развивается и легкий, галантный, поверхностный тип искусства, близкий аристократическому салону. Довольно скоро на дальнейшем пути выясняется — во всяком случае для наиболее прозорливых музыкантов, — что искусство Баха и Генделя не является ни устаревшим, ни «барочным» (в смысле жесткости и запутанности, как тогда это мыслили), но, напротив, несет в себе много непознанных ценностей, необходимых для подъема к новому этапу серьезного и глубокого художественного творчества.

Противоречия старого и нового с большой остротой сказываются в XVIII веке во всех сторонах музыкальной жизни западноевропейских стран. Чем отчетливее выступают черты нового в организации музыкально-общественной жизни, тем тягостнее становится зависимость выдающихся и даже величайших музыкантов от произвола меценатов, от обстановки работы при церкви, при мелких и крупных княжеских, герцогских, королевских, епископских дворах, в курфюршествах, а равно у разбогатевших буржуа, содержащих по примеру знати большие капеллы. Через это прошли не только композиторы XVII или начала XVIII века, но и Гайдн и Моцарт. Познавшие «большую» концертную эстраду и выступавшие перед широкой публикой, они тоже не были свободны от личной зависимости, с которой Гайдн мирился легче, а Моцарт не желал мириться.

Одновременно складываются и крепнут новые формы концертной жизни, более интенсивной в одних странах, более провинциальной в других. Наряду с публичными концертами нового типа (ранее всего в Англии, затем во Франции, в отдельных немецких городах) примерно к середине XVIII века все чаще действуют своего рода «промежуточные» формы концертных исполнений: княжеские или иные частные капеллы дают концерты, на которые «допускается» более широкая публика. Резонанс таких концертов довольно значителен, а положение участвующих совершенно подчиненное, как состоящих на службе владельца капеллы.

Этот полуфеодальный уклад музыкальной жизни, особенно характерный для большинства немецких музыкальных центров и не изжитый ни в Италии, ни во Франции, ни в ряде других

9

стран, существует одновременно с заметным оживлением музыкально-критической мысли, с возникновением специальных периодических изданий («Музыкальная критика» И. Маттезона, 1722; «Критический музыкант» И. А. Шейбе, 1737; «Еженедельные известия и замечания о музыке» И. А. Хиллера, 1766, и другие) и даже с разгорающимися эстетическими дискуссиями, вовлекающими в себя крупные общественные силы (во Франции особенно). Музыкальная культура Западной Европы на протяжении XVIII века все ширится в своем общественном значении, постепенно захватывая в свою орбиту новые круги, но социальные условия еще в большой мере ограничивают ее распространение. Во всяком случае творческие замыслы Гайдна или Моцарта по существу обращены к более широкому кругу людей, чем та аудитория, которой

они оказались тогда практически доступны.

Мысль о музыке развивается в XVIII веке достаточно интенсивно: наряду с крупнейшими теоретическими трудами Ж. Ф. Рамо (в основном учение о гармонии), со множеством музыкально-эстетических высказываний в различной форме (от ученых трактатов до сатирических памфлетов) появляются и ранние работы по истории музыки, публикации музыкальных памятников, первые солидные монографии<sup>2</sup>. В период, когда складывается новый буржуазный роман, новая драма, формируется и новая музыкальная эстетика, с наибольшей полнотой выраженная затем во Франции 1750 — 1770-х годов. Но и в Германии, и в Италии XVIII века также возникает целый ряд интересных эстетических суждений, высказанных крупными музыкальными деятелями и получивших значительный общественный резонанс. Основой музыкальной эстетики в эпоху Просвещения становятся теория подражания природе и учение об аффектах, истоки которого уходят еще в XVII столетие. И то и другое связано с проблемами отношения искусства к действительности, как их понимали И. Маттезон, И. А. Шейбе, Ф. В. Марпург, Ф. Э. Бах в Германии, французские энциклопедисты, Глюк и Гретри во Франции, крупные эстетики в Англии, писатели о музыке в Италии, в частности Ф. Альгаротти, Дж. Риккати, Э. Артеага. Передовые эстетики XVIII века бы-

<sup>2</sup> Среди исторических работ, вышедших в XVIII веке: во Франции — Бурдело П. — Бонне П. История музыки и ее действия от ее происхождения до современности, т. 1 — 4, 1715; де Лаборд Ж. Б. Очерки о старой и новой музыке, т. 1 — 4. Париж, 1780; в Италии — Мартини Дж. Б. История музыки, т. 1 — 3. Болонья, 1757 — 1781; в Англии — Бёрни Ч. Всеобщая история музыки от древнейших времен до настоящего времени, т. 1 — 3. Лондон, 1776 — 1779; Хокинс Дж. Всеобщая история музыкальной науки и практики от возникновения музыкальной системы до настоящего времени, т. 1 — 5. Лондон, 1776; в Германии — Форкель И. Н. Всеобщая история музыки, т. 1. Лейпциг, 1788; музыкальные словари были выпущены в Германии И. Маттезоном (биографический под названием «Основание триумфальной арки», 1740), во Франции С. де Броссаром (1703). В XVIII веке была выполнена работа И. Н. Форкеля о И. С. Бахе (опубликована в 1802 г.). См.: История европейского искусствознания от античности до конца XVIII века. М., 1963, с. 270 — 303.

10

ли убеждены в том, что искусство призвано подражать природе, то есть действительно существующему вокруг, — и в этом смысле их учение опиралось на материалистическое мировоззрение. Однако активная роль творческого процесса учитывалась ими недостаточно и преимущества или возможности обобщения в художественных образах и концепциях материала окружающей действительности и особенно внутреннего мира человека явно недооценивались. В этом отношении их эстетика зависела от механистического метода мышления, еще не преодоленного в ту эпоху. В известной мере такова же была философская основа учения об аффектах, в котором музыкантами конкретизировалась теория подражания природе. Согласно представлениям большинства названных музыкальных деятелей, искусство всегда выражает определенные аффекты, то есть сильные чувства, страсти, захватывающие композитора, который создает то или иное музыкальное произведение, и исполнителя, который его интерпретирует. Усилиями теоретиков XVIII века механистическая природа теории аффектов, в которой ранее как бы закреплялись определенные выразительные средства за теми или иными аффектами, была отчасти преодолена. Однако развитие чувства и прежде всего противоборствующее движение разных чувств гораздо менее занимали умы эстетиков, хотя само музыкальное искусство, особенно с формированием симфонизма, давало для того наилучшие основания.

Иными словами, творческая музыкальная практика с течением времени обгоняла эстетическую теорию. Вместе с тем музыкальное искусство, при всей своей специфике (принцип симфонизма не находит никаких аналогий в развитии других искусств), чем дальше к концу столетия, тем больше эстетически сближалось с направлением других искусств и литературы XVIII века. Оперная реформа Глюка осуществлялась одновременно с эстетической и собственно «драматургической» реформой Лессинга: именно между 1766 и 1769 годами появились его «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» и «Гамбургская драматургия», а также его драмы «Минна фон Барнхельм» (1767), «Эмилия Галотти» (1772), «Натан Мудрый» (1779). Даже, в частности, трактовка античного мифа в «Орфее и Эвридике» Глюка очень близка представлениям И. И. Винкельмана об эстетике древних греков, которые он обосновал в работах 1762 — 1764 годов. Трактовка античных мифов в дальнейшем сближает концепции Глюка с полотнами Давида. Пламенная патетика и подчеркнутая, экспрессия клавирной музыки Ф. Э. Баха характерны для тех же лет, когда возникли «Страдания молодого Вертера» Гёте и драма Ф. М. Клингера «Буря и натиск», давшая имя своей эпохе. «Ифигения в Тавриде» Глюка создана в один год с первой редакцией «Ифигении в Тавриде» Гёте. Венская классическая школа складывается тогда же, когда Шиллер пишет «Коварство и любовь», Гёте работает над «Фаустом», а Бомарше создает «Свадьбу Фигаро».

Подобные параллели невозможны для искусства Баха и Генделя: они попросту отсутствуют в литературе и других искусствах их эпохи. Это, как мы убедимся дальше, находит свое объяснение в исторических условиях их творческой деятельности.

В развитии музыкальных форм и музыкального стиля от XVI к концу XVIII века огромное значение приобретают типизирующие тенденции, которые сказываются в определении круга типичных, обобщенных музыкальных образов, складывающихся еще в XVII веке и затем очень важных в процессе формирования классической симфонии, а также в сложении самого симфонического цикла с устанавливающимися функциями его частей. Однако музыкальному искусству грозило бы, по всей вероятности, известное творческое ограничение, если не оскудение, когда бы с этой типизирующей тенденцией не соединились в XVIII веке глубоко индивидуальные художественные искания, характерные и для «предклассического» периода (Д.Скарлатти, Ж.Ф.Рамо, Ф.Э.Бах и другие), и для самих классиков, не знающих стереотипов, схематичных решений и сколько-нибудь окостеневших норм.

На далекой исторической дистанции наши общие представления о классиках первой половины XVIII века и о венских классиках связываются обычно с понятием о полифоническом складе искусства Баха — Генделя и резко отличным от него гомофонно-гармоническом письме Глюка — Гайдна — Моцарта. Между тем, какой бы переворот в стилистике и формообразовании ни произошел в пределах столетия, от искусства Баха — Генделя идут и важные нити к творчеству венских классиков. Во-первых, полифония Баха — Генделя неразрывно связана со зрелостью ладогармонического мышления, а внутри их полифонических форм созревают и подготавливаются будущие сонатные закономерности. Во-вторых, в творчестве Гайдна, особенно Моцарта (и еще более Бетховена) развиваются и полифонические приемы, и свойства полифонических форм, хотя они не являются господствующими. Самое же главное заключается в том, что по обобщающей силе образов и масштабам творческих концепций венские классики как никто другой в XVIII веке наследуют именно классикам первой его половины. Любые устанавливаемые разграничения не должны заслонять этой важнейшей преемственности.

Со всеми своими трудностями, эстетическими противоречиями и даже потрясениями, со своими контрастами и своим высшим единством XVIII век был великим веком музыкального искусства, временем его прекрасного восхождения, вызванного и обусловленного духовной атмосферой эпохи Просвещения и подготовки Французской революции 1789 — 1794 годов.

## ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

*Историческое значение и основная проблематика творчества. Жизненный и творческий путь. Творческое наследие. Вокальные произведения. Духовные и светские кантаты. Пассионы, или «страсти». Месса h-moll. Инструментальная музыка. Сочинения для клавира, для органа, для скрипки, для других инструментов и ансамблей. Увертюры (сюиты) для оркестра и concerti grossi.*

XVIII век в истории музыкального искусства Европы открывается двумя крупнейшими фигурами Баха и Генделя. В их творчестве нашли свое широкое обобщение все лучшие тенденции музыкального развития XVI и XVII веков. Этот синтез, однако, смог быть осуществлен у каждого из них лишь в исторических условиях XVIII столетия и бесспорно обозначал новую высокую ступень в движении творческой мысли. Оба композитора не только завершают определенный этап истории музыки, но одновременно начинают новый ее этап и даже смело заглядывают далеко в будущее.

Особенность исторического положения Баха заключается в том, что он был самым передовым художником своего времени, подлинным гением, сложившимся и действовавшим в реальной обстановке феодальной Германии с ее политической и экономической отсталостью, раздробленностью, народной бедностью. И все же эпоха Просвещения наступила — пусть с запозданием и с некоторыми слабостями — и в Германии XVIII века. Бах по существу стоит уже на пороге этой эпохи, но еще не укладывается в нее как творческая личность. Он более органично связан с традициями прошлого, чем типичные представители Просвещения: с культурными традициями своей страны, с ее религиозными традициями (протестантизм), с традиционными музыкальными жанрами и формами, с полифоническим складом музыкального письма. Вместе с тем он свободен от некоторой ограниченности ранней просветительской мысли в Германии: его искусство более масштабно и глубоко, более перспективно в своем одухотворенном новаторстве. Труднейшее историческое положение на переломе двух эпох дало Баху вместе с тем наилучшую возможность почувствовать трагические противоречия своей страны и своего времени. В

немецком искусстве XVII века, включая музыку (особенно

13

пассионы), поэзию, художественную прозу, драматургию и живопись, уже нашли свое выражение и скорбные чувства, порожденные народными бедствиями, и напряженное трагикомическое воплощение действительности, и религиозный мистицизм, и темы жертвенности, мученичества, смертного страдания. Но лишь в творчестве Баха, в системе его образов, в его художественных концепциях мир предстал одновременно с верой в его конечную высокую гармонию и с живым ощущением его трагических глубин. Бах острее и глубже своих предшественников ощутил трагическое начало в жизни человека — через духовный опыт своей страны и своего народа. Этим он обязан, однако, не одной лишь немецкой действительности. Наступление новой эпохи в историческом развитии Европы, движение просветительской мысли в Англии, Франции, Италии отозвались и в мироощущении лучших немецких современников: по контрасту они еще болезненнее воспринимали теперь социально-историческую трагедию своей страны. Итак, Бах немыслим в более ранних условиях. Он открывает XVIII век потому, что поднимается до высокого обобщения всего, что давно накапливалось в духовной жизни и искусстве и лишь на новом историческом этапе смогло быть творчески воплощено в образах и концепциях общечеловеческого значения.

В соответствии с масштабом новых творческих задач Бах всесторонне опирался на опыт отечественного искусства, а также последовательно овладевал всеми передовыми достижениями других творческих школ своей и предшествующих эпох. В немецкой художественной традиции ему особенно близка была ее демократическая линия, связанная с поэзией и музыкой протестантского хора, с народно-бытовыми истоками его мелодики. Превосходно, на лучших образцах, познал Бах немецкую органную музыку, ее полифонические формы, типы ее импровизационности, исполнительскую культуру, как она была представлена тогда крупнейшими мастерами Букстехуде, Пахельбелем, Рейнкеном, Бёмом. Органически близкой оказалась Баху традиция немецкого хорового письма, хорового склада, получившая широкое развитие и в протестантских, и в католических центрах. Словом, не было ничего в истории немецкого музыкального искусства, что прошло бы мимо Баха. Он переписывал для себя партитуры немецких пассионов; он знал особенности немецкого скрипичного стиля, владел обычаями городского и домашнего музицирования; в тонкостях понимал специфику всех музыкальных инструментов своего времени.

Вместе с тем Бах никогда не упускал возможности творчески проникнуть в искусство современных французских клавесинистов (особенно Куперена) или итальянских скрипачей (Альбини, Корелли, Вивальди), классиков стиля *a cappella* (Палестрины или других мастеров) или крупных представителей итальянской оперы. Он не только знакомился с их музыкой, но и переписывал их сочинения, стремясь постичь самый их

14

склад, основы их композиции; он делал переложения итальянских скрипичных концертов, как бы изнутри проникая в их новый, только сложившийся стиль. В творчестве Баха широко проявились все эти художественные связи, но ничто не вошло в его искусство чужеродным компонентом: все подчинено у него собственным замыслам и самостоятельно претворено в индивидуальном, неповторимом стилевом облике.

Значительное количество сочинений Баха так или иначе связано с духовной тематикой, многие из них предназначены для исполнения в церкви. Нет сомнений в личной религиозности композитора. Тем не менее образная система Баха едина в его светских и духовных сочинениях и по существу не ограничена религиозными представлениями. Мироощущение Баха всегда оставалось, какой бы круг образов его ни захватывал, живым, полнокровным, реальным. В своей философской основе его мировоззрение еще не могло полностью оторгнуться от религиозных идей и критериев. Но и в религию он вкладывал всецело гуманистическое содержание: божественное начало не отделялось для него от земли, природы, человека; в образе Христа он видел не каноническое, конфессиональное содержание, а идеал возвышенной человечности.

Необычайно широко и свободно пользовался Бах всем кругом выразительных средств, накопленных музыкальным искусством к его времени и возникавших в его эпоху, — именно этого требовала его богатейшая образная система. В его искусстве лучшие традиции полифонического письма, полифонических форм и принципов развития синтезировались с новейшими достижениями гармонического мышления, с проявлениями нового музыкального склада и новых приемов развития в молодых инструментальных (сонатно-концертных) и вокальных (оперно-аризных)



формах. На этой общей основе достигла классической зрелости баховская fuga, небывало обогатились импровизационные формы, получили свое развитие сюита, соната, концерт, а в вокальной музыке — различные типы хоров, арий, речитативов. Этот процесс оказался внутренне диалектичным: новое постоянно пробивалось, прорастало как бы из недр старого, некоторые закономерности новой, классической сонатности намечались то внутри fugи, то в пределах арии da саро или полифонического хора. Сказанное не означает, однако, что Бах был в равной степени полифонистом и представителем гомофонно-гармонического склада музыкального мышления. Он, несомненно, прежде всего классик полифонии, достигший на долгое время непревзойденной вершины ее развития, причем это произошло уже на основе созревшего ладогармонического мышления.

В литературе о Бахе (особенно в современной зарубежной) зачастую односторонне подчеркивается значение рационалистического, даже рассудочного начала в его творческом процессе. Разум, рацию — одна из сильнейших сторон его личности и его

15

мудрого искусства. Но оно в итоге велико именно тем, что энергия разума соединяется с редкостной силой чувства, и это напряженное взаимодействие более всего определяет его эстетическую природу и, в частности, своеобразное понимание трагического в нем. Бах — музыкальный мыслитель, учёный музыкант, педагог — был в то же время одним из самых вдохновенных художников, способным потрясти чувства, пронзить сердце человека и внушить ему сознание высшей гармонии мира.

В наши дни искусство Баха нередко рассматривается как проявление стиля барокко или как характерное явление «эпохи барокко». Между тем ни XVII век, ни тем более первая половина XVIII не могут быть названы эпохой барокко: параллельно в искусстве Запада развивались и другие стили — классицизм XVII века, новые стилевые направления XVIII. Бах же не укладывается в стилевую систему барокко (хотя и связан с ней), да по существу и не подчиняется какой-либо одной стилевой системе, подобно Шекспиру или Рембрандту. Его музыкальный стиль образует собственную **баховскую** систему стилевых признаков, достаточно широкую в своей определенности, исторически значительную и донныне активно влияющую на музыкальное сознание. Наиболее серьезные исследователи стиля Баха так именно и рассматривают его систему — независимо от того, оговаривают они это или нет.

Только в большой исторической перспективе мы полностью осознаем удивительное несоответствие между творческими масштабами Баха и его скромной жизненной судьбой. Однако для немецких условий того времени это было, видимо, неизбежным. Если композитор не покидал пределов своей страны, не был связан с деятельностью оперных театров и к тому же не обладал светской обходительностью и отличным умением устраивать свою карьеру, ему оставалось работать в церкви (кантором, органистом), при дворе какого-либо герцога или курфюрста, принимать отдельные заказы на сочинение музыки «к случаю», порой руководить студенческим музыкальным обществом (так называемой Collegia musica). И во всех этих случаях самый выдающийся музыкант испытывал тягостную зависимость от церковно-служебного начальства с его ханжеской ограниченностью и педантизмом, от личных вкусов и произвола светских властителей, от требований того или иного мецената и т. д. Всегда ему приходилось также считаться с ограниченными возможностями исполнения своей музыки (в зависимости от состава хора или оркестра, наличия солистов) и ничтожными возможностями издания своих произведений. Через все это и прошел на своем жизненном пути Бах, не обладавший ни покладистым характером, ни последовательным практицизмом, целиком погруженный в собственные творческие замыслы, внутренне свободные от любых житейских расчетов, независимые сплошь и рядом даже от возможностей исполнения.

16

Иоганн Себастьян Бах родился 21 марта 1685 года в Эйзенахе (в Тюрингии). Он происходил из потомственной семьи скромных немецких музыкантов (ее хроника восходит ко времени Реформации), среди которых были канторы, органисты, скрипачи. Оставшись в десять лет круглым сиротой, Бах воспитывался недолго у старшего брата Иоганна Кристофа в Ордруфе. Здесь начались, по-видимому, систематические занятия музыкой. Через брата, ученика И. Пахельбеля, Иоганн Себастьян усвоил ранее всего традицию немецкого органного искусства; самостоятельно изучал сочинения И. Фробергера, И. К. Керля, И. Пахельбеля. В ордруфском лицее, куда Бах поступил уже в 1696 году, он продолжал заниматься музыкой под руководством тамошнего кантора. Немного позднее начал петь в церковном хоре. Так с первых шагов

музыкальное развитие юного Баха было обусловлено семейными традициями, ранней тягой к самообразованию и практической возможностью разностороннего участия в музыкальном исполнении. В дальнейшем Бах стал и органистом, и клавесинистом, и скрипачом, и альтистом, и кантором. Никогда не прекращал он тщательнейшего изучения чужих музыкальных произведений. В итоге пятилетнего пребывания в Ордруфе, то есть в возрасте около пятнадцати лет, Бах создал свои первые музыкальные произведения, среди них хоральные обработки для органа. Возможно, что он пытался сочинять и раньше.

С 1700 по апрель 1703 года Бах учился в Лüneбурге, будучи принят в школу при монастырской церкви как стипендиат-певчий. Теперь музыка уже становится его профессией. Он имеет возможность постоянно слушать превосходного органиста Георга Бёма, работавшего в Лüneбурге, пользоваться богатым нотным собранием школьной библиотеки и даже побывать в Гамбурге, посетить там оперный театр и познакомиться с искусством прославленного органиста Яна Адама Рейнкена. В те же годы молодой Бах ездил в Целле и там, при дворе герцога Брауншвейгского, слушал в исполнении оркестра модную тогда французскую музыку (по-видимому, сюиты). В Лüneбурге возникли некоторые ранние партиты Баха для органа, одна сюита для клавира, хоральные обработки.

По окончании школы и после краткого пребывания в Веймаре (в качестве скрипача и органиста при дворе герцога Иоганна Эрнста) Бах несколько лет (1703 — 1707 частично) провел в Арнштадте, где занимал место церковного органиста и руководил школьным хором. Даже из скупых сохранившихся сведений становится ясно, что внутренние интересы молодого музыканта далеко не совпадали с его служебными обязанностями. Он все охотнее сочинял музыку; с такой свободой и самостоятельностью исполнял в церкви свои вариации на хоральные мелодии, что вызывал возмущение консисторского начальства; не ладил с участниками руководимого им хора; самовольно задержался надолго в Любеке, куда отправился

17

слушать игру Д. Букстехуде на органе и исполнение других его сочинений. В 1706 году церковный совет поставил Баху в вину, что он «вводил в хорал много странных вариаций, примешивал к нему много чуждых звуков, чем приводил в смущение общину». По существу это первое непререкаемое свидетельство ранней творческой оригинальности Баха, **необычности** его музыкального мышления. С первых же лет службы Бах навлек на себя недовольство церковников и в силу своей несдержанности в обращении с учениками, и из-за того, что как-то «во время проповеди ушел в винный погребок», а в другой раз музицировал в церкви вместе со знакомой девушкой... Пока еще это могло казаться проявлениями молодого неустановившегося характера. Но и в дальнейшем Бах вел себя независимо и порою не мог удержаться от гневной вспышки — только поводы для подобного поведения стали иными, а характер именно таким и сложился.

В 1707 году молодого Баха пригласили в Мюльхаузен, и после пробного выступления в местной церкви он был принят туда на место органиста. Сохранились любопытные сведения о том, как вознаграждалась тогда его работа: Баху доставляли на дом 85 гульденов, 3 меры зерна, 2 сажени дров и 6 мешков угля (и ежегодно 3 фунта рыбы). Всего год пробыл Бах в этом «вольном имперском городе»: он не нашел здесь необходимых условий для подъема церковной музыки и столкнулся с убеждением местных пиетистов в ненужности таких развитых ее форм, как мотеты и кантаты.

Этот год оказался в известном смысле переломным на пути молодого Баха. После ряда сочинений для органа и клавира он создал одну из лучших своих духовных кантат (и первую сохранившуюся из них) «Aus der Tiefe rufe ich» (№ 131<sup>1</sup>) — произведение подлинно трагической силы. По предложению городского магистрата он руководил реконструкцией большого церковного органа. Так было положено начало многолетней авторитетной деятельности Баха — эксперта по строительству органов. Он, однако, не смог удовлетвориться материальным благополучием и впервые обретенной прочностью положения — при отсутствии интересных музыкально-творческих перспектив. Последнее тем более показательно для молодого музыканта, что в октябре 1707 года Бах женился (на своей двоюродной сестре Марии Барбаре) и, казалось, должен был бы искать материальной независимости.

С июля 1708 по 1722 год включительно Бах находился на придворной службе и был гораздо менее связан служебными обязанностями с церковью (в Веймаре) или совсем не связан с ней (в Кётене). В веймарской капелле герцога Вильгельма

<sup>1</sup> Здесь и далее указываются номера произведений И. С. Баха по каталогу (порядок номеров не связан с хронологией): Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Hrsg. von W. Schmieder. Leipzig, 1966.

Эрнста Бах стал придворным органистом и камер-музыкантом, а с 1714 года — концертмейстером. Как органист он выступал в придворной церкви, а с назначением на должность концертмейстера обязывался писать кантаты для исполнения в той же церкви. На службе у князя Леопольда Ангальт-Кётенского (с конца 1717 года) Бах не имел подобных обязательств и мог сосредоточиться на создании светских произведений. В те годы он получил и больше возможностей изучать светскую музыку современных мастеров — немецких, итальянских французских.

Все эти годы оказались для Баха периодом достижения первой творческой зрелости, когда он проявил себя в различных музыкальных жанрах и стоял на пороге осуществления наиболее монументальных своих замыслов («Страсти по Иоанну»). К нему пришла слава выдающегося органиста и знатока органов. Он выступал в Касселе, Галле, Дрездене, Гамбурге, участвовал в состязаниях с современными виртуозами на клавесине и органе. В 1719 году предполагалось такое состязание между ним и Генделем в Галле, но оно не смогло состояться в связи с отъездом Генделя. Из сугубо провинциальной обстановки Арнштадта и Мюльхаузена Бах попал в Веймаре в более просвещенную среду любителей искусства. Он общался там с духовными поэтами и проповедниками С. Франком и Э. Ноймайстером, на чьи тексты написал ряд кантат; со своим дальним родственником, органистом И. Г. Вальтером, автором «Музыкального словаря» (1732); с ученым-педагогом И. М. Геснером (в дальнейшем — ректором Thomasschule в Лейпциге, где работал Бах). Имя Баха как композитора постепенно становилось известным и за пределами Веймара или Кётена. В 1716 году в Вейсенфельсе исполнялась его «Охотничья кантата» (№ 208), написанная ко дню рождения герцога Саксен-Вейсенфельского. В 1719 году маркграф Бранденбургский попросил у него сочинений для своей капеллы — так позднее возникли известные шесть Бранденбургских концертов Баха. Знали его и в Лейпциге.

И все же Баху жилось нелегко на придворной службе, особенно в Веймаре. Музыканты местной капеллы по их положению при дворе не отделялись от слуг, от домашней челяди, и некоторые одновременно даже **были** слугами (лакеями, поварами и т.п.). Орган в придворной церкви по своим ограниченным возможностям звучания не мог удовлетворить Баха. После смерти в 1716 году руководителя капеллы, престарелого И. С. Дрезе, Баху нашли невозможным предоставить освободившееся место, словно он был недостоин заменить даже такого заурядного музыканта! В связи с приглашением в Кётен Бах во что бы то ни стало пожелал оставить Веймар и так упорно настаивал на этом, что в ноябре 1717 года был посажен герцогом под арест. По освобождении он вскоре перебрался с семьей в Кётен, где молодой князь Леопольд сумел оценить

19

его, высоко ставил его авторитет, не расставался с ним при выездах из своей резиденции. И хотя Бах стоял теперь во главе всего лишь небольшой капеллы, имел в своем распоряжении весьма несовершенный орган (но не имел хора), он получил зато возможность постоянно сочинять и быть свободным от иных обязанностей. В Кётене Бахом созданы многие светские инструментальные сочинения, в том числе сонаты и концерты, первый том «Хорошо темперированного клавира», Английские и Французские сюиты для клавира, Хроматическая фантазия и fuga (первая редакция), сонаты и партиты для скрипки соло, сюиты для виолончели соло, две сюиты (названные увертюрами) для оркестра, уже упомянутые Бранденбургские концерты и т. д.

Настало, однако, время, когда Бах пожелал оставить Кётен в поисках иных условий жизни и творчества. В июле 1720 года скоропостижно скончалась его жена, пока он с князем Леопольдом находился в отсутствии, в Карлсбаде. Бах прожил с ней тринадцать лет, она родила ему семерых детей, из которых выжило четверо, среди них сыновья Вильгельм Фридеман и Филипп Эмануэль — впоследствии известные, прославленные в XVIII веке композиторы. В сентябре того же года овдовевший Бах сделал попытку получить освободившееся место органиста в одной из церквей Гамбурга. Известно, что он блестяще импровизировал там на органе и заслужил полное одобрение Рейнкена, который с интересом слушал его в свои девяносто семь лет. Тем не менее Бах не получил искомого места: оно досталось второстепенному органисту И. И. Хейтману (который внес в церковную кассу солидную сумму!). Гамбург привлекал Баха оживленной музыкальной жизнью, и, помимо того, ему, возможно, хотелось покинуть Кётен после смерти первой жены. В декабре 1721 года Бах женился вторично — на молодой Анне Магдалене Вилькен, дочери музыканта и в свою очередь хорошей музыкантше, певице при кётенском дворе. С ней Бах особенно охотно занимался музыкой, составлял специально для нее «Нотные книжечки» (1722 — 1725), постоянно доверял ей переписку своих сочинений. Анна Магдалена была ему верной

помощницей, заменяла мать его детям и родила на протяжении 1723 — 1742 годов еще тринадцать сыновей и дочерей (осталось в живых шестеро). Со временем Бах мог музицировать в своем домашнем кругу вместе с женой и сыновьями, как с хорошим концертным ансамблем. Забота о надлежащем образовании для подрастающих сыновей вновь побудила Баха стремиться из Кётена в более крупный культурный центр. Со смертью известного композитора И. Кунау освободилось в 1722 году место кантора при церкви св. Фомы [Thomaskirche] в Лейпциге. На эту должность прочили сначала Г. Ф. Телемана, пользовавшегося тогда большим успехом, но он не смог уехать из Гамбурга. Бах не сразу решился покинуть Кётен, лишиться почетного положения придворного ка-

20

пельмейстера и стать кантором, то есть скромным учителем певчих в школе при церкви. Но мысль о сыновьях, по его собственному признанию, все же заставила принять это решение. В мае 1723 года он, после требуемого испытания, был единогласно избран лейпцигским магистратом на должность кантора и тут же переселился в Лейпциг.

К тому времени Бах-композитор далеко еще не получил такого признания, как Гендель, Телеман или Хассе, среди немецких современников. Его музыка была слишком серьезна, нова и сложна, да и звучала она в относительно замкнутой среде, чтобы легко и быстро завоевать популярность. Издано за предыдущие годы оказалось всего одно произведение Баха — кантата (№ 71) на переизборы городского магистрата в Мюльхаузене (и то не партитура, а лишь голоса), сочиненная еще в 1708 году. Однако нет никаких внутренних оснований считать, что весь долейпцигский период был просто ранним в творчестве Баха и подлинная творческая зрелость достигнута им лишь в Лейпциге. В Веймаре и Кётене не только появились в большинстве ярко характерные для него инструментальные произведения, истинные шедевры среди духовных кантат (№ 106, 21, 12), не только возникла концепция «Страстей по Иоанну», но сложилась в основном система его образов, определилась его музыкальная стилистика. Автор первого тома «Хорошо темперированного клавира», Хроматической фантазии и фуги, кантаты № 21 («Ich hatte viel Bekümmernis»), «Страстей по Иоанну» — это уже подлинный, великий Бах. В Лейпциге его творческие искания расширились и углубились, некоторые жанры (духовные кантаты) получили особенно последовательную разработку, возникли новые, самые монументальные замыслы («Страсти по Матфею», месса h-moll).

Между тем обстановка, в которой Бах двадцать семь лет жил и действовал в Лейпциге, казалось бы, совсем не соответствовала этому творческому расцвету. Она была во многом неблагоприятна для достойного исполнения его произведений, отягощала неполадками и неурядицами в организации музыкального дела в Thomasschule (школе св. Фомы) и церквях, которые обслуживались учениками-певчими, мелочными придирками начальства, борьбой мелких самолюбий в кругу консистории и магистрата и т. п. Баху отнюдь не приходилось выдерживать громкую общественную борьбу за свое искусство, как героически выдерживал ее Гендель в Лондоне, но он повседневно и неизменно тяготился убожеством хоровых и оркестровых сил и мелочными служебными ограничениями. Хотя Лейпциг того времени принадлежал к числу передовых культурных центров страны, Бах тем не менее испытывал на себе непосредственно всю духоту и беспросветность немецкой провинции. И от того, что в Лейпциге действовали передовые немецкие философы Лейбниц, Кристиан Вольф и другие ранние просветители, общая провинциальность в управлении музыкальной жизнью не могла

21

быть преодолена: городские власти (магистрат) и церковные (консистория) оставались далекими от какой бы то ни было широты воззрений и были не способны понять истинное величие Баха.

Вступая в свою новую должность, Бах обязывался обучать мальчиков в школе не только пению, но и игре на различных инструментах, сопровождать певчих на больших похоронных процессиях, преподавать латынь в школе, дежурить в интернате. В остальном заработок его зависел от свадебных месс и похорон, а также отдельных заказов на произведения к случаю. Thomasschule находилась в те годы в запущенном состоянии, ученики страдали от тесноты, грязи и болезней в интернате, были недисциплинированы, они постоянно простужались и портили голоса, когда пели на улице во время похоронных процессий. Из 55 учеников-певчих надлежало всякий раз набирать исполнителей для хоров в четырех лейпцигских церквях, причем солисты выделялись по мере надобности из этого же состава. Кроме того, Бах мог располагать еще 8 городскими трубачами и 18 — 20 исполнителями на других инструментах (2 — 3 первые скрипки, 2 — 3 вторые, 2 альты, 2 виолончели, 1 контрабас, 2 — 3 гобоя, 1 — 2 флейты, 1 — 2 трубы). И это было

все, на что мог рассчитывать композитор при исполнении самых сложных, самых крупных своих произведений! Этими силами еженедельно исполнялась новая духовная кантата Баха. Они же были привлечены к исполнению «Страстей по Матфею» в 1729 году. Как раз тот год оказался особенно трудным для музыкальных занятий в школе: вопреки мнению Баха были приняты мальчики, не обладавшие музыкальностью. Если он до сих пор не ладил с университетским начальством и даже жаловался на него королю (что отнюдь не улучшало внутренних отношений), то теперь Бах вступил в конфликт и с магистратом, пеняя ему на плохое состояние хора. В ответ его же самого обвинили за отсутствие выдержки в руководстве и неумение укрепить дисциплину среди певчих. Осенью 1730 года Бах вновь настаивал в своей докладной записке магистрату на том, что из учеников школы только 17 «пригодны для музыки», 20 — еще не пригодны и 17 совсем не годны. Немецким музыкантам, — заключал он, — вообще приходится самим заботиться о пропитании, а потому они не могут и думать о самосовершенствовании. Все это написано смело, с достоинством и без общепринятых тогда уверений в почтении, преданности и т. п. Магистрат не только не внял Баху, но решился еще более стеснить его, ограничив его обычные доходы. Лишь благодаря руководству студенческим музыкальным обществом (Collegia musica) Бах с 1729 года смог привлечь студентов к участию в хоре и оркестре. Но магистрат и тут отказался восстановить стипендии, которые ранее выплачивались за это участие.

Прямой, решительный, неуступчивый характер Баха, его чувство профессионального достоинства (при большой внутренней

22

скромности), его гневная вспыльчивость, нетерпение в борьбе с мелочными затруднениями, конечно, только усложняли его положение. В глазах окружающих это была всего лишь досадная строптивость кантора, то есть учителя, зависимого от школьного ректора, от магистрата, от консистории. Никому и в голову не приходило измерять его характер и его поведение иными мерками, единственно достойными гениальной личности.

В октябре 1730 года Бах обратился с большим письмом к своему старому гимназическому товарищу Георгу Эрдману (в то время русскому резиденту в Данциге) и просил его помощи: он хотел найти для себя другую должность и уехать из Лейпцига. До нас дошли лишь единичные собственные высказывания Баха; это письмо интереснейшее среди других. Бах жалуется на условия своей работы и в особенности на «странное и недостаточно преданное музыке начальство», из-за которого он «должен жить в постоянных огорчениях, преследованиях и зависти». Тут же он рассказывает о своем доме, о детях от первого и второго брака («все они прирожденные музыканты») и замечает, что силами своей семьи может организовать вокальный и инструментальный концерт. Из Лейпцига Бах, однако, не уехал до конца жизни. Что же касается близкой ему по духу музыкальной среды, то он, видимо, находил ее постоянно только в своей семье, где старшие сыновья (Вильгельм Фридеман тогда стал уже студентом) были превосходными исполнителями на органе и клавесине, начали сочинять музыку, жена и старшая дочь пели, а младшие дети в меру сил тоже вовлекались в совместное музицирование. Со временем Бах приобретал все больше учеников, из которых вышли органисты, клавесинисты, капельмейстеры, канторы (но выдающихся композиторов не оказалось); надо полагать, что и в их кругу он также встречал доброжелательное понимание. Но сумели ли они постигнуть все величие его как композитора?

При выездах из Лейпцига (в связи со строительством и испытанием органов или с другими целями) Бах соприкасался с музыкальной средой в других немецких центрах. Известно, что в 1727 году он выступал как органист в Гамбурге, где находился тогда Телеман. Неоднократно бывал в Дрездене, посещал там оперу, играл на органе. Известный оперный композитор И. А. Хассе и его жена, знаменитая певица Фаустина Бордони, принадлежали к числу дрезденских друзей Баха. В 1733 году Бах ездил в Дрезден, поскольку его сын Вильгельм Фридеман держал там испытание на должность органиста. Двумя годами позже он по аналогичной причине побывал с другим сыном в Мюльхаузене. Лето 1741 года он провел у Филиппа Эмануэля в Берлине, где этот его сын работал при дворе Прусского короля. Весной 1747 года Бах — после неоднократных приглашений — приехал в Берлин и выступал в Потсдаме перед Фридрихом II, испытывая новые фортепиано и мастерски им-

23

провизируя на заданную королем и свою темы<sup>2</sup>, а также пробуя имеющиеся в Потсдаме органы. Эти поездки расширили и упрочили в Германии известность Баха как выдающегося органиста и клавесиниста с редкостным даром *ученой* (по тогдашнему представлению) полифонической

импровизации.

В принципе Бах никогда не стремился к внешним почестям и был внутренне свободен от подобного тщеславия. Но в условиях своей деятельности он осознавал некоторую реальную, практическую пользу, например, от того, что имел с 1729 года титул «саксен-вейсенфельского придворного композитора». В июле 1733 года он обратился к новому саксонскому курфюрсту Фридриху Августу с просьбой о титуле придворного композитора для себя, приложив к письму две большие части (Kurig и Gloria) из мессы h-moll. Спустя три года, когда названный курфюрст стал уже и королем польским Августом II, этот титул после неоднократных напоминаний был Баху пожалован. В то время это расценивалось как «королевская милость», а было, в сущности, всего лишь ничтожной платой за бесценную музыку Баха.

За рамками служебных и официальных отношений Бах оставался скромным, серьезным, требовательным к себе, всегда доброжелательным человеком, особенно к музыкантам. Вероятно, он не был склонен распространяться о своей внутренней, духовной жизни. Все, что осталось нам в его письмах и что сохранилось в памяти современников, связано лишь с конкретными обстоятельствами существования и практическими соображениями. Музыка же Баха раскрывает беспредельный мир образов, чувств, идей и говорит за него лучше, чем сказали бы слова.

Ни малейшего высокомерия не чувствуется в Бахе, когда он упоминает о своем «прилежании» («кто будет столь же прилежен, достигнет того же»), когда переписывает бесчисленные страницы нот, изучая или копируя для себя произведения Палестрины, Фрескобальди и Фробергера, Лотти, Легренци и Кальдара, Телемана, Кайзера и Генделя, чей талант он глубоко читил, французских и итальянских современников. По обширнейшим знаниям музыки и по композиторскому мастерству (которое предполагало глубокую теоретическую основу) Бах был высокообразованным музыкантом своего времени. Он хорошо знал латынь, имел некоторые познания во французском и итальянском языках, был сведущ в риторике, интересовался теологией (что видно по составу его библиотеки), в совершенстве владел всеми текстами библии и, несомненно, свободно разбирался в немецкой лирической (песенной) поэзии XVI — XVII веков, не говоря уже о современной.

<sup>2</sup> В этой связи возникло затем «Музыкальное приношение» («Das musikalische Orfer») — серия полифонических пьес на тему Фридриха II, посланная Бахом прусскому королю.

24

Музыкальная деятельность Баха была в полном смысле многосторонней — композитор, органист, клавесинист, скрипач, педагог, знаток инструментов, изобретатель. Хотя современники, вероятно, того и не сознавали, признанное ими искусство Баха-исполнителя было всецело связано с его творческими исканиями. Именно творческие замыслы толкали его на поиски новых приемов исполнения: на редкость богатую регистровку на органе, развитое многоголосие на скрипке, требование плавности, певучести в игре на клавиатуре, нововведения в аппликатуре. Общим творческим складом определялся характер импровизаций Баха на органе и clavire, одновременно смелых, вдохновенных, порою патетических — и стройных, совершенных по форме и полифонической технике. Немаловажное значение для Баха-исполнителя имело и то, что он прекрасно знал конструкцию инструментов, в ряде случаев стремился сам усовершенствовать ее, тщательно изучал новые образцы. При экспертизе новых органов давал практические советы мастерам, порою предлагал новшества в конструкции. Не удовлетворенный сильным, но отрывистым и сухим звуком клавесина, певучим, но слабым звуком клавиатур, знакомый с ранними образцами фортепиано, он сам делал неожиданные опыты в этой области: по его заказу был, например, построен клавесин-лютня со струнами различной звучности (кишечными и металлическими). В доме Баха имелось пять клавесинов. Но для собственных занятий он все же предпочитал клавиатур. Впрочем, его звуковое воображение обгоняло технические возможности своего времени. Занимали Баха и струнные инструменты: он изобрел *viola pomposa* — пятиструнный инструмент низкого регистра, нужный ему, по-видимому, для рельефного выделения басовой партии в сопровождении арий. Для этого инструмента написана Бахом шестая сюита, присоединенная к пяти сюитам для виолончели соло.

Бах, несомненно, был замечательным педагогом — не школьным кантором, а учителем в самом высоком значении этого слова. В его глазах не только «Органная книжечка», «Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана» (1720 — 1723), «Нотные книжечки для Анны Магдалены Бах», не только Маленькие прелюдии и фуги, Инвенции и Французские сюиты, но и оба тома «Хорошо темперированного клавира» и «Искусство фуги» имели педагогическое, образовательное значение. По словам учеников Баха (в том числе его старших сыновей), он ранее всего занимался с ними игрой на клавишных инструментах, сочиняя для этого небольшие пьесы (в исполнении

которых добивался ясности удара и четкости пальцевой техники), показывал тут же, как исполняются украшения, и сам много играл, в частности, из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Переходя к технике композиции, Бах сначала обучал правилам генерал-баса в четырехголосном сложении, следил не только за гармонической логикой, но и за плавностью голосо-

25

ведения. И лишь после этого ученикам разрешалось приступать к сочинению двухголосной фуги. Таким образом, Бах начинал с гармонии и лишь затем переходил к полифонии. При этом он требовал, чтобы в полифоническом сочинении ощущалась ясная и естественная логика общего развития при индивидуальности каждого из голосов в их совместной беседе. Для Баха-педагога работа исполнителя над произведением, разбор его и наука о композиции сливались в одно целое. Создавая для учеников свои инвенции, он надеялся приохотить играющих и к композиции. Ни отвлеченных рассуждений, ни схоластики, ни догматизма не было в его занятиях. Объяснения его были просты, логичны и вытекали из огромного собственного опыта, из практики. Судя по дальнейшему творческому развитию сыновей Баха, его метод преподавания не стеснял художественной индивидуальности и позволял затем каждому обрести самостоятельность и двигаться дальше своим путем.

Последние десять-двенадцать лет жизни Баха прошли для него как бы в тиши внутренней сосредоточенности. Его мало затрагивало все, что касалось служебных обязанностей и взаимоотношений с магистратом. Он отошел от руководства студенческим музыкальным обществом. И радости, и порою горести его в значительной мере связаны были со вставшими на путь самостоятельной деятельности старшими сыновьями. Младший из них Иоганн Кристиан был любимцем отца и особенно радовал его своей музыкальной одаренностью. Сочинял Бах уже не так много, как раньше. Вместе с тем он стремился, видимо, подвести некоторые итоги сделанного, составив в 1744 году второй том «Хорошо темперированного клавира», вплоть до последних дней занимаясь редакцией старых сочинений, работая над «Искусством фуги». В 1747 году Бах вступил в «Общество музыкальных наук», основанное в 1738 году его учеником Л. К. Мицлером («Мицлеровское общество») в Лейпциге. Для этого он представил две ученые работы: канонические вариации на хорал и тройной канон на шесть голосов.

Авторитет Баха как мастера, артиста, педагога к концу его жизни стоял у немецких современников высоко; его чтили, он пользовался уважением. Но глубина его творческих прозрений оставалась еще не постигнутой, сочинения за ничтожным исключением не изданными. Почти все, что при жизни Баха появлялось о нем в печати, свидетельствовало о полном непонимании его художественных заслуг, самих масштабов этого творческого явления. Умный и передовой по своим эстетическим воззрениям И. Маттезон, хотя и высказывался о Бахе в общей форме весьма положительно, оставался все же равнодушен к нему и лишь критиковал его гениальную кантату «Ich hatte viel Bekümmernis» за частности декламации. Критик И. А. Шейбе писал о Бахе (в 1737 году, то есть после возникновения величайших созданий композитора) как о превосходнейшем исполнителе на клавире и органе и — как об авторе напыщенных

26

и запутанных произведений, сложных, лишенных естественности, трудно исполнимых. По «тяжеловесной работе» (!) Шейбе сопоставлял Баха с К. Лознштейном, известным представителем барокко в немецкой литературе XVII века. Заблуждение критика хотя и непростительно, но до известной степени все-таки исторически объяснимо. Еще при жизни Баха в музыкальной культуре Западной Европы начали подниматься новые творческие направления, обозначились новые вкусы, связанные с тягой к более легкому, доступному, мелодически ясному искусству гомофонно-гармонического склада. К этим вкусам и направлениям в Германии ближе стоял тогда, например, Телеман (тем не менее глубоко ценивший Баха). Другие сторонники новых течений, быть может, и неспособны были со своих позиций воздать должное Баху: именно к ним принадлежал и Шейбе. Правда, И. М. Геснер, до 1734 года ректор школы св. Фомы, весьма лестно отозвался о Бахе в одном из своих примечаний к Квинтилиану; изредка Баху посвящались также стихи. Однако все это промелькнуло малозаметно и осталось в пределах узкой среды. В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера (1732) заметка о Бахе (которого автор знал лично) очень невелика: в ней содержатся немногие биографические сведения и упомянуты единичные изданные сочинения.

В последние годы жизни ранее крепкое здоровье Баха стало слабеть. Резко ухудшилось его зрение. В начале 1750 года он перенес две операции на глазах, после чего совершенно ослеп. Однако ум его и чувства оставались ясными. Он пытался продолжать работу над редактированием своей

музыки с помощью ученика и зятя (мужа старшей дочери) И. К. Альтниколя, продиктовал ему свою последнюю хоральную обработку на слова «Пред твой трон предстану я», словно она символизировала его собственный конец. 28 июля 1750 года Бах скончался от кровоизлияния в мозг.

«Мицлеровское общество» опубликовало в своей «Музыкальной библиотеке» (1754, IV, 1) некролог Баха, составленный его сыном Филиппом Эмануэлем и учеником И. Ф. Агриколой. Телеман посвятил памяти Баха сонет. Филипп Эмануэль издал «Искусство фуги» с предисловием Ф. В. Марпурга (1751), а Маттезон высоко оценил это «великолепное практическое произведение». Все же остальные сочинения Баха (кроме нескольких, изданных при жизни) находились в рукописях, оказались разделены между двумя старшими сыновьями, остались в Лейпциге или попали сначала в частные собрания. Вильгельм Фридеман Бах, ведший беспорядочную жизнь, небрежно отнесся к своей части рукописного наследия и распродал некоторые рукописи отца. В результате мало кто мог в XVIII веке знакомиться с музыкой Баха, она почти не исполнялась, а на фоне Новых течений и новых форм концертной жизни могла представляться даже старомодной. В наше время исследователям удастся, однако, показать, что Бах не был забыт в XVIII веке:

27

его ценили наиболее вдумчивые и проницательные музыканты (впрочем, всего лишь по отдельным произведениям). Музыку Баха как откровение воспринял Моцарт; с его сочинениями познакомил юного Бетховена К. Г. Нефе. Но постижение Баха в крупном масштабе началось лишь в XIX веке — со времени исполнения «Страстей по Матфею» молодым Мендельсоном в 1829 году, то есть через сто лет после их появления. Творчество Баха, временно заслоненное искусством следующего поколения, оказалось близко Бетховену и романтикам. Не сразу, однако, были собраны и изданы сочинения Баха. Эту задачу взяло на себя «Баховское общество», основанное в 1850 году в Лейпциге при участии Р. Шумана, М. Хауптмана (кантор церкви св. Фомы), О. Яна (археолог и музыковед, биограф Моцарта), К.Ф. Беккера (органист, профессор консерватории). По существу же распространение, исполнение и изучение музыки Баха с тех пор становится важной частью развития всей мировой музыкальной культуры и вовлекает в себя большие артистические и научные силы. Постигание Баха продолжается и ныне: композиторы, исполнители и исследователи XX века открывают в нем все новые ценности, новые импульсы для творчества и движения научной мысли, на его произведениях учатся музыканты всего мира. Передовое искусство нашего времени по праву и в полной мере наследует творческие традиции Баха.

До нас дошли далеко не все произведения Баха; некоторые нотные рукописи утрачены. Не сохранилась, например, полностью и в оригинале музыка «Страстей по Марку» и, возможно, многих кантат. Кое-что спорно — по всей вероятности, лишь переписано, но не сочинено Бахом («Страсти по Луке»). До последнего времени среди рукописей Баха обнаруживаются чужие сочинения, которые давно и по традиции приписывались ему. Так, духовная кантата №15 считалась *первым* его произведением в этом жанре: рукопись относится к 1704 году. Но теперь выяснено, что кантата была лишь переписана Бахом, а сочинил ее его родственник Иоганн Людвиг Бах. Открылось также авторство Телемана и некоторых других композиторов, чьи произведения усердно копировал для себя Бах. Тем не менее творческое наследие Баха, за исключением утраченных, спорных или переадресованных вещей, остается огромным по объему, всесторонне характерным и неисчерпаемым в своем богатстве.

В этом наследии область вокальной и область инструментальной музыки связаны между собой не только по содержанию, кругу образов, формам и стилистике, но отчасти и непосредственно по материалу (совпадающие или сходные темы, перестановки целых частей из одного сочинения в другое). В огромном большинстве своем вокальные произведения Баха (кантаты, пассионы, мессы) являются на деле вокально-инструментальными — настолько существенно в них и то и другое начало. Лишь

28

в немногие годы композитор был сосредоточен на одной инструментальной музыке (в Кётене); к вокальным жанрам он обращался начиная с 1707 года на протяжении почти всей творческой жизни. Создание духовных кантат более всего было для него, с переездом в Лейпциг, повседневным композиторским делом: к каждому дню церковного календаря по кантате. Сохранилось около ста девяноста таких кантат Баха; больше половины их, по-видимому, утеряно. Кроме того, до нас дошло около двадцати светских кантат, и из них кое-что утрачено<sup>3</sup>. Духовные кантаты составляют самую крупную часть в наследии Баха и с большой полнотой раскрывают его творческие принципы. Наиболее монументальные его замыслы и грандиозные концепции



воплощены в пассионах и в мессе h-moll. Именно поэтому на примере вокальных произведений естественнее всего начать рассмотрение общих основ музыки Баха, в конечном счете единых для нее.

Жанр духовной кантаты в том понимании, какое характерно для зрелых сочинений Баха, сложился в немецкой музыке именно в его время и в большой мере — его усилиями. Известная тогда в Европе итальянская кантата приближалась по своему составу и характеру музыки к оперным фрагментам. В немецкой кантате у предшественников Баха важна была опора на протестантский хорал, на полифонические формы, Бах, со своей стороны, углубил особенности немецкой кантаты и одновременно много смелее других претворил в ней достижения нового искусства своего времени, в частности оперного. Духовные кантаты Баха, при относительно небольшом объеме целого, включают в себя необыкновенно широкий круг выразительных средств. Полифонические хоры, обработки хорала, арии и речитативы различных типов, ансамбли, инструментальные номера входят в их состав. В баховских кантатах можно встретить сочетание новейшего экспрессивного речитатива и строгой хоральной строфы, монументального хора в старинном мотетном складе и виртуозной арии с концертирующими скрипками или трубой. В кантатах можно найти и прообраз хора «Crucifixus» из мессы h-moll, и увлекательную жигу, и лирико-патетическое Adagio сонатного типа, и евангельское изречение в форме ариозо, и оживленную часть Бранденбургского концерта. Здесь нет ограничений какими-либо рамками собственно духовной музыки. В пределах вокально-инструментальной композиции, рассчитанной на 20 — 30 минут исполнения, сосредоточено глубокое содержание, воплощен круг ярких, часто контрастных образов, отнюдь не ограниченных традиционно-церковными представлениями.

<sup>3</sup> Некоторая приблизительность цифр связана с наличием спорных (в отношении авторской принадлежности) произведений и с так называемыми пародиями, то есть авторскими переработками светских кантат в духовные.

29

Духовные кантаты Баха, исполнявшиеся в церкви и связанные с определенной тематикой церковного календаря (а следовательно, с предуказанными библейскими текстами), тем не менее далеко выходят по своему реальному содержанию за эти внешние рамки. Лежащий в их основе словесный текст трактуется Бахом свободно и широко. Поэты, к которым он обращался (С. Франк, Э. Ноймайстер, Пикандер, Г. К. Лемс, М. фон Циглер), да и сам он, компанюя для себя текст, соединяли фрагменты из разных частей Ветхого и Нового завета со строфами и строками немецких песен XVI — начала XVIII века. Так на тему того или иного праздника или церковного дня создавалась словесная канва композиции, позволявшая вложить в нее более свободное и богатое образное содержание. Музыка же затем далеко обгоняла текст, углубляя и развивая возникавшие образы, усиливая контрасты между ними; так возникала многозначительная лирико-философская или драматическая концепция целого. В итоге это была *баховская* концепция, хотя он и пользовался помощью поэтов.

В духовных кантатах Баха не часто и не описательно идет речь о каких-либо событиях. Если они и совершаются, будучи упомянуты в тексте (подразумевалось, что они всем известны), то либо вызывают в воображении композитора большие музыкально-поэтические картины, проникнутые сильным чувством, либо, чаще всего, отражаются лишь в развитии и углублении возникающих под их впечатлением эмоций. Истинное музыкальное содержание той или иной кантаты может развиваться, например, так: «от мрака и глубины горестей к просветлению, подъему и обретению силы духа», или: «от нарастания тревоги к кульминации и затем к умиротворению», или «от внезапно возникшего, изначально заданного драматизма к преодолению его и душевному очищению». Лирико-философская трактовка тем не исключает наличия в некоторых духовных кантатах подлинно драматических кульминаций, выделенных с большой силой, — не только по аналогии с оперой, но даже смелее и острее, чем бывало тогда в оперном театре. Особенно драматичны кантаты, которые предвещают или передают апокалиптические образы Страшного суда средствами патетической, предельно напряженной декламации в бурном сопровождении оркестра, необычными по остроте гармоническими приемами, мощными звуками хорала, олицетворяющими неотвратимую силу, поднимающуюся над событиями (кантата № 70). И в контрасте к подобным образам возникают в других произведениях мирные лирико-поэтические картины с элементами пейзажности или лирико-патетические излияния, близкие любовной лирике. Евангельское

повествование, притча или молитва, мораль-проповедь, заключенные в хорале, становятся для Баха, таким образом, поводом для создания лирико-философской концепции, эстетическое значение которой много шире, чем ее внешняя «сюжетная» основа.

30

Среди канонических духовных «сюжетов» у Баха были излюбленные для кантат. Нередко обращался он к теме рождества или к теме Христа-страстотерпца, причем вдохновлялся чисто человеческими сторонами евангельских историй. Рождение младенца в обстановке сельской жизни, вблизи природы и домашних животных, явление ангела с благостной вестью *пастухам* (отсюда пасторальность образа) — все это для Баха проникнуто человеческим теплом и бесхитростной радостью. Еще более захватывает его мир «страстей», то есть смертных страданий *бого-человека*, идея самопожертвования на благо человечества (кантата № 12 с хором «Weinen, Klagen», послужившим прообразом для хора «Crucifixus»). Вообще тема человеческого страдания, как подлинно трагическая, проходит через многие духовные кантаты Баха, сообщая им особую глубину.

В духовных кантатах Баха обычно нет образа или образов героев как персонифицированных «действующих лиц»: кантаты — не театрализованные, а церковно-концертные произведения. Вместе с тем из общего содержания кантат постепенно проступает образ как бы подразумеваемого героя, чьи мысли и чувства по преимуществу и выражены здесь композитором. Этот герой — не воин и не полководец, не легендарная личность властителя, заимствованная из античности или более позднего времени. Героем Баха оказывается простой, реально земной человек, близкий и подобный ему самому, терпеливо, безо всякой внешней героики совершающий свой жизненный путь, страдающий в земной юдоли и глубоко чувствующий. Поэзия и даже особая внутренняя героика жизненного подвига, который повседневно совершался многими людьми из народа И который поистине совершал он сам как художник и человек, всегда вдохновляла Баха. Он не призывал своего героя к активному наступательному действию, к социальному преобразованию мира, к трезвой и безжалостной критике старого общественного строя, как то делали французские просветители. Он мог лишь исповедовать идеи душевной чистоты и этического самосовершенствования, призывать к стойкости в борьбе со злом, к доброте и милосердию, к самоотречению ради общего блага, мог прославлять человечность на земле и в небе, мудрость и величие мироздания, еще не расторгнутое единство человека и природы, оставляя заботу о высшей справедливости, о воздаянии за добро и зло, о судьбах мира на долю религии. При этом насквозь земное мироощущение Баха (и баховского героя) свободно от мистики: он видит и ощущает свой мир поэтическим, прекрасным и реально волнующим, умиротворяющим, возвышающим человека. Это позволяет ему, в частности, свободно использовать в духовных кантатах части из своих же светских кантат или инструментальных произведений и даже Целиком перерабатывать светские кантаты в духовные, мало изменяя их музыку. Встречаются в духовных кантатах арии (реже ансамбли), проникнутые танцевальностью, близкие ку-

31

рантам, жигам, менуэтам, полонезам, буре. Разумеется, это оказывается возможным лишь без нарушения образного смысла — скорбного или радостного, лирического или торжественного, пасторального или идилического в том и другом случае. Но сама система образов остается у Баха единой в духовных кантатах и светских сочинениях различных жанров.

Среди духовных кантат Баха есть несколько разновидностей: празднично-торжественные, углубленно-лирические, драматизированные, образно-широкие, внутренне контрастные произведения. Различны они и по составу в композиции, по масштабам, по использованию мелодики протестантского хорала. Определенные типы структуры целого особенно ясно утверждаются у Баха в лейпцигские годы. Но по глубине содержания и значительности характерно-баховских образов уже вполне показательны и более ранние образцы.

Самая первая из сохранившихся духовных кантат Баха «Aus der Tiefe rufe ich» («Из глубины зываю я», № 131) относится к 1707 году и представляет еще старинный тип композиции — без последовательного расчленения на отдельные развитые и замкнутые номера. И хотя в ней выделяются сольные эпизоды (бас-сопрано и тенор-альт), но преобладает хор; в сопровождении — струнные, гобой, фагот, basso continuo. Кантата проникнута скорбным чувством, в ней много горестной экспрессии и тревоги, которые постепенно преодолеваются надеждой, и все завершается призывом верить в спасение. Словесный текст почерпнут из псалма и двух строф

песни поэта Б. Рингвальда. Сильнее всего передано в музыке выражение скорби, то патетической, *взывающей* к милосердию (характерные возгласы в партиях скрипки, гобоя, хора), то в духе *lamento* (сольный эпизод, хоровое *Adagio*), то преодолеваемой в мужественном подъеме духа (последний хор).

Высокое напряжение чувств отмечает и кантату «*Gottes Zeit ist die allerlebste Zeit*» (№ 106, с подзаголовком «*Actus tragicus*»), по-видимому возникшую как заупокойная около 1711 года. Она начинается небольшой сонатиной (*Molto Adagio*) для двух флейт и двух виол да гамба с *basso continuo*. Дух просветленной скорби царит уже здесь. Далее проходят в хоре и сольных эпизодах (они все еще не расчленены с той определенностью, какая характерна для Баха позднее) образы, связанные с серьезными и скорбными размышлениями, с драматическим напоминанием о смерти, с трогательными эмоциями (вступление к хоралу), наконец, с умиротворением и торжественным, даже «праздничным» преодолением страха смерти (последнее *Allegro* хора). Текст кантаты скомпонован Бахом на основе Библии. Отвлеченных рассуждений музыка не приемлет, но весь эмоциональный строй произведения в конечном счете подчинен определенной философской концепции, согласно которой жизнь, милосердие и мудрость побеждают смерть, вселяют в человеческую душу бесстрашие перед ее лицом.

32

Обе эти ранние кантаты не содержат контрастного противопоставления образов; музыкальное развитие совершается как бы поступенно, и произведение в целом имеет определенное эмоциональное наклонение. И в дальнейшем у Баха будут встречаться кантаты с преобладанием того или иного наклонения, например пасторальные, светлые — радостные, лирические или торжественные. Но со временем он станет предпочитать более широкие образные концепции, с выделением круга контрастных образов и — соответственно — с различными функциями крупных, замкнутых частей (хоров, арий, ансамблей, инструментальных вступлений) в композиции целого.

Расширение общих композиционных рамок при расчленении на ряд развитых, внутренне завершенных номеров очевидно уже на примере большой кантаты, возникшей в 1714 году, «*Ich hatte viel Bekümmernis*» («Я много страдал», № 21). Она состоит из двух частей и включает 11 номеров: вступительную *Sinfonia*, 4 хора, 3 арии, дуэт и 2 речитатива. Оркестр — из самых богатых (для кантат Баха): в нем партии 2 скрипок, альты, гобоя, фагота, 4 труб, 4 тромбона, литавр, органа и *basso continuo*. Между тем и эта чудесная кантата не содержит последовательного противопоставления частей. Она снова ведет развитие образов и чувств от страстной скорби, одиночества, отчаяния к успокоению, радости и свету, от лирической экспрессии к победной праздничности. Только путь этот становится обширнее и сами образы углубляются в своем эмоциональном напряжении. Глубоко своеобразно инструментальное вступление к кантате: не торжественная увертюра, а скорее камерная прелюдия, медленная, небольшая, исполненная лирического вдохновения. Концерирующие гобой и скрипка ведут как бы свободный диалог, мелодия субъективно-выразительна и драматична, в характерном для Баха импровизационно-патетическом стиле. Патетика бесконечно развертывающихся сольных мелодий сдерживается мерной поступью баса (*пример 1*). Драматический пафос все же нарастает к концу, где достигается общая мелодическая вершина вступления и обостряется гармония (ряд уменьшенных септаккордов).

Начальный хор состоит из двух контрастирующих разделов. Его первый раздел (на слова «Я много страдал») выражает скорбное чувство в своеобразной, неиндивидуализированной форме: в полифоническом хоровом изложении проходит тема, отчасти родственная мелодиям речитативного склада (речитация на одном звуке) и близкая теме одной из баховских органых фуг (№541), но, в отличие от нее, в миноре. Второй, краткий раздел хора, собственно его заключение, носит совсем иной характер — оживленный, энергичный, с блестящими пассажами во всех партиях (на слова «Твои утешения укрепили мою душу»). Все это вместе — инструментальная *Sinfonia* и первый хор — по своей функции образует как бы большую увертюру к кантате, вводит в ее содержание.

33

Первая ария остается в той же тональности, что и предыдущие номера (с-*moll*). Написанная для сопрано с солирующим гобоем, она носит по изложению мерно-прелюдийный характер и дает концентрированное воплощение одного образа, поистине трагичного. Широкая волнообразная тема развертывается в инструментальном вступлении (7 тактов), ее ведет гобой. Все дальнейшее развитие подчинено ей и вытекает из нее. «Вздохи, слезы, горе, нужда» — эти слова воплощены в

музыке с пронзающей сердце скорбью (*пример 2*). По интонационному строю, в частности «говорящим» вздохам в мелодии, ария близка тому, что уже звучало в кантатах № 131 и 106. Но в ней по-новому сконцентрированы сильные и острые средства выразительности, словно в сгустке трагической экспрессии. Трагизм этот в высокой степени характерен для Баха и сопряжен у него с применением принципа единовременного контраста, то есть с развитием музыкальной мысли не через действенную борьбу различных контрастных образов (как у Бетховена), а с раскрытием, развертыванием одного внутренне контрастного образа. В арии «Вздохи, слезы» одни выразительные средства служат обострению эмоции, росту драматического напряжения, патетической силы, другие же одновременно сдерживают, внутренне тормозят развитие чувств-страсти, уравнивая целое. В итоге возникает впечатление не безудержного бурного драматизма, не внешней смелой действенности, а особого скованного трагизма, сосредоточенного в себе и по-своему необыкновенно сильного. Наряду со многими другими шедеврами Баха (арией «Erbarne dich» из «Страстей по Матфею» или Хроматической фантазией, хором «Crucifixus» из мессы h-moll или медленными частями некоторых органных сонат) ария «Вздохи, слезы» дает свое, индивидуальное выражение принципа единовременного контраста. Силы драматического напряжения, «побуждающие», импульсивные, заключены здесь в смелом сочетании «говорящих» вздохов с инструментальной ломанностью, гибкостью мелодической линии, с ее частыми регистровыми контрастами, а также в острой гармонизации (которую Бах обозначил цифровкой с особой тщательностью), в сгущении этих выразительных средств в узких пределах (частая смена гармоний и регистров, мелкие фазы движения, насыщенность мелодии интонациями вздохов). Факторы же сдерживающие выражены последовательно мерным движением (однотипно-прелюдийным), медленным темпом, уравновешенной структурой целого, распределением кульминаций.

Подобный тип внутреннего драматизма, достигающего трагических высот, был подготовлен в ариях *lamento* XVII века у Монтеверди и других оперных мастеров и проявился затем у Генделя. Но никто из предшественников и современников Баха не дал столь высокого выражения трагизма в музыке на основе принципа единовременного контраста. Никто даже и не приблизился к этому.

#### 34

Вся первая часть кантаты выдержана в миноре (c-moll — c-moll — c-moll — f-moll — c-moll) и не выходит из круга скорбных чувств. Вторая ария (*Largo*, для тенора со струнными и фаготом) акцентирует одну сторону образа («Ручьи горячих слез») — и соответственно весь ее интонационный строй выведен из беспрестанных «вздохов» в вокальной партии, поддержанных аккордами, и таких же интонаций у струнных инструментов. Большой заключительный хор первой части (с эпизодами соло) все еще драматичен по началу, но пытается успокоить душу и выражает надежду на просветление.

Вторая часть кантаты от мольбы о помощи и призывов к душевному умиротворению (речитатив — дуэт — хор) приводит к выражению простодушной радости (курантообразная ария тенора с органом в F-dur) и благодарственных «победных» эмоций (в героическом хоре C-dur), построенном по типу французской увертюры: *Grave — Allegro*).

Особой силой воздействия обладают у Баха и другие скорбные, в частности горестно-покаянные, произведения, исполненные строгого, порою трагического, скованного чувства. Таковы кантаты № 13 («Мои вздохи, мои слезы»), 55 («Я несчастный человек» для тенора соло), 58 («О боже, как много сердечных мук»), 82 («С меня довольно» для баса соло). Однако все они отнюдь не пессимистичны и свидетельствуют о силе духа, о стойкости и внутреннем мужестве, побеждающих скорбь.

Среди духовных кантат Баха, особенно в лейпцигские годы, преобладают все же произведения, охватывающие более широкий круг образов и раскрывающие избранную тему через различные стороны жизни и различные эмоции. Порой даже бесхитростный евангельский сюжет, краткая история, лишенная каких-либо поэтических подробностей, вызывает в музыке Баха глубоко одухотворенные поэтические образы и картины, по существу далекие от характера церковного искусства. Так, в кантате № 8 краткие строки евангелия о смерти и воскрешении юного сына вдовы из Наина послужили поводом для создания трогательно-лирической, романтично-колоритной музыки этого благоуханного произведения. Вступительный хор E-dur рисует своего рода картину природы и одновременно выражает простодушное, недоуменное чувство молодой скорби. Колоритное звучание оркестра (флейта, 2 гобоя d'amore и струнные) создает впечатление пленительного летнего пейзажа со звоном колоколов (*pizzicato* струнных в низком регистре), света и тепла, цветущей природы, контрастирующей смертному горю. На этом фоне хор несколько раз

выступает с простыми • песенными строками «Liebster Gott, wann werd' ich sterben?». В евангелии ничего этого нет. Бах силой собственного воображения представил все именно так: прекрасный мир природы и полноту ее жизни, с которой вынужден расстаться юноша из Наина. За хором следует ария тенора (cis-moll, с солирующим гобоем d'amore) — типичное *lamento*, тревожное и тро-

35

гательное, в темных красках, с неумолкающим биением времени в сопровождении, символизирующим «последний час», упоминаемый в тексте. В кратком речитативе приходят успокоение и надежда. Ария баса (A-dur, с флейтой и струнными) оживленна и стремительна, как динамический финал в движении жиги: страх смерти отошел, суетные заботы отринуты, Иисус зовет за собой... Кантату завершает хорал на вечную тему жизни и смерти — мораль, обретенное равновесие, итог всего (E-dur).

Иной пример поэтически свободного претворения евангельской притчи (о девах мудрых и девах неразумных) содержится в кантате № 140 («Wachet auf, ruft uns die Stimme» — «Восстаньте, зовет к вам голос»). Опираясь на канонический «сюжет», Бах в поисках нужной ему образности скомпоновал словесный текст из многих источников: из Песни песней, псалмов, книг пророков, строк евангелий и строф из духовной песни Ф.Николаи (1599). По-видимому, его музыкальная концепция складывалась свободно и требовала новой словесной основы для возникавших в его воображении образов и образных контрастов. Не случайно это произведение сравнивают по духу со свадебными кантатами. После импозантного и динамичного хора на хорал (Es-dur, со словами «Восстаньте, зовет к вам голос») — одновременно и призыв и само пробуждение — идет лирический дуэт сопрано и баса с «нарядными» импровизационно-патетическими пассажами у скрипки *riccolo* (Adagio, c-moll). По своему характеру это любовный дуэт, даже с оттенком страстного томления. По тексту же — диалог Души и Иисуса. Любовная патетика дуэта далее оттеняется музыкой совсем другого рода: строфа хорала «Сион слышит пение стражей» звучит в духе двухголосного «сельского» ансамбля (плясовая мелодия у тенора в унисон со струнными, контрабас глубоко внизу). И снова любовный дуэт — на этот раз более светлый и радостный (B-dur с солирующим гобоем). Кантату завершает строфа хорала в аккордовом изложении (Es-dur).

Обе кантаты, таким образом, содержат каждая свой круг контрастных образов. Сопоставляя их по композиции со многими другими духовными кантатами Баха, можно убедиться, что здесь намечаются некоторые функции номеров в пределах целого, например: функция центра тяжести (она чаще всего принадлежит вступительному хору), функция лирического центра (ария-жалоба или лирический дуэт), функция финала (оживленная ария, заключительный хор или хорал). Это, разумеется, не схема, не закон, а всего только *тенденция*, характерная для ряда духовных кантат обычного размера, со своим кругом контрастных образов. Она может и не проявляться в иных кантатах, особенно хоральных строфических, где все подчинено исходному музыкально-поэтическому материалу и каждый номер становится по существу той или иной характерной вариацией на хорал.

36

Значение протестантского хорала для духовных кантат Баха очень велико. Строфы хорала в строгом четырехголосном изложении чаще всего завершают кантату. Нередко мелодия хорала звучит как *santus firmus* в хоре или арии, порой поднимаясь как бы над всем полифоническим ансамблем голосов и инструментов. На интонационной основе хорала возникает тематизм некоторых полифонических хоров. Складываются трехтемные или пятитемные фуги на хорал — по числу разрабатываемых в фугированных экспозициях строф хорала. В особых случаях драматического напряжения Бах вплотную сопоставляет, сталкивает такие различные формы музыкальной речи, как декламационно-экспрессивный аккомпанированный речитатив — и спокойная строфа хорала. Все здесь различно: тип мелодии, ее диапазон, ритм, гармония. Это нужно композитору, например, для того, чтобы передать борьбу двух начал в душе человека (страха и надежды, сомнения и успокоения): именно таков смысл большого речитатива с хоралом в кантате № 92, где много раз чередуются эти контрастные типы изложения. Аналогичные приемы встречаются в кантатах № 126, 113, 178. Роль хорала внутри кантат, следовательно, чрезвычайно многообразна. Он воплощает массовую, «общинную» традицию протестантизма, в нем заложено эпическое начало содержания, он выводит мораль, уравнивает эмоции и обнажает перед слушателями простую и строгую этическую суть «сюжета». Для всего искусства Баха, для его стиля в целом и для музыки духовных кантат в частности, хорал, не утративший почвенной основы в народных мелодиях, простой и вседоступный, является своего рода критерием,

постоянной величиной, неизменным мерилom, при помощи которого легче понять смысл и оценить истинный масштаб баховских исканий и открытий.

Для ряда кантат хорал служит своего рода источником музыкальной образности. Он, например, буквально пронизывает весь тематизм кантаты №60 («О вечность, громовое слово»), сообщая ей внутреннее единство и простую, но неодолимую силу энергии и грозного величия. Он, как и следовало ожидать, определяет образную основу Реформационной кантаты (№ 80, вероятно, 1730 год, прообразы у Баха более ранние), написанной на известнейший хорал Мартина Лютера «Ein feste Burg ist unser Gott» («Бог наш оплот»). Можно было бы и не ссылаться на слова Энгельса, назвавшего этот хорал «Марсельезой XVI века»: их все знают. Но Бах вложил в свое произведение столько воинствующей силы духа и пафоса борьбы, что сумел раскрыть отнюдь не молитвенный, а именно боевой смысл этого гимна Реформации.

Реформационная кантата написана для четырех солистов, хора и большого состава оркестра. Главное значение приобретают в ней хоровые номера. Господствует в композиции D-dur: ее тональный план — D-D-fis-h-D-D-G-D. В хорах, в первом Дуэте, в заключительном хорале встают образы боевого гимна,

37

показанные как бы с разных сторон. Другие номера — ария сопрано h-moll, второй дуэт (альта и тенора) G-dur — несколько оттеняют своей лирической мягкостью или спокойным тоном основную «наступательную» линию кантаты (не случайно они выделены и в тональном плане). Первый обширный, величественный хор (228 тактов!) — это зодческий, композиционный центр произведения. В нем полифонически разрабатываются строфа за строфой хорала в ряде больших экспозиций. При этом хор и оркестр образуют единый полифонический ансамбль из равноправных участников. Сперва мелодия первой строфы хорала как слегка измененная тема имитируется всеми голосами хора, а затем в основном виде как *cantus firmus* канонически проходит в высоком регистре у труб и гобоев и в низком — у органа. Так же экспонируются другие строфы. Эта монументальная, торжественная и вместе с тем строгая полифоническая обработка хорала призвана демонстрировать мощь разума и воли, выражать, в соответствии с текстом, уверенность в силе, крепости, неуклонном движении к истине, верность исконным лучшим традициям, идущим от времен Реформации. В дуэте сопрано и баса возникает новый образ воинственно-героического подъема. Фигурированный хорал звучит у сопрано, бас же ведет свободную мелодию бравурно-героического склада. Контрапункт этих мелодий сопровождается беспокойной инструментальной партией: неумолкающие тремоло струнных создают единый эмоциональный фон — нарастающее волнение битвы, бури.

В середине кантаты — новая хоровая обработка хорала, по стилю резко отличная от первого хора. Там вокальные партии и оркестр сообща воздвигали полифоническую композицию, сплетали подвижную многоголосную ткань; здесь хорал звучит (лишь ритмически измененный, в размере 6/8) одновременно у всех голосов хора, просто и сокрушительно, в унисон и октаву, как мощный гимн, а оркестр ведет самостоятельную бурную партию (когда хор замолкает, она выходит на первый план), создавая воображаемую картину и настроение битвы — подобно предыдущему дуэту, но с большей силой и в грандиозном масштабе. Это соответствует в особенности тем строкам текста, которые говорят о мужестве и бесстрашии в битве, о победе над темными силами зла, над сонмами врагов. Строки эти весьма символичны: крепость человеческого духа осаждается силами дьявола, однако они не могут победить. Но и в условиях крестьянской войны XVI века, и в образном истолковании Баха в подобные символы вкладывался более глубокий и *жизненный* смысл. Образы подобного рода и масштаба — битва как народное движение или всесокрушающая буря или, наконец, грозные события конца света — не часты у Баха. Самое их возникновение в его творческой фантазии знаменует чуткость художника, если и не осознавшего до конца, то уже ощутившего тревожную атмосферу века в преддверии больших

38

социальных потрясений. Что-то от этого духа времени отозвалось и в музыке Баха.

Завершается Реформационная кантата «проясненным» явлением хорала — в простом, традиционном хоровом четырехголосии и в кратких пределах шестнадцатитакта. Тут как бы обнажено основание всего воздвигнутого здания; слушатель возвращается к исходной теме-идее, к первоистокам творческого замысла.

Духовные кантаты Баха, в их удивительном многообразии и одновременно важнейших общих принципах и тенденциях, могут служить истинной энциклопедией для познания его вокальных форм. В них всесторонне проявляется отношение композитора к словесному тексту. Бах ищет в

тексте нужную ему основу для музыкальных образов, возникающих в его воображении в связи с избранной темой. Поэтому он и предпочитает компоновать свои тексты (сам или привлекая поэтов) из разных источников: диктует здесь музыка. Если композитор и подчеркивает мелодией или гармонией отдельное слово или выражение, явно выделяя его пассажем, зачастую образительного значения (например, «игра волн», «плывущие облака», «долина скорби», «умереть», «страдать», «шаги», «взлет» и т. п.), это означает, что такое выделение диктуется образным, выразительным замыслом арии, ансамбля или хора, как желательный штрих, как полезное «уточнение».

Необычайно широко представлены в духовных кантатах типы хоров и особенности хорового письма у Баха. Чаще всего именно большой полифонический хор является важнейшей частью кантаты и обычно открывает ее. В хорах наиболее глубокое развитие получает полифония, и не только в форме собственно фуги, но и в сочетании признаков фуги, сонаты, рондо, трехчастности *da capo*, французской увертюры. Бах создает хоры более старинного, мотетного склада (в традиции, идущей от строгого стиля XVI века) — и хоровые номера нового, концертного типа, а порой перерабатывает в хор свою же инструментальную увертюру (кантата №110). Хоры из кантат дают различные образцы сочетания и взаимодействия вокального и инструментального начал, что находит свое проявление как в совместной разработке тем, так и в выделении голосов или оркестра на различных гранях формы. Наконец, хоры выполняют первостепенную роль в разработке хорального тематизма.

Поистине необъятен мир баховских арий в духовных кантатах. Ария и ансамбль (в большинстве случаев и хор) воплощают у Баха (и вообще в музыке его времени) один музыкальный образ в его внутреннем развитии, развертывании. Они представляют бесчисленные варианты лирических, лирико-идиллических, скорбных, горестных, трагических, светлых пасторальных, легких динамических, мужественно-героических, бурных, «грозовых», величественных образов, более смелых, глубоких

39

и масштабных, чем в современной Баху опере. При самом широком и сложном развитии вокальных партий композитор не рассчитывает на исполнительский произвол певца (что было тогда обычно на оперной сцене), а требует совершенного ансамбля голоса и концертирующего инструмента или инструментов, подлинной полифонии в их сочетании. Арии и ансамбли Баха чаще всего полифоничны, хотя далеко не всегда выдержаны в форме фуги. Выразительные возможности человеческого голоса он использует с предельной широтой. Сопрано, альт, тенор, бас призваны исполнять в его кантатах мелодии любого типа — от медленной кантилены *lamento* до самых виртуозных блестящих арий. Однако в ряде случаев Бах отдает предпочтение альту, выбирая именно этот тембр для наиболее глубоких по содержанию арий, передающих серьезные, скорбные, трагические чувства. Нельзя забывать при этом, что композитор рассчитывал на исполнение своих духовных кантат, как правило, мальчиками (сопрано, альт) и юношами (тенор, бас) — певчими, в манере которых не было оперных приемов и привычки *только* солировать (по окончании соло они присоединялись к хору).

В духовных кантатах Баха ансамблей значительно меньше, чем арий, но по общему характеру и изложению они близки ариям, а иногда и трактуются как «ария для двоих». Баховские речитативы полностью используют опыт современной оперы, но они более строгие по своему складу, не будучи столь сухими и стереотипными, как на оперной сцене. Удивительно богаты и смелы по музыкальному письму аккомпанированные речитативы, выделяющиеся в особых драматических кульминациях некоторых кантат (например, № 70 и 127),

Композиция целого в духовных кантатах чаще всего строится на круге контрастных образов, объединенных единой музыкальной концепцией произведения. Средствами такого объединения служат и хорал (там, где он лежит в основе тематизма), и ладотональные отношения, иногда внутренние интонационные связи, а также распределение функций между частями и тем самым подчинение их общему композиционному замыслу.

Светские кантаты Баха в известной мере связаны с духовными. Так, пять из них, созданные в 1717 — 1737 годах, были затем целиком переработаны в духовные (музыка трех других вошла в Рождественскую ораторию), а отдельные номера из четырех перешли в духовные кантаты. Всякий раз изменялся, конечно, текст, музыка же оставалась без существенных изменений, так как в принципе пародии предполагали в каждом случае сходный характер образов.

Бах явно не противопоставлял свои светские кантаты духовным, но и не отождествлял эти

разновидности жанра. В его духовных кантатах есть почти все, что может быть в свет-

40

ских (за исключением буффонады или бурлеска), но в светских отсутствует многое, что в особенности характерно для духовных, — редкостная глубина содержания, выражение скорбных чувств вплоть до трагизма. Это напрямую связано с назначением светских кантат, которые в подавляющем большинстве написаны к случаю, как поздравительные или приветственные. Композитора при этом, видимо, не так уж интересовала индивидуальность чествуемого, будь то герцог, курфюрст, наследный принц, король Польши, профессор университета или лейпцигский купец. Иные кантаты по нескольку раз переадресовывались разным лицам, причем заменялось лишь имя в обращении, да порой отдельные детали текста. Известная Охотничья кантата (№ 208) посвящалась последовательно герцогу Саксен-Вейсенфельскому, герцогу Саксен-Веймарскому и королю Польши Августу III. Другая кантата (№36а) существовала в четырех вариантах, будучи переработана и в духовную.

Художественная ценность светских кантат Баха менее всего зависит от их панегирического назначения. Композитор всякий раз стремился сосредоточить внимание на другом — на развитии самостоятельной фабулы, дающей известную свободу музыкальным образам, на свободной, то есть более обобщенной трактовке аллегории, постоянном углублении возникающих образов природы и т. д. Так, для основного содержания и музыкальных образов Охотничьей кантаты по существу безразлично, кому именно она посвящена: в связи с праздничной охотой осложняются любовные отношения Дианы и Эндимиона, а затем выступают Пан — олицетворение природы — и Палее — богиня стад, олицетворение сельской идиллии... И только заключительный хор прославляет лицо, в честь которого устраивалась охота.

Многие светские кантаты носят у Баха обозначение «*Dramma per musica*» и содержат персонифицированные партии «действующих лиц», будь то образы мифологии или аллегорические олицетворения (Добродетель, Сладострастие, Время, Счастье и т. п.). Среди поэтов, к которым в этих случаях обращался Бах, известны Пикандер, С. Франк, К. Ф. Хунольд, И. К. Клаудер. Сам композитор, видимо, уклонялся от составления текстов, не имея здесь опоры в Библии.

Наиболее привлекательны в светских кантатах, помимо характерных для Баха лирических образов, поэтические образы природы — бурной (№ 205 — «Освобожденный Эол», начальный хор в № 201 — «Состязании Феба и Пана»), пасторально-идиллической (Охотничья кантата. № 249 а — Пастушья кантата), пробуждающейся весенней (№ 202 — «Скройте, печальные тени»), плодоносной осенней («Освобожденный Эол»), игры волн, величественного восхода солнца и т. д. В этом смысле значительный интерес представляет кантата «Освобожденный Эол» (1725), посвященная в первом варианте профессору А. Ф. Мюллеру в день его рождения. Ее образное содержание

41

(за исключением искусственной развязки) совершенно свободно от прикладной цели. Поэтические эмоции и настроения, навеянные природой, насторожившейся на пороге осени, буйный подъем ее стихийных сил, грозящих мирной плодоносящей флоре, жалобы Зефира и просьбы Помоны, заступающихся за свое растительное царство, — таково в основном это содержание. С удивительным размахом воплощает Бах бурное, стихийное начало, торжествующее во вступительном хоре ветров (в сопровождении большого оркестра с трубами и литаврами), в большом речитативе с оркестром и первой арии Эола с ее громовыми раскатами смеха. Необычайно широка и полна энергии партия высокого баса (Эол), гремит оркестр в бурных пассажах аккомпанированного речитатива. Но эта страшная сила в то же время радостна в своем свободном подъеме. Эол с восторгом прочит свободу раскованным ветрам и отдает им во власть все живое на земле. Этим буйным образам контрастируют нежные лирические, возникающие в элегической арии Зефира и арии-жалобе Помоны. Но Эол неутомим. Его останавливает только вмешательство Паллады: она убеждает его утихомириться и не мешать празднеству муз в честь профессора Мюллера. В легкой арии типа куранты Эол «загоняет» ветры обратно в пещеру. Дуэт Помоны и Зефира и хор «Виват!» завершают композицию.

В совершенно ином духе выдержана поздравительная Крестьянская кантата (№212, 1742), обращенная как бы от лица пары крестьян к камергеру К. Г. фон Дискау, которому было пожаловано тогда имение. Бах стилизует на этот раз свое произведение в народно-бытовом складе и мыслит его как шуточное — на саксонском диалекте (текст Пикандера), в малых песенно-танцевальных формах. Хора в кантате нет, состав оркестра скромн. Соотношение голосов и



инструментов близко традиционным звучаниям деревенской музыки (простые гармонии, параллелизмы, пустоты в среднем регистре) ; таков, например, заключительный дуэт сопрано и баса «Мы идем туда, где волынка, волынка, волынка...» Среди двадцати четырех номеров кантаты всего две настоящие большие арии — они отлично оттеняют иной тип всей остальной музыки, которая связана с народной песней, с песней-танцем, с подлинными популярными мелодиями бюргерского и крестьянского быта. Музыкальные истоки Крестьянской кантаты уходят также к традициям известных в Европе танцев — сарабанды, бурре, полонеза, мазурки, немецкого Rüpeltanz, раннего вальса. Все в целом, включая и инструментальное вступление, звучит весело, иногда терпко, свежо, непосредственно. Бах здесь — один-единственный раз с такой остротой и последовательностью — выступает словно предшественник Гайдна.

Полностью независима от прикладного назначения шуточная Кофейная кантата (№211, 1732). Если б не краткие пояснительные речитативы от автора в начале и в конце, мало что отличало бы ее от комической оперной сценки, от интермедии, уже перерождавшейся тогда в Италии в оперу-буффа. Харак-

42

терны в этом смысле обе партии — юной вострушки Лизхен и ее отца, старого ворчуна Шлендриана (подобно партиям субретки и баса-буффа). Сюжетом послужил пустячок: новая в Европе мода на кофе, которым увлекается Лизхен вопреки предостережениям своего отца-стародума. Арии девушки легки, подвижны, даже кокетливы, одна немного лиричнее, другая ритмически острее. Партия Шлендриана получилась у Баха несколько тяжеловесной. Итальянские образцы здесь не оказали на него прямого влияния. Бах скорее предсказывал в Кофейной кантате немецкий зингшпиль, последовательная история которого начнется спустя примерно тридцать лет. Совершенно самостоятельное значение имеет по своему замыслу большая кантата «Состязание Феба и Пана» — одна из самых крупных у Баха. Она написана в 1731 году (на текст Пикандера по Овидию), впервые исполнена силами студенческого музыкального общества в Лейпциге и связана, вероятно, у Баха со злободневной музыкальной полемикой, будучи направленной как сатира против определенных лиц. Но «адрес» ее не вполне ясен, что теперь, в далекой исторической перспективе, уже не столь важно. Нельзя только не учитывать, что кантата по идее эстетически *программна*: показано музыкальное состязание, сопоставлены два музыкальных начала.

Исполнительский состав кантаты — шесть солистов, хор и большой оркестр с трубами и литаврами. Кульминационной зоной произведения, содержащей его главный контраст, являются ария Феба, представляющего высшее, «аполлоническое» начало искусства, и ария Пана, бога природы, близкая сельской простоте и народному быту. Обе арии, каждая по-своему, концентрируют в себе определенные черты баховского стиля, его ариозности. Ария Феба (Largo, h-moll, тенор с солирующими флейтой и гобоем d'amore, струнными) — образец широко развернутого, вдохновенного лирического излияния с чертами lamento; ария Пана (быстрый темп, A-dur, бас с двумя скрипками и continuo) — типичный пример оживленной, легкой, танцевальной ариозности: ария и зовет «К танцам, к прыжкам...» (пример 3 а, б). Подобные контрасты встречаются у Баха во множестве кантат как типичные контрасты образов. В данной кантате они еще как бы удвоены: за Феба выступает Тмол в пластичной лирической арии (fis-moll) с гобоем d'amore; Пана поддерживает Мидас в быстрой, простой, угловатой по мелодическому рисунку арии (D-dur) со струнными. Эти две пары арий (Феб и Пан, Тмол и Мидас) составляют сердцевину произведения. Первая же в ряду арий кантаты принадлежит Момусу, который вышучивает начавшийся спор Пана с Фебом. Последняя ария принадлежит Меркурию, который смеется над Мидасом и его ослиными ушами, обещая ему в придачу дурацкий колпак с бубенцами. Начинается и заканчивается кантата ансамблевыми номерами. Первый, большой и бурный ансамбль-хор заставляет вспомнить об образах «Освобожденного Эола»: участники готовящегося состязания загоняют

43

шумящие ветры в пещеру, чтобы они не мешали вершить суд. Заключительный ансамбль прославляет прекрасную музыку.

Итак, победил в состязании Феб. Но Бах отнюдь не «унизил» Пана, не лишил его музыку привлекательности. Достаточно вспомнить многочисленные аналогии в творчестве Баха, чтобы убедиться в типичности для него *обоих* образов — отнюдь не только в кантатах. Арию Пана он затем прямо ввел в Крестьянскую кантату (с новыми словами), еще раз подчеркнув тем самым ее выразительную сущность. Аналогии арии Феба нередко встречаются в духовных произведениях, в инструментальной музыке Баха. Так реальная эстетическая концепция кантаты и здесь

оказывается шире ее словесно-логической концепции, гибче, жизненнее.

В творчестве Баха пассионы, как и месса h-moll, занимают, вне сомнений, центральное место и представляют собой высокую кульминацию. Возможно, что сохранились не все партитуры написанных Бахом «страстей». Полностью дошла до нас музыка «Страстей по Иоанну» (1723) и «Страстей по Матфею» (1729). Текст «Страстей по Марку» (1731) и музыкальные номера, перешедшие оттуда в другие произведения, позволяют лишь частично восстановить произведение. Однако на примере двух сохранившихся партитур со всей убедительностью предстает перед нами величие баховских «страстей». Бах не только возвышается здесь над общим уровнем музыкального искусства в Европе, но поистине достигает новой вершины в истории художественного творчества вообще. Ничего равновеликого нельзя назвать ни в одной области искусства той эпохи!

В пассионах Бах прямо соприкасается с наиболее глубоким содержанием своих духовных кантат, с миром их образов. Но героем пассионов становится не просто подразумеваемый герой-человек, чьи чувства воплощены в кантатах, а идеальный герой, богочеловек, всем своим существом связанный с простой, земной человечностью, но идущий на подвиг самопожертвования — высший подвиг в глазах Баха, который еще не стремился создать образ действенного, дерзновенного героя: время не пришло, реальная действительность не давала оснований. На пути этой творческой концепции у Баха были сильные предшественники, и прежде всего Х. Шюц в его «Страстях» (1664 — 1666). Да и в немецкой поэзии XVII века многое по существу вело к образности Баха. Так, у Якоба Бёме, поэта-философа, мистика и пантеиста первой четверти XVII века, воплощено трагическое восприятие жизни как юдоли плача и страданий. Он видит человека всегда распятым на кресте («Аврора, или Утренняя заря», 1612). Вместе с тем в его представлениях бог, природа и человек как ее часть слиты воедино в непрерывном процессе жизни. В одной из песен Пауля Герхарда (1656) возникает характерный образ: крестные страдания Христа, «страсти»

44

горько оплакиваются им — он как бы несет и свою собственную вину за них, стоя у подножия креста. По духу это уже близко образной концепции Баха, его пониманию идеального героя-страстотерпца в *высшем* проявлении *человечности*. В немецком искусстве XVII века — в поэзии, театре, живописи стиля барокко — заметно нарастала экспрессивность, достигавшая подчас бурного, безудержного выражения. Бах наследовал и ей, но при этом поднялся до подлинного трагизма, ибо в его искусстве высокий накал чувств соединился с мудрым действием разума (принцип единовременного контраста!). Так духовные истоки баховских пассионов уходят в немецкий XVII век; их трагедийная концепция является порождением XVIII века с его новой общественной атмосферой в Европе. То, что ощущалось как трагичное в Германии XVII века и порождало тревожную экспрессию в искусстве со времен Бёме, созрело до уровня трагедии в эпоху Баха.

«Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею» — два разных произведения на одну тему, точнее — два разных этапа в овладении ею. Оба они представляют первостепенный интерес и основаны на общности композиционных приемов при неодинаковой в итоге композиции целого. Общим свойством для них является совмещение драматического, эпического и лирического планов изложения. «Страсти» в принципе сюжетны и наиболее драматичны среди других сочинений Баха. Повествование евангелиста несет в себе эпическое и отчасти драматическое начало, ибо не остается только рассказом, а в моменты кульминаций становится и переживанием происходящего. Как в драме, раздаются реплики Иисуса, апостола Петра, Иуды, Пилата, первосвященников, толпы (хор). Кроме того, пассионы у Баха заключены в величественные хоровые рамки: вступительный хор становится как бы увертюрой, заключительный дает умиротворенное завершение композиции. Сверх евангельского текста в пассионы введены поэтические вставки к нему — взволнованные лирические отклики на события (обычно в ариях и ариозо). Важна роль хоралов, изложенных по преимуществу в строгом четырехголосии (инструменты в унисон с голосами). Они несут в себе некое объективное, эпическое начало и выражают в этой традиционной форме глубокое, истовое чувство *всех*, общую реакцию на происходящее.

Композиционный замысел «Страстей по Матфею» более сложен, более многопланов, чем замысел «Страстей по Иоанну»: в них шире представлено лирическое начало и в связи с этим более широко развернута музыкальная композиция. «Страсти по Иоанну» несколько более лаконичны, более сосредоточены на повествовании и действии, развертывающемся непосредственно по евангелию. В них всего десять арий и ариозо — против двадцати пяти в «Страстях по Матфею».

Основу композиции «Страстей по Иоанну» составляют речитативы и короткие драматизированные хоры (толпа). В отличие от общего

45

эмоционального тона в речитативах с их отдельными «пиками напряжения» (партия Иисуса вообще строга и спокойна), вся линия кратких хоровых выступлений толпы исполнена редкого у Баха действенного драматизма — более острого, чем в опере того времени. Таковы злобные возгласы: «Не этого, не этого [отпусти], но Варраву!» (№29), «Радуйся, царь иудейский!» (поношение Иисуса, №36), «Распни его» (№44). Слово «Распни!», повторяясь много раз, звучит в двадцати четырех тактах полифонического хора, напряженного и страшного в своей жестокой экспрессии (*пример 4*). Каждый важный поворот в развитии драмы вызывает проникновенно-лирический отклик в более широкой музыкальной форме. Рассмотрим вкратце, как выстроил Бах музыкальные номера в зоне кульминации «Страстей по Иоанну». Она наступает со словами Иисуса на кресте «Свершилось!». Этот простой возглас, словно предсмертный вздох, становится тематической основой следующей тут же арии альты «Es ist vollbracht» (№ 58, Molto adagio, h-moll, с виолой da gamba и органом; *пример 5 а, б*). Глубокая печаль ее величава, в темном колорите. Траурные звучания сменяются в средней части арии победным Vivace (D-dur), знаменующим конечное торжество героя, после чего снова возвращаются похоронные возгласы «Свершилось!». «И, склонив голову, скончался», — возвещает евангелист. Здесь еще не место рыданиям и лирике отчаяния. Чувства словно умеряются в торжественном размышлении: следует ария баса с хором «Mein teurer Heiland» («Мой дорогой спаситель», №60, Adagio, D-dur, с органом). По существу это оригинальная обработка хорала, в которой солист и орган плетут свою прелюдийно-полифоническую ткань, а хор ведет хорал в строгом четырехголосии. Именно звучание хорала (который недавно был показан отдельно — в № 56) придает целому относительную объективность выражения. Дальше уже разражается буря. Евангелист бросает быстрые, отрывистые фразы. Сопровождая его слова, после шумного пассажа-низвержения глухо рокочет орган в низком регистре, расширяя тревожную звучность: это картина видимого потрясения, когда завеса в храме разошлась надвое и мертвые восстали из гробов. Только теперь сострадающее чувство бурно вырывается на волю: полно пламенного соучастия, страстного напряжения ариозо тенора «Mein Herz!» (№62, с флейтами, гобоями и струнными). Здесь применены экстраординарные средства в интонационном строе и разомкнутой форме целого, в ладогармоническом складе и тембро-фактурных приемах, создающих эффект нарастающей тревоги. Здесь не действует принцип единовременного контраста: драматизм выражается открыто. Но Бах не ограничивает этим зону кульминации. Ее завершает большая ария сопрано «Zerfliesse, mein Herze, in Fluten der Zähren» («Изойди, мое сердце, потоками слез», №63, f-moll, с флейтами, гобоями и органом), исполненная трагического чувства (*пример б*). Слезная экспрессия выражена с необычайной силой в широкой и интонационно острой мелодии голоса, в страстных возгласах флейт и гобоев, в импровизационно-патетическом складе всей музыки с ее синкопическими ритмами. И тут же в неуклонно медленном движении целого, в удивительной, цельности материала и всей композиции (развитие выведено от изначального тематизма), в постоянной пульсации басов, в исходных ритмах колыбельной заложено властное сдерживающее начало. Торжествует принцип единовременного контраста. Достигнута трагическая вершина.

Своего рода увертюрой к «Страстям по Иоанну» служит большой вступительный хор «Herr, unser Herrscher» («Бог, наш господь», g-moll, со всем оркестром). Одновременно очень цельная и очень гибкая по сложному сочетанию различных композиционных приемов и признаков (близость к изложению concerto grosso, черты рондообразности, схема da capo), эта хоровая увертюра раскрывает две стороны одного образа — величие и трагедию темы «страстей». Единство целого достигается выдержанным движением средних голосов (параллелизмы шестнадцатыми), нестройной остинатностью баса. Этот гулкий и торжественный рокот, почти не умолкающий в оркестре, сообщает всему звучанию одновременно и трепетность и силу, как того требует общий замысел произведения.

В «Страстях по Матфею» Бах опирался на самый протяженный из евангельских текстов на данную тему. Помимо того, он заботился о многих поэтических вставках в него, направляя в этом смысле работу своего «либреттиста» Пикандера. В итоге все три линии — эпическая, драматическая, лирическая — выявлены здесь очень полно, с большой силой экспрессии, и музыкальная концепция целого складывается на основе их постоянного сложного взаимодействия. «Страсти по Матфею» написаны для двух хоров со своими солистами, причем хоры выступают и по отдельности, и чередуясь, и вместе, как того требует драматическое развитие. Более широка

партия Иисуса (высокий бас), кроме речитатива включающая и ариозные моменты, выделенная особым колоритом сопровождения: только она одна идет в сопровождении струнного квартета. Речь евангелиста очень сдержанна в музыкальной декламации и лишь в точке наивысшего напряжения прямо скрещивается с мелодией Иисуса. В остальном евангельский текст в речитативах звучит от лица Петра, Иуды, Пилата, его жены, двух служанок с их вопросами Петру. Выступления же двух лжесвидетелей — двух первосвященников — образуют по несколько тактов дуэта в имитационно-каноническом складе.

Хоры трактованы Бахом то обобщенно-символически (например, от лица «верующих» оба хора вместе или от лица «Дочерей Сиона» и «верующих» отдельно), то собственно драматически (ученики, толпа), причем драматическая группа представлена теперь более широко, чем в «Страстях по Иоанну». Моменты острого драматизма подчеркнуты ударным объеди-

47

нением хоровых составов, как в страшном крике «Варраву!» или в зловещих имитациях «Распни его!». Даже в пределах нескольких тактов активизация голосов хора создает живое впечатление драматических реплик (вопросы учеников «Не я ли? Не я ли [окажусь предателем]?»). Переключкой же двух хоров достигается эффект массовой динамики, агрессивности, злого напора перебивающих друг друга предателей.

Углубляя лирическое начало в музыке «Страстей по Матфею», Бах не только увеличивает количество арий, но уделяет особое внимание аккомпанированным речитативам, по существу смыкающимся с формой ариозо. Небольшая, незамкнутая, но музыкально насыщенная форма эта связана у Баха с внутренней драматизацией лирики и, в отличие от арии того времени, не столько дает обобщенное выражение эмоции, сколько воплощает напряженное, часто переходное душевное состояние, знаменуя скорее путь, движение, чем остановку и углубление. Нигде в вокальной музыке Баха этот тип изложения не разрабатывается так последовательно, как в «Страстях по Матфею», что связано с важной для драматургии лирической линией произведения.

Своего рода увертюрой к «Страстям по Матфею» является большой вступительный двойной хор (e-moll, со всем оркестром), в котором обобщенное выражение возвышенных эмоций сливается с поэтической символикой (плач дочерей Сиона) и элементами драматической картинности. В соответствии с общей темой произведения (великая жертва ради спасения других) он написан на хорал «O Lamm Gottes» («О агнец божий»), мелодия которого проходит у сопрано, выделенного из общего звучания. Один хор звучит от лица дочерей Сиона (символический образ), другой объединяет верующих. Оркестр, начинающий изложение, неуклонно ведет свою линию в ровном движении аккордово-насыщенной прелюдии, с большими волнами подъемов, с настойчивым опеванием секундовых интонаций, словно стонов, с тяжелыми шагами басов. Два хоровых состава выступают отдельно, сливаясь в многоголосие лишь в последнем разделе формы. Сначала первый хор, после парных имитационных вступлений, включается в полифоническое движение целого и тоже опевает интонации стона. Второй хор лишь вторгается с вопросами: «Кого?», «Как?», «Что?», «Куда?» — словно толпы народа потрясенно следят за происходящим. Символика оборачивается драмой, а плач дочерей Сиона уже кажется вызванным шествием на Голгофу. Далее оба хора переключаются вопросо-ответными репликами, что еще больше оживляет драматизм изложения. А над всем спокойно движется хорал, как простое напоминание об идее «Страстей», как общепонятная сентенция. При всей сложности здесь воплощен единый образ — возвышенный, драматически напряженный, поистине многообъемлющий, пророческий для произведения в целом.

48

Лирико-драматическая линия вступительного хора подхватывается и разворачивается дальше, в ариозо и ариях, начиная с №9. Здесь нет прямого музыкально-тематического развития. Возникают и развиваются новые интонационные элементы, причем одно как бы прорастает в другое, прежнее сочетается с новым, восстанавливается на расстоянии, преобразуется и т. д. Эти свободные и гибкие интонационные связи в процессе живого роста музыкальной мысли объединяют лирическую линию «Страстей». С самого начала произведения все лирические отклики на события связаны только с трагическими мотивами в евангельском тексте: с предвестием грядущего, с упоминанием о распятии, жертве, погребении, с пророческими словами Иисуса. Уже в первом ариозо (№9, fis-moll, альт с двумя флейтами) и арии (№ 10, fis-moll, тот же состав) выражено чувство глубокого сострадания, проникнутое тревогой (ариозо) и покаянной лирикой (ария). Партия сопровождения в ариозо целиком вырастает из интонаций-вздохов (параллельное движение флейт). В арии же местами акцентируются секундовые опевания, родственные

интонационности вступительного хора. После сообщения евангелиста о предательстве Иуды в арии № 12 (h-moll, сопрано с флейтами и струнными) достигается первая кульминация в развитии лирической линии. Здесь словно прорывается горячее и трепетное чувство, едва намеченное в первом ариозо: вся ария проникнута интонациями вздохов-рыданий, словно ступок *lamento* (*пример 7*). На каждой новой ступени драматического развития («сцена» тайной вечери, Иисус в Гефсиманском саду) вступают в силу все новые лирические образы и эмоции, причем в рамки арии или ариозо порой вторгается и хор (ариозо №25 и ария №26). В дальнейшем подъеме лирической линии к концу первой части «Страстей» Бах не идет на усиление уже испытанных приемов. После «моления о чаше» на время снимается хор, несколько разрежается насыщенность сопровождения и торжествует медленная благородная кантилена баса в арии № 29 (g-moll, со струнными; *пример 8*). В ее ясном, строгом складе и широком движении только выделяются острота отдельных интонаций (уменьшенные терция и септима) и характерные синкопы, но чем дальше, тем заметнее выступают секундовые опевания-стоны. Это самая «тихая», но и самая глубокая ария в первой части «Страстей».

Когда Иуда предаёт своего учителя и стражники уводят Иисуса, драматизм резко обостряется в дуэте сопрано и альты с хором (№33, Andante — Vivace, e-moll, с флейтами, гобоями и струнными). Солирующие голоса в напряженно-лирическом дуэте ведут скорбное повествование («...Луна и солнце затмились от скорби»), хор вторгается с громкими вскриками протеста... И наконец разражается буря в грозном Vivace с его простой и резкой темой, тяжелыми пассажами басов и стремительной перекличкой первого и второго хоров. Все в этой му-

49

зыке — и живая острота сострадания и пафос *грозы* отмщения — проникнуто такой страстной, такой земной силой, что подобная драматическая концепция далека от благостного умиротворения, царящего в евангельском тексте. В отличие от такого открытого драматизма следующий, заключительный хор первой части (№35, E-dur, оба хоровых состава вместе, с флейтами, гобоями d'amore и струнными) носит трагический характер и соответственно подчиняется принципу единовременного контраста. Образное единство и обобщенность достигаются здесь богатым художественным сплавом многих выразительных сил и средств. Первичной основой этого хора стал хорал «O Mensch, bewein' dein' . Sünde gross» («О человек, оплачь свои грехи») с его темой покаяния и искупления. Одна за другой строки хорала звучат в партии сопрано. Три остальных хоровых голоса сопровождают их то в имитационном движении, то приближаясь к хоральному складу. Эти выразительные средства несут в себе более строгое, объективное начало. Главная же сила экспрессии сосредоточена в партии оркестра, единым током движения объединяющей всю композицию. Развитие здесь исходит из характерных интонаций вздохов-рыданий, потоки которых низвергаются в параллельном движении голосов оркестра, а волны вздымаются затем снизу вверх. С начала до конца не умолкает это биение прорывающихся чувств, не ослабевает пафос страдания и покаянной скорби. И одновременно все сдерживается темпом, звучанием хора, строгой линией хорала. По отношению к другим развернутым хоровым (или с участием хора) номерам (не хоровым репликам в драме!) этот хор образует кульминацию в развитии лирико-драматической линии «Страстей». В пределах первой части он как бы отвечает вступительному хору (e-moll — E-dur).

Во второй части «Страстей» сосредоточены важнейшие события и самые острые коллизии и потому речитативы и краткие хоры действия зачастую выходят на первый план. В развитии лирической линии заметно возрастает патетическая импровизационность, связанная с выражением скорбной страстности в ариях и ариозо. Когда заходит речь об отречении Петра (Иисус осужден на смерть, а апостол Петр по малодушию трижды отрекся от него), звучит лучшая ария «Страстей» — «Erbarme dich» («Сжался», №47, h-moll, альт с концертирующей скрипкой), которая является высшей лирической точкой произведения. Главные трагические события впереди, но *эта* линия покаянной, терзающей скорби выше не поднимается. Основной тематизм арии показан в восьмитактовом инструментальном вступлении, а далее развертывается в контрапункте голоса с концертирующей скрипкой. Ария написана в движении сицилианы, с которой обычно связывались светло-идиллические образы. Но в контраст к жанру мелодия от характерных восклицаний *lamento* и опеваний-стонов переходит к патетическому выражению страстного до неистовства отчаяния (нарастающие

50

волны синкопированных пассажей, «пронзительная» интонация увеличенной секунды). Этот, казалось бы, безудержный порыв чувств уравнивается факторами иного порядка: сковыва-

ющей мерностью остигатного баса, словно крепкой рукой медленного темпа, средним регистром вокального звучания, «взвешенностью» и соразмерностью частей в структуре целого.

После первого хора «Распи его», ариозо и арии для сопрано вновь растет напряжение в подъеме лирико-драматической линии «Страстей». Три драматические точки выделяются на этом пути: эпизод бичевания Иисуса, шествие на Голгофу, Голгофа и распятие на кресте. Нервный пунктирный ритм «бичевания» пронизывает ариозо альта № 60, свободно отражается в арии альта №61, сочетается с импровизационным изложением в арии баса №66 и отголосками проходит в арии альта №70. Мотив «ударов бича» более чем изобразителен; он становится выражением роковой, подстегивающей движение силы, неотвратимой злой угрозы. При этом едва ли не вся вокальная партия в арии №61 сосредоточена на секундовых опеваниях. Трагический пафос выражен в арии баса «Komm, süßes Kreuz» (№66, d-moll, с солирующей виолой da gamba), но характер его совсем иной, чем в арии «Erbarme dich»: здесь нет места покаянной скорби, ибо шествие на Голгофу — путь мужественного страдания, символический образ несения креста-подвига.

Голгофа достигнута. Стихают бурные лирические излияния. На сочном колокольном фоне звучат возгласы альта «Ах, Голгофа, злосчастная Голгофа!» (ариозо №69). Мотивы перезвона вторгаются и в следующую затем арию альта, которая носит уже просветленно-торжественный характер: «Смотрите, Иисус протягивает нам руку...». Это и подводит к т и х о й кульминации произведения. Она приходится на последние слова Иисуса на кресте «Eli, Eli, lama asabthani», «что значит, — поясняет евангелист, — „Боже мой, боже мой, зачем ты меня оставил!“». При этом веская в каждом звуке мелодия Иисуса повторяется на кварту выше евангелистом — и общий колорит блекнет: с последними словами распятого смолкает голоса струнных инструментов (*пример 9*).

Вслед за зоной кульминации (в нее входит и «сцена потрясения», как в «Страстях по Иоанну») наступает успокоение. После слов евангелиста об Иосифе из Аримафеи, который пришел за телом Иисуса, чтобы предать его погребению, идет ария баса «Mache dich, mein Herze, rein» (B-dur, с гобоями и струнными). Она не лишена оттенка скорби (в сопровождении еще звучат интонации вздоха), но вдохновение ее светло, как знак катарсиса. Последние номера «Страстей» связаны с отпеванием Иисуса, с хоровой лирикой прощания. Речитативно-ариозные строфы поочередно баса — тенора — альта — сопрано с припевом хора *piu*issimo на слова «Иисус, спокойной ночи» — словно небольшая колыбельная, такая камерная, почти интим-

51

ная: все страшное отошло, отстранилось, снято великим очищением после трагической кульминации. Но это еще не завершение. Синтез скорбных мотивов и наступившей умиротворенности достигается в большом заключительном хоре (№ 78, c-moll, двойной хоровой состав с флейтами, гобоями и струнными) — одним из прекраснейших созданий Баха. Общий склад музыки — гармонический, голоса во многом движутся параллельно, колоннами аккордов поддерживая певучую мелодию, плавные волны которой все возвращаются как по кругу. Форма замкнута, трехчастна; в середине ее разрабатываются характернейшие скорбные мотивы исходной темы. Это хоровая песня-плач, она же похоронная колыбельная, объединяющая всех в одном общем движении чувства. Сочетание душевной теплоты и мощности выражения определяет ее главную силу. При этом некоторые лейтинтонации (медленные вздохи), в высокой степени характерные для лирической линии «Страстей», звучат и здесь: ничто не забыто (*пример 10*).

Вся грандиозная концепция «Страстей по Матфею», вся многоплановая их драматургия позволяет говорить о сложном развитии различных компонентов формы, о полифонии не только в собственном смысле, но и в отношении выразительных сил в крупном масштабе. Таково развертывание эпической, драматической и лирической линий с их сближениями, перекрещиваниями и расхождениями. Таков ряд несопадающих трагических кульминаций — хоровой (хор №35), ариозной (ария №47), смысловой драматической (речитатив №71). В соотношении музыкальных номеров все связано между собой и все возникает как новое — создается «цепной» характер развития звеньями. После достигнутых вершин и пиков напряжения оно как бы снимается и вступают в действие «тихие» силы — так происходит после зоны кульминации во второй части.

Вне сомнений, трагедийная концепция баховских «Страстей» исторически нова в сравнении со всем предыдущим. Новы и композиционные приемы, примененные здесь композитором. Бах был в первых рядах среди тех, кто в принципе сблизил музыку пассионов с лучшими достижениями оперного искусства. К оперным формам в «страстях» обратились и современники Баха — Гендель, Кайзер, Телеман. Однако Бах особенно смело и свободно соединил в своих произведениях

оперные и неоперные (полифонические, хоральные, инструментальные) формы, одновременно сообщив оперным по происхождению (ариям, ариозо) небывалую глубину и серьезность.

Из других вокальных сочинений Баха назовем Рождественскую ораторию (1734), Магнификат (1723), шесть мотетов (1723 — 1734), четыре «малые» мессы (около 1737 — 1738). Оратория состоит из шести кантатоподобных частей, объединенных темами «рождественской истории», и хотя представляет свой

52

интерес для творческих исканий композитора, отступает по значению перед пассионами. К форме мотета (в принципе жанр чисто хоровой а *cappella*) Бах обращался нечасто, явно предпочитая духовную кантату, поскольку в ней можно было располагать возможностями голосов и инструментов, ариозными и хоровыми полифоническими выразительными средствами. Но и в мотетах он не придерживался строго принципа а *cappella*, присоединяя к отдельным из них инструментальное сопровождение (№ 226) или создавая партию *basso continuo* (№ 230). Магнификат — торжественное хоровое произведение на латинский богослужебный текст и в этом смысле стоит ближе к мессе, чем к духовным кантатам. Соответственно композиция складывается из пяти хоров, пяти арий и двух ансамблей (без речитативов). Общий характер музыки празднично-приподнятый с моментами идилической лирики (дуэт № 6).

«Малые» мессы состоят не из пяти канонизированных частей, а всего из двух (*Kyrie* и *Gloria*), допущавшихся в протестантском богослужении. Почти вся музыка заимствована Бахом из его же сочинений: эти самопародии связывают четыре мессы с десятью духовными кантатами 1723 — 1726 годов. Не представляя самостоятельной творческой проблемы, малые мессы небезынтересны при сопоставлении с грандиозным замыслом мессы *h-moll*.

Традиционные исторические мерки и привычные для эпохи критерии не применимы в оценке «высокой мессы» Баха. Ее реальное, истинное значение не зависит от условий возникновения и от практических возможностей исполнения в свое время. Исполнение первых двух частей мессы состоялось 21 апреля 1733 года в Лейпциге на торжественном богослужении в честь нового саксонского курфюрста Фридриха Августа. Несколько позже Бах присоединил к этим частям остальные три. Работая над мессой, он допускал в отдельных случаях и заимствования из собственных сочинений, но почти всегда преображал свой материал, строго отбирая только лучшее, только безусловно соответствующее цели. В мессе *h-moll* следует говорить вообще об избранности музыки с начала до конца. Вместе с тем композитор не мог не сознавать, что его произведение по своим масштабам выходит за рамки богослужения. Неизвестно даже, были ли все части мессы целиком исполнены при жизни Баха; во всяком случае ему, видимо, не пришлось услышать мессу во всей полноте звучания!

Так масштабы и уровень избранности музыки в мессе *h-moll* и «Страстях по Матфею» делают их идеальными в своем роде произведениями. Они созданы не в прямом расчете на современные им возможности исполнения, а значительно выше их, как того требовали творческие концепции Баха. Они обогнали свое время, но обрели затем вечную жизнь.

В мессе *h-moll* Бах был далек от ортодоксальной сдержанности и объективного тона церковной музыки как строгого, так

53

и парадно-барочного стиля. Он дал каноническому богослужебному тексту новое экспрессивное толкование, нашел для каждой фразы, возбуждившей его образную фантазию, сильнейшие выразительные средства. Из пяти разделов мессы он создал 25 номеров: 16 хоров, 6 арий и 3 дуэта. Месса рассчитана на большой по своему времени исполнительский состав. В ее оркестре: флейты I и II, гобои I, II, III, трубы I, II, III, валторна *da caccia*, литавры, скрипки I и II, альт, виолончель, *basso continuo*. В целом звучности весьма дифференцированы. Среди хоров преобладают пяти- и четырехголосные, но есть и шестиголосный и восьмиголосный. Партия оркестра трактована также очень гибко и по выбору тембров, и по контрастам полноты звучания — камерности, и по функции инструментов в полифоническом развитии.

Хоровой «корпус» мессы — своего рода энциклопедия баховского хорового искусства, в котором претворено все, от традиции стиля а *cappella* до новейших образцов большой «концертной» фуги для хора и оркестра, небольших, почти камерных полифонических форм, внутренне насыщенных драматизмом или лирикой душевного высказывания. И хотя арии занимают в мессе более скромное место, они также богаты по применению различных приемов музыкального письма. В этом многообразии форм и выразительных средств чрезвычайно важен принцип образной

контрастности между номерами, благодаря которому оттеняется содержательный смысл всякого из них. Каждая часть мессы (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei), выполняя свою функцию в большом цикле, в то же время как «малый цикл» еще разделяется на ряд номеров (соответственно на 3, 8, 9, 3 и 2).

Kyrie отличается от других четырех частей мессы наиболее широко распетым текстом и особо длительным пребыванием в кругу хотя и различных, но не прямо контрастных образов. Всего два возгласа «Kyrie eleison» и «Christe eleison», кратчайшая мольба о милости — и композитор создал на этой основе два больших хора и дуэт, раскрыл два различных образа вызывающей к небу скорби в минорных хорах (h, fis) и смягчил эту скорбь лиричностью дуэта (D-dur), помещенного между ними. Хоры написаны каждый в особом полифоническом складе. Первый хор, большая пятиголосная fuga в совершенной и сложной синтетической форме, является вокально-инструментальным сочинением с самостоятельной ролью оркестра (*пример 11*). Второй хор — четырехголосная fuga на две темы — выдержан в строгом мотетном складе (плавное движение, инструменты в унисон с голосами), идущем от традиции a cappella (*пример 12*). В первом хоре больше непрестанно растущей экспрессии, волнами вздымающегося страстного чувства скорби. Оно звучит в речитациях и мучительных изломах широко развернутой патетической темы, растет в пределах масштабной экспозиции в партиях оркестра, затем хора с оркестром, не умолкает в небольшой разработке и снова вздымается из глубины и растет в репризе.

54

Все напряженно здесь — и все сдерживается движением Largo, строго логичным тональным планом, зодческой уравновешенностью целого. Второй хор тоже воплощает единый образ (появление второй темы не меняет дела). На протяжении всего Kyrie молчат трубы, валторна, литавры. И хотя в том и другом хоре использованы те же струнные и духовые, звучность их различна. Во втором хоре плавная волнообразная тема движется мерно, в скромном диапазоне и с первых же звуков пение (басы) ведет за собой инструментальную партию (фаготы вступают вместе с басами). В этом, казалось бы, спокойном «старинном» разворачивании тем тяжелее падает в своей остроте смелая (от II пониженной к вводному тону) интонация уменьшенной терции — резко индивидуальный признак темы. Музыка хора с начала до конца носит характер строгой сосредоточенности, сдержанной углубленности. И лишь эта «падающая» интонация как бы пронзает острой болью всю ткань fugи. Итак, весь первый раздел мессы, первый ее «малый цикл», сосредоточивает в себе подлинно трагическое начало. Уже это само по себе нарушает все строго ритуальные традиции. В малых мессах Бах на такое нарушение не идет, оставаясь ближе к общепринятой трактовке Kyrie.

Второй раздел мессы, Gloria, предельно расчленен Бахом в тексте и состоит из 4 хоров, 3 арий и дуэта. Общий характер славления, восхваления оттеняется здесь лирико-патетическими, благодными, скорбными или героическими образами в средних частях «малого цикла». Преобладают светлые, праздничные настроения. Начальный и заключительный хоры по-разному «глориозны» (Vivace, D-dur, с трубами и литаврами). Первый хор, «Gloria in excelsis deo», поначалу блестящий и живой, с фанфарами и «юбилеями», содержит и внутренний контраст: на словах «Et in terra pax» («И на земли мир») наступает резкий перелом — снимаются на время трубы и литавры, идилично звучит тема в параллельных терциях, замедляется движение. Из этой мирной темы разрастается большая и динамичная fuga, общее оживление которой стимулировано подвижностью второй, присоединившейся темы. После этого праздничного хора ария «Laudamus te» («Хвалим тя», A-dur, второе сопрано со скрипкой соло) вносит в восхваление лирико-патетический тон (*пример 13*). Она очень красива, богата по импровизационно-патетическому изложению, исполнена светлого, вдохновенного порыва чувств, которые носят здесь более личностный характер. Тем спокойнее и объективнее звучит за ней хор «Gratias» с его уравновешенностью, мерностью, неторопливым разворачиванием вширь. Обе темы просты по рисунку, движутся плавно, чаще поступенно, характер изложения в первых двух третях формы приближается к мотетному. Развитие спокойного образа идет как бы изнутри (темы возникают поочередно, сдвигаются в стретгах, накладываются одна на другую), но оно последовательно ширится, завоевывает все большую силу, пока не совершается в общем

55

движении прорыв к кульминации — и тогда (в тактах 31 и 41) трубы впервые самостоятельно имитируют первую тему поверх всей остальной звучности: сигнал, что высота достигнута. Музыка этого хора звучит в самом конце мессы со словами «Dona nobis pacem» («Дай нам мир»).

Лирической сердцевиной всего раздела Gloria становятся непосредственно переходящие один в



другой три номера: дуэт «Domine deus», хор «Qui tollis» и ария «Qui sedes». Особое значение среди них имеет хор, впервые в пределах Gloria написанный в h-moll, основной тональности мессы. Он сближается по духу с миром образов в «страстях». Его прекрасная, проникновенно-выразительная тема, подлинно вокальная по своей природе — широкая начальная фраза, расчленение паузой, «говорящее» продолжение («...miserere nobis»), — *только поется (пример 14)*. Она звучит в партиях четырехголосного хора в каноническом изложении, в имитациях, тогда как оркестр ведет самостоятельную партию. Партитура многослойна: имитационная полифония хора соединяется с контрастной к ней полифонией оркестровых групп. На гармоническом фундаменте струнные с самого начала создают кольшущийся звуковой фон, а над ним с седьмого такта парят подвижные пассажи двух флейт, изобилующие «вздохами». Главенствует выразительное пение, скорбная мольба с непосредственностью лирического обращения. Живое дыхание и мягкие краски «фона» сообщают целому совершенно своеобразную прелесть и теплый колорит.

Вся эта лирическая группа номеров отделена от последнего в Gloria хора арией «Quantum tu solus sanctus» (D-dur, бас с валторной da caccia и двумя фаготами). По своему характеру она как бы вводит в хор «Cum sancto spiritu» (D-dur). Все служит в этом хоре созданию образа необычного, вырывающегося из норм, могучего, грозного и светозарного одновременно, образа всемогущества, который под стать созданиям Микеланджело. Все здесь призвано поразить воображение слушателя: энергичный возглас заглавной темы (всегда в партиях попарно) с ее отрывистым, ударным окончанием, широкие шаги хорового баса в пределах двух октав на фоне протянутого аккорда верхних голосов (такты 5 — 7, 13 — 16), троекратно выдержанный хором уменьшенный септаккорд (такты 27 — 29, 76 — 78, 113 — 115), вырастание темы ярко динамичной фуги (от такта 37) из заглавной темы-возгласа, сочетание внутри фуги активного полифонического движения и прерывающих его аккордовых фраз, которые и членят данную форму, и еще крепче объединяют фугу с началом хора. Это окончание Gloria как бы отвечает в своей мощи начальному хору.

«Малый цикл» Credo занимает центральное положение в мессе и является в целом наиболее сложным, наиболее многообразным по своему составу. Догматический текст «символа веры», казалось бы, не располагал к широкому и ярко образному его воплощению. Но Бах не подошел к нему риторически.

## 56

Он нашел в своей образной системе средства для выражения даже таких сторон Credo, как твердость установлений, крепкая традиционность высказанного, обозначил лирическую сердцевину Credo и наметил высокую кульминацию всей части. Он услышал и трагическое начало, и возможность идиллического мироощущения, и сильнейшее победное торжество жизни над смертью. Он создал свое Credo.

Образный смысл Credo выражен по преимуществу в хорах, которые здесь с полной силой представляют и лирические образы. Среди девяти номеров значение дуэта и арии остается второстепенным. Композиция Credo в целом симметрична. Двум первым хорам отвечают два последних. Все вместе они образуют монументальное обрамление Credo, и в них торжествует объективное, внеличностное содержание. Каждая из пар состоит из хора *утверждения*, так сказать, декларативного, строго конструктивного, с введением грегорианского хора (в начале данного «малого цикла» это собственно «Credo», в конце — «Confiteor»), и хора *прославления* (соответственно «Patrem omnipotentem» — «Et expecto»).

Первый хор — «Credo» (миксолидийский лад, пять голосов с двумя скрипками и continuo) — отчасти стилизован под старину, как фуга на грегорианскую мелодию в диапазоне квинты, с применением горизонтально-подвижного контрапункта, при скромном составе исполнителей и господстве вокального голосоведения. И все это наложено на непрерывное волнообразное движение четвертями в басу (continuo), причем оstinатность лишь намечена. Фуга сдержанна, величава, декларативна, как ни обогащают баховские контрапункты изложенную большими длительностями грегорианскую тему. Примыкающий к первому хору второй — «Patrem omnipotentem» (D-dur, четыре голоса с трубами и литаврами) — отчасти контрастирует ему оживленным движением, гармонической ясностью, яркой звучностью оркестра. Но это лишь дополняющий контраст, ибо и здесь нет ничего личностного, а воплощена простая, неодолимая сила, декларирован неоспоримый тезис. Если в первом хоре он утверждался с величием внутренней сосредоточенности, то во втором — с ораторским размахом торжественного провозглашения.

Два последних хора Credo сопоставлены по сходному принципу. «Confiteor» (fis-moll, пять

голосов с basso continuo) — наиболее сложная традиционно-полифоническая композиция в мессе: fuga на две темы, к которым с такта 73 присоединяется грегорианская мелодия. Темы поочередно экспонируются, проходят в парных имитациях и в двойном контрапункте, а затем и грегорианская мелодия сверх всего проводится канонически и идет у тенора в увеличении. Эта виртуозная полифоническая техника демонстрируется на простом, несколько объективном тематическом материале, что придает целому такой же определенный облик. После медленной, странной, гармонически острой коды (как эмоциональный слом в развитии преды-

57

дущего) врывается совсем иное: концертное звучание последнего хора «Et exspecto» (Vivace, D-dur, пять голосов с трубами и литаврами), победного, проникнутого единым порывом радостных чувств.

Все остальные номера, входящие в Credo, отличаются гораздо более индивидуальной выразительностью. Главное здесь сосредоточено в трех срединных хорах «Et incarnatus», «Crucifixus», «Et resurrexit», причем эта сердцевина отделена от торжественного двуххорного «обрамления»: в начале дуэтом сопрано и альт, в конце арией *баса*. Уже в дуэте проступают черты светлой и мягкой лирики; затем образ Христа-человека воплотившегося (Et incarnatus) и *распятого* (Crucifixus) вдохновляет Баха на создание самых глубоких, самых человеческих частей Credo. Чудесный хор «Et incarnatus» (h-moll, пять голосов с двумя скрипками и continuo) выдержан в почти камерном звучании и полностью погружает слушателя в сферу серьезных и благоговейных чувств (*пример 15*). Отрывисто бьют каждую четверть басы, непрестанно «вздыхают» в легких фигурациях скрипки, и на этом беспокойном фоне, нисходя по звукам аккорда или сходясь в созвучиях, голоса хора с глубокой значительностью вещают о свершившемся чуде перевоплощения. Возникает необычный образ, высокий, проникновенно-серьезный — и одновременно лирически «очеловеченный», трепетно-близкий каждому. Что-то есть в этом образе от внушения, от застывшего «чудесного мгновения», при котором, однако, слышно, как бьется сердце.

Это подготавливает слушателя к восприятию гениального хора «Crucifixus» (e-moll,  $\frac{3}{2}$ , четыре голоса со струнными, флейтами и continuo). В основе его хрестоматийно известной музыки лежит целый комплекс сложно взаимодействующих выразительных средств. Ни одно из них само по себе не является «чрезвычайным», есть среди них и весьма традиционные. Бах не обращается здесь к испытанным приемам патетической импровизационности с ее экспрессией и не воздвигает сложнейших полифонических конструкций. И все же возникающий трагический образ достигает истинной трагедийной силы, не ослабевающей с годами, даже со столетиями.

В хоре «Crucifixus» соединяются стабильные, как бы скованные, выдержанные на всем протяжении силы (basso ostinato четвертями, ровные аккорды сопровождения половинными нотами) со свободным от этой мерности, почти импровизационным движением хоровых голосов. Но и в двойной мерности оркестровой партии нет покоя. Оstinатная басовая формула с ее хроматическим нисхождением уже стала тогда как бы символом скорбного lamento, горестной обреченности, не отступающей ни на миг. Мерные всплески аккордов в разных регистрах с четвертого такта гармонически осложнены (уменьшенные септаккорды и их обращения). Партия хора развивается независимо от этой установившейся периодичности струк-

58

туры. При первом проведении basso ostinato голоса молчат. При втором и третьем они поочередно вздыхают (сопрано, альт, тенор, бас) «Crucifixus, crucifixus». От четвертого к восьмому построению хоровая ткань уплотняется, нисходящие хроматизмы проникают и в вокальные партии. При десятом-одиннадцатом проведении, после паузы, голоса имитируют характерную попевку, которая содержит острую интонацию уменьшенной терции (как во втором хоре Credo). При последнем, тринадцатом проведении движение хора замедляется, хроматизируется («...и похоронен, и похоронен»), оркестр замолкает, звучит лишь остинатный бас. В этом сложном комплексе выразительных сил вновь торжествует принцип одновременного контраста. На его основе Бах достигает впечатления трагической скорби, одновременно острой и высокой, мучительной и благоговейной.

После угасающих, как бы уходящих вглубь звучаний «Crucifixus» ослепительным светом врывается «трубная» звучность хора «Et resurrexit» — с полным оркестром, в триумфальном ре мажоре. Впечатление грандиозное, ошеломляющее. Здесь возникает самый резкий контраст в пределах всей мессы, на него приходится зона главной кульминации произведения: от смерти и погребения — к воскресению и торжеству жизни. Весь хор «Et resurrexit» проникнут этой

ликующей силой. Характер тематики, черты праздничной концертности, тенденции вариационного развития сообщают целому динамическую энергию, блеск, единство.

Своего рода блаженным отдыхом становится затем ария баса «Et in spiritum sanctum» (A-dur, бас с солирующими гобоями d'amore). Бах извлек из текста только одну выразительную возможность создать светлую идиллию, почти пастораль ( $\frac{6}{8}$ , нежные терции в волнообразном движении гобоев, легкая, подвижная мелодия баса). В контексте «малого цикла» Credo эта ария становится идиллическим интермеццо перед монументальным двуххорным финалом.

Четвертая часть мессы — Sanctus — состоит всего из трех номеров и как бы отвечает второй части — Gloria — общим характером торжественного прославления. В контексте всей мессы первый хор Sanctus с наибольшей силой и размахом воплощает образ всемогущества, гигантского, необоримого, созидательного начала жизни. Громоносное величие и стихийная мощь вместе с импульсивной динамикой определяют главное впечатление от этого великолепного начала всей части.

Заглавный хор — «Sanctus» (D-dur, шесть голосов, полный оркестр с трубами и литаврами) — состоит из двух разделов (в соответствии с текстом), сопоставленных по типу французской увертюры, трактованной по-баховски широко и с большим акцентом на первом разделе. Первые же такты хора потрясают слушателя. Сочетание громового триольного раската верхних голосов, идущих параллельными созвучиями, с тяжелыми, крепкими шагами баса по большим интервалам, с трубным звуча-

59

нием оркестра и элементами марша в его партии создает удивительный эффект совершенно не банальной, не стереотипной торжественности, лишенной какой бы то ни было статики. Второй, фугированный раздел хора, с признаками концертного склада, полон радостного оживления, подвижности и света.

Праздничный, концертный характер носит и восьмиголосный хор «Osanna» (D-dur, с полным оркестром), повторяющийся после лирической арии тенора «Benedictus» (h-moll, с солирующей скрипкой).

Последняя часть мессы — Agnus dei — включает всего два номера и совсем не содержит в себе ничего празднично-триумфального. Одна лишь она начинается арией и заканчивается спокойным, величаво-сдержанным хором. Прообразом арии «Agnus dei» (g-moll, альт с солирующими скрипками) послужила ария из духовной кантаты № 11. Бах переработал ее, сделав мелодию строже, острее, транспонировал на тон ниже. В итоге она стала лучшей из арий мессы — высоким образцом трагического в ней. Бах передал в этой арии, в отличие от традиционного в подобных частях смягчения эмоций, остроту душевной боли, приблизившись к миру «страстей» и интонационному складу хоров Куге. Черты патетической импровизационности сведены здесь к характерным изломам и «покачиваниям» мелодии с острыми интонациями (от II пониженной к вводному тону), в особо подчеркнутом синкопированном ритме. Сочетание, переплетение равноправных линий альты и двух скрипок (в унисон) углубляют и для это мучительное напряжение горестных чувств, острых и сдерживаемых, словно в подавленных рыданиях (пример 16).

Часть Agnus dei, а с нею и вся месса заканчиваются хором «Dona nobis pacem», который полностью повторяет музыку хора «Gratias». Так все праздничные, победные, триумфальные образы, все самые сильные образные контрасты мессы отступают в последней ее части. Остается чистое скорбное чувство, как память о выраженном раньше (на этот раз в лирической арии), вновь обретенны сила духа и душевное равновесие, достигнутые как бы на простых «земных» путях, в мирной долине жизни.

В отличие от духовных кантат (с которыми месса, однако, имеет много общего) и от пассионов, месса Баха состоит лишь из широких, завершенных музыкальных форм и в этом смысле подобна инструментальным циклам. Ее общий ладотональный план тоже более концентрирован, чем в пассионах:

h-D-fis D-A-D-G-h-h-D-D A-D-G-h-e-D-A D-D-h-D g-D

По характеру и избранному кругу музыкальных образов месса не только необычайно богата, но и включает в себя все главное из образной системы Баха, и притом в *избранных* вариантах. Мы проследили, что внутри каждого из пяти «малых циклов» мессы возникают всякий раз свои особые функциональ-

60

ные соотношения композиционных единиц (хоров, арий) и ни один цикл в этом смысле не похож на другой. Тем самым и функции каждого из этих циклов в «большом цикле» мессы определяются

как всякий раз особые, неповторимые. Цикл *Credo*, центральный во всей композиции, не имеет себе аналогий, он содержит лирическую сердцевину ее и наиболее высокую кульминацию. Циклы *Gloria* и *Sanctus* в известной мере отвечают один другому как «глориозные», но включают в себя различный круг образов и образных контрастов. Крайние циклы *Kyrie* и *Agnus dei* частично сближаются между собой в эмоциональных оттенках скорбного моления и в определенности наклонения каждого из них (вне торжественной праздничности). Но эти скромно выраженные тенденции симметрии нисколько не перевешивают принципа функциональности всех пяти разделов мессы. Итак, можно прийти к заключению, что композиция мессы ни в малом, ни в большом не строится как ряд составных частей, а скорее приближается к своеобразному *циклу циклов*, причем в основе ее концепции находится избранный круг типичных для Баха музыкальных образов. Это значит, что содержание каждой части не только глубоко само по себе (как скорбные моления *Kyrie*, как трагическая сердцевина и победная кульминация *Credo*, как величие *Sanctus*, как горечь и обретение душевной крепости в *Agnus dei*), но и многозначительно, как часть баховской картины мира.

Инструментальные сочинения Баха в огромном большинстве своем — произведения чисто светские, не зависящие от духовной тематики и не предназначенные для исполнения в церкви. Лишь органная музыка у него так или иначе связана с духовными текстами (хоральные прелюдии, вариации и другие обработки) и рассчитана на церковный орган (хотя бы и вне богослужения). Вместе с тем не только музыкальный тематизм, но и характер музыкальных образов в целом сближает, например, духовные кантаты с клавирными и органными пьесами, а интонационный строй отдельных прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» иной раз соприкасается с характерными интонациями из мира «страстей». Поэтому Бах и мог так свободно заимствовать части своих инструментальных сочинений для инструментальных же (порою и вокальных) номеров в духовных кантатах. Самый тип импровизационно-патетического изложения, отмечающий патетику Баха в кантатах, «страстях» и мессе *h-moll*, широко выражен, например, в прелюдии-фантазии для органа *g-moll* (№ 542), в *Adagio* из сонаты для скрипки соло *g-moll* (№ 1001), в *Grave* из такой же сонаты *a-moll* (№ 1003), в прелюдии *a-moll* из II тома «Х.Т.К.», в *Adagio* из первого Бранденбургского концерта, в Хроматической фантазии. Скорбно-горестные интонации, сопряженные с воплощением большой группы определенных образов в вокальных

61

произведениях, служат аналогичным целям и в инструментальной музыке. То же можно отметить и в отношении образов пасторальных или идиллических, победно-героических, величественных или оживленно-динамических. Однако инструментальные произведения, даже наиболее крупных масштабов, во время Баха и у него самого еще не могли воплотить такие глубокие и сложные концепции, какие были под силу «страстям» и мессе *h-moll*.

В рамках самой инструментальной музыки Баха протекает процесс постоянного взаимодействия и взаимообогащения различных ее областей, жанров и типов изложения. Баховское творчество в принципе синтетично в этом смысле, что не означает, впрочем, утраты его жанровой специфики. Во взаимодействии всех выразительных сил и средств своего искусства Бах достиг высшего предела, какого можно достичь, не стирая основных граней между областями и жанрами музыкального творчества. Путь Баха проходил в десятилетия, когда инструментальная музыка западноевропейских стран находилась уже на переломе от стиля XVII века к новым творческим течениям, победившим в последней трети XVIII. При этом разные сферы и жанры ее развивались неодинаково и на разных уровнях по отношению и к старым традициям, и к новым процессам. Органная музыка, особенно в Германии, продвигалась вперед на основе старых традиций и развития полифонических форм. Клавирная испытывала все сложности переломного времени, еще не вполне порывая со старым в многообразных поисках нового — по меньшей мере в двух влиятельных направлениях (итальянская и французская школы). Активнее всего устремлялись вперед представители скрипичных творческих школ, особенно итальянской, работавшие также в области ансамбля и оркестра. В произведениях для органа, естественно, более сказывалась атмосфера музицирования в храме. Клавирные сочинения, существуя в камерной обстановке домашнего, салонного или придворного концерта, не были изолированы и от влияний театра, в частности оперного. Музыка для струнных инструментов всего более следовала за развитием мелодического мышления в вокальных жанрах и обретала силу непосредственного эмоционального высказывания, уже предвосхищавшего сентиментализм. Музыкальные формы как таковые тоже отражали на себе это существование на перекрестке двух эпох. Еще продолжалось

развитие фуги и импровизационных полифонических форм, но уже шла кристаллизация сюиты, набирали силу циклическая соната и увертюра (*sinfonia*), в пору цветущей молодости вступал инструментальный концерт. Полифонические методы изложения и развития почти в любом случае соседствовали с иными, гомофонно-гармоническими, которые, однако, еще не достигли классической зрелости.

В этих условиях Бах не только стремился расширить свой личный творческий опыт, обогащая, например, клавирную му-

62

зыку опытом органных импровизаций или сообщая порой органным сочинениям тонкость клавирной манеры. Он охватывал, изучал, постигал и перерабатывал новое повсюду, где оно проявлялось. Он не обошел французских клавесинистов, работая над сюитами, хотя и не подражал им. Он широко опирался на опыт итальянцев в сонатах и концертах, но и тут сделал собственные выводы. Что же касается фуги, прелюдии, полифонических импровизационных форм, Бах с юности овладел творческим наследием немецких композиторов и двигался далее свободно, уже ведя других за собой. Превосходно, практически владея спецификой различных инструментов, он не стеснялся в известной мере сближать склад их изложения в своем музыкальном письме, поручая, например, скрипке многоголосие, а клавиру — скрипичную фактуру.

Главное значение в инструментальном творчестве Баха принадлежит его сочинениям для клавира и органа. Клавир в гораздо большей степени, чем орган, был для Баха домашним, рабочим и учебным инструментом. На клавире естественно было культивировать не только серьезные крупные жанры, но и менее сложные бытовые (сюита, шуточные программные пьески), а также сочинять в расчете на него пьесы учебного назначения. Бах пользовался разновидностями клавира: сильным по звучности клавесином с несколькими мануалами (для концертов и аккомпанемента в оркестре) и небольшим клавикордом (для домашних занятий). В сравнении с обычным в то время клавирным репертуаром (домашним, салонно-концертным) Бах широко раздвинул его рамки, обновил и обогатил его, предъявляя к инструменту не только многосторонние, но сплошь и рядом предельные для того времени художественные требования. Его Хроматическая фантазия подготовлена скорее органными, чем клавирными, традициями, тогда как танцы в сюитах по преимуществу связаны с чисто клавирным наследием. Казалось бы, форма фуги в равной мере разрабатывалась Бахом (и его предшественниками) и на органе, и на клавире. Однако при многих общих тенденциях у органных фуг со своей стороны и клавирных со своей есть и характерные особенности: клавирные фуги компактнее, короче, центрированнее, более камерны; органные — шире, свободнее, масштабнее, в более крупных линиях, с характерной пассажной техникой большого плана. Известно, что Бах отличался особым мастерством регистровки на органе: масштабы органных фуг, предоставляя для этого широкие возможности, требовали подобной смены красок. В клавирных же произведениях шла более тонкая отделка мелодических линий, деталей, частностей голосоведения в расчете и на специфику иного звучания, и на большую сжатость, собранность формы в целом.

Клавирная музыка Баха дает целую шкалу движения от простого к сложному — в смысле формы, типа изложения, требований к исполнителю: от маленьких прелюдий, двух- и трех-

63

голосных инвенций к Французским и Английским сюитам, от сюит и партит к концертам, к циклам «*Wohltemperiertes Klavier*», к фантазиям с фугами, к замыслу «*Kunst der Fuge*». Различие масштабов и степеней сложности связано, разумеется, и с различным образным содержанием пьес, но они всегда *образны* у Баха, даже будучи задуманы с учебными, прикладными целями. По существу здесь все содержательно и все в конечном счете до наших дней составляет школу мастерства для музыканта.

На первое место среди клавирных сочинений Баха нужно поставить прелюдии (фантазии)-фуги — высшее выражение его полифонического письма в музыке для клавира. Это единство двух пьес, своего рода «малый цикл», подготовлялось издавна в практике свободного прелюдирования на органе (или клавире) как введение (прелюдия, преамбула) в следующую дальше фугу. Элементы подобного сопоставления есть и в крупных импровизационно-полифонических формах — органных токкатах и фантазиях (например, у Букстехуде), где пассажной или импровизационно-прелюдийные фрагменты соседствуют с имитационными эпизодами. В творчестве Баха сложилась, как известно, классическая фуга. Она обычно следовала за прелюдией (или фантазией), теперь уже записанной композитором в качестве развитой и завершенной пьесы определенного

характера.

Благодаря иному методу изложения и развертывания формы, прелюдия оттеняла фугу, подчеркивала ее специфичность. В прелюдии чаще всего не было заявленной темы и движение шло волнами как бы центробежно от начала к концу, будучи выдержанным в единой фактуре и построенным на основе одной, двух, трех фраз или тематических ячеек. Возникал единый образ, раскрываемый в потоке движения, без резких градаций внутри формы, без функционального выделения ее разделов. Это длящееся, «текущее» становление образа можно уподобить отражению в реке. В противоположность подобному методу фуга сосредоточивает внимание на теме как зерне образа, многократно ее проводит, продвигаясь вперед по ладотональному плану, и устанавливает градации внутри целого, отделяя функции проведений и функции интермедий. Образ также возникает единый, но более четко очерченный, как бы охваченный объемно, с разных сторон. Нужно оговориться, что речь идет о типичных, явно преобладающих случаях. Встречаются фугетты и даже фуги в пределах прелюдии (прелюдия Es-dur в I томе «Х.Т.К.»); иногда движение в прелюдии идет на основе не одно-характерных фраз, а более сложных, внутренне разнородных исходных элементов.

Итак, фуга и прелюдия бывают сопоставлены как две различные полифонические формы, два разных понимания того, что такое образ. Что же объединяет данную прелюдию с данной фугой? Исследователи пытаются найти определенные тематические связи между двумя частями «малого цикла», но эти

**64**

частные наблюдения еще не позволяют сделать общий вывод и установить закономерность подобного объединения. Нельзя также проводить аналогии между единством прелюдия-фуга и большими циклами того времени (сюита, соната, концерт). В последних ясно выражена тенденция к установлению функции каждой части *вместе* с постепенным определением ее образного характера (например, средней медленной части как лирического центра цикла и т. п.). «Малый цикл» понимается в принципе иначе. Фуга может воплощать образы любого типа — лирические, героические, величественные, скорбные, радостные, спокойно-сосредоточенные, идиллические и т. д. Ее функция в «малом цикле» не связана с образной типизацией. Прелюдия в образном смысле тоже не имеет четких ограничений. Эта образная широта в том и другом случаях предполагает и множество индивидуальных решений для объединения прелюдии-фуги. Отчетливее всего здесь проявляется принцип возмещающего, или дополняющего, контраста, зачастую при единстве образного наклонения в цикле, а порою и при общности интонационного склада (Хроматическая фантазия и фуга). Впрочем, почти каждый случай индивидуален. За большой, из многих разделов (70 тактов) прелюдией Es-dur из I тома «Х.Т.К.» следует небольшая (37 тактов), скорее легкая фуга. Ф. Бузони считал это досадным несоответствием. Бах же, вероятно, искал в данном случае именно такой контраст, поскольку прелюдия несла на себе главную содержательную нагрузку. Строгая, объективная в своем тематизме фуга D-dur из II тома «Х.Т.К.» потребовала со своей стороны оживленной жигобразной прелюдии. В прелюдии и фуге cis-moll из I тома больше единства образов и эмоций (скорбных, серьезных, с чертами патетики), переданных, однако, по-разному: небольшая прелюдия (39 тактов) насыщена драматическими интонациями возгласов, а обширная фуга (115 тактов) развертывается на строгой сосредоточенной главной теме с медленным, последовательным разрастанием эмоций. Скорее объединены, чем противопоставлены прелюдии и фуги g-moll, b-moll, h-moll (все из I тома «Х.Т.К.»). Но это единство образного наклонения (скорбного, лирического, драматичного) выражено с таким богатством оттенков в каждом из циклов, что всякий раз возникает индивидуальное решение. Особенно яркий пример дает в этом смысле прелюдия-фуга h-moll. Драматичнейшему возгласу в теме фуги (малая нона!), определяющему впечатление от целого, соответствует — и противостоит одновременно — напряженное беспокойство прелюдии с ее пульсирующими ритмами. Выдержанное, длительное беспокойство — и после него внезапный возглас, словно в патетической речи.

Процесс кристаллизации классической фуги и утверждения композиционной идеи прелюдия-фуга был у Баха, надо полагать, двуединым. Чем более зрелой, развитой, совершенной в своей концентрации становилась фуга, тем важнее представля-

**65**

лось подчеркнуть это дополняющим контрастом; чем богаче оказывались возможности сопоставления прелюдии с фугой, тем больше стимулов возникало для композиционного самоопределения фуги и прелюдии.

Предшественники Баха, в частности крупнейшие немецкие композиторы-органисты, довели форму фуги и сопоставление двух методов полифонического развития как раз до порога зрелости. Бах создал классическую фугу: он разработал принципы ее тематизма, обогатил и активизировал многоголосие, выделил в форме функции экспозиции, интермедии и новых произведений темы, подчинив общее полифоническое движение централизованному тональному плану. Сопоставляя многочисленные фуги Баха, хотя бы только фуги из «Х.Т.К.», мы убеждаемся в том, что речь должна идти именно о *принципах* классической фуги, но никак не о *нормативности ее схемы*. Фуга — живой музыкальный организм, и ее композиционная схема почти всегда особая, индивидуальная, определяемая образным содержанием. Темы баховских фуг по их многообразию не сравнимы с темами его предшественников и современников, хотя частные признаки родства и даже совпадения здесь легко устанавливаются. Тема фуги — всего лишь краткая или чуть более протяженная мелодия, зерно образа, стимул к дальнейшему движению — едва ли не беспредельна у Баха по своим выразительным возможностям. Это очевидно на примерах вокальных фуг из духовных кантат и мессы h-moll, поскольку подтверждено и словесным текстом. Но это столь же ясно и на примерах инструментальных фуг, где нет программы или поясняющего слова. «Говорящая» выразительность интонаций, живое дыхание кратких пауз, расчленяющих мелодию, пафос восклицания, песенная широта, движение марша, танца, черты и черточки типичных музыкальных образов эпохи, вплоть до самых глубоких и проникновенных, — все это несут в себе темы баховских клавирных фуг (*пример 17*). И естественно, что дальнейшее музыкальное развитие фуги протекает далеко не одинаково. Сама тема фуги у Баха заключает в себе материал и импульсы для последующего движения: яркость интонаций, линейную энергию в сочетании с полнотой ладогармонических функций, потенции многоголосия, элементы внутреннего развития и одновременно признаки неполной завершенности, побуждающие двигаться дальше. Развитие целого связано затем с функциональным выделением разделов формы: экспозиции; интермедий, движущих мысль дальше, свободных по разработке интонационного материала; новых проведенных темы; вновь интермедий; наконец, репризы (ее может и не быть). При этом и полифонический склад, и масштабы целого, и характер интермедий, и соотношение с другими разделами формы всегда могут быть различными. Само движение музыкальной мысли в пределах фуги не однолинейно и не идет, так сказать, по прямой, что определяет

66

текучесть, процессуальность формы. Полифоническое развитие музыкальной ткани, имитационное в экспозиции и проведениях, более текучее в интермедиях (мотивное, секвенционное, вариационное), образует один поток линейного движения. Разделение целого кадансами в соответствии с общим тональным планом и наличие повторений не совпадают с этим потоком. Та и другая тенденции взаимодействуют, как бы вступая в борьбу, что не только побуждает к продвижению вперед, но обеспечивает непрерывность этого продвижения и его активность, напряженность. Исследователи находят, что внутри формы фуги у Баха ее ладогармоническая расчлененность и тональный план позволяют говорить о признаках, простых (двух- и трехчастных) форм, рондообразных, с сонатными отношениями, синтетических<sup>4</sup>. Если сложные синтетические формы скорее характерны для больших вокальных фуг, то в более компактных клавирных встречаются проявления рондообразности (cis-moll из I тома «Х.Т.К.»), признаков старинной сонаты (Fis-dur там же), не говоря уже о более простых формах. Это прорастание новых композиционных закономерностей изнутри зрелых полифонических форм, достигших высшего совершенства, очень показательны для творчества Баха в целом.

Первый и второй тома «Хорошо темперированного клавира» сложились в 1722 и 1744 годы и включили в себя каждый произведения разных лет. Все же во втором томе собраны, видимо, более поздние прелюдии и фуги, общий облик тома несколько более сложен, и ряд фуг крупнее по масштабам. Созданием этих двух огромных циклов Бах оказал неоценимую художественную поддержку идее равномерной темперации, новой в его время. Отдельные попытки составления многотональных циклов существовали и несколько раньше (среди них семнадцать клавирных сюит Пахельбеля), но историческое значение получил именно творческий труд Баха. С введением равномерной темперации стало возможным использование всех тоналностей мажора и минора, осуществление любых модуляционных планов, применение энгармонизма. Если фуги из «Х.Т.К.» знаменуют высокую ступень ладового мышления, то их собрание в целом утверждает полную зрелость всей мажорно-минорной ладотональной системы.

Помимо «Х.Т.К.» у Баха есть ряд отдельных прелюдий-фуг, прелюдий-фугетт, фантазий-фуг,

токкат, фуг и фугетт для клавира. Среди них встречаются и скромные по масштабам пьесы, вероятно учебного назначения, и развернутые, величественные (прелюдия и fuga a-moll № 894, переработанная в тройной концерт для флейты, скрипки, клавира с оркестром № 1044), и пассажные в органном стиле (фуга a-moll № 944, переработанная для органа). Если композиционные принципы клавир-

<sup>4</sup> См.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII — XIX веков. М., 1965.

**67**

ной прелюдии-фуги последовательно раскрыты в «Х.Т.К.», то более свободная форма токкаты (или фантазии), хотя она и соприкасается с некоторыми прелюдиями, остается за этими рамками. Семь клавирных токкат Баха — блестящие произведения с существенными признаками импровизационности, идущей более всего от органных традиций. Композиция целого обнаруживает известное сходство с «малым циклом» и в то же время не лишена общности с более крупными инструментальными циклами. Разделы токкаты (их три-четыре) различны по темпу и типу изложения, наиболее весома обычно фугированная часть, повсюду так или иначе выделено лирическое *Adagio*, но все это не столь завершено, как в сонатном цикле: один раздел непосредственно переходит в другой. Фантазия обычно предшествует фуге и не претендует на такое самоопределение, как токката.

Особое место среди клавирных сочинений Баха занимает Хроматическая фантазия и fuga d-moll (1720 — 1730, № 903) по характеру тематики и образности, по масштабам формы (79 и 161 такт) и звучания. Наследуя традиции органного искусства (монументальность, импровизационный размах), Бах одновременно внес в рапсодические речитативы фантазии и тему фуги подчеркнуто субъективное начало, близкое драматическим формам (в частности, аккомпанированным речитативам духовных кантат). Вместе с тем он провел и определенные градации в выразительности фантазии, с одной стороны, и фуги — с другой. Фантазия до предела насыщена патетикой драматического высказывания, fuga как бы умеряет непосредственное выражение чувств, не снимая остроты впечатления. В фантазии сопоставлены широкая, смелая, виртуозная инструментальная импровизационность патетического склада и речитатив-монолог, связанные словно в едином поэтическом порыве богатой фактурой, сложным гармоническим письмом, изысканностью ритмов. Гармоническая основа фантазии необычайно смела и нова, Бах доходит здесь до предела в свободном использовании гармонических средств вплоть до энгармонических. В целом это произведение, так сказать, чрезвычайное по силе и размаху воплощения необычных в своем напряженном драматизме образов. Поэтому Бах и включил в *клавирную* фантазию выразительные свойства больших *органных* импровизаций, соединив их с музыкально-драматической декламацией театрального происхождения.

Наряду с собственно полифоническими формами Бах охотно разрабатывал на клавире и циклические формы сюит-сонат, в которых тоже не отказывался от полифонических приемов изложения и развития. Шесть Французских сюит, шесть Английских и семь партит позволяют с достаточной полнотой представить, как именно композитор понимал цикл клавирной сюиты и как изменялось у него это понимание. Название «Французские сюиты» скорее обозначает традицию, чем точное определение

**68**

жанра. За французскими авторами XVII века закрепилась традиция обращения к танцам в музыке для клавесина (начиная с Ж. Ш. де Шамбоньера) и в музыкальном театре (Ж.Б.Люлли). Однако современные Баху французские клавесинисты (он отлично знал их творчество) создавали не танцевальные сюиты, а большие ряды изящных миниатюр с программными названиями. Более последовательно разрабатывали сюиту из определенных танцев (аллеманда, куранта, сарабанда, жига) как раз немецкие авторы, в том числе Пахельбель в музыке для клавира. Создавая «Французские сюиты», Бах выделил в этом обозначении, с одной стороны, традицию французского клавесинизма, с другой же — французскую традицию широкого включения танцев в камерную, оркестровую и театральную музыку<sup>5</sup>. Но собственно французские клавесинные сюиты не были для него образцом.

В отличие от Генделя, совершенно свободно понимавшего цикл клавирной сюиты, Бах тяготел к устойчивости в составе цикла. Его основу неизменно составляли аллеманда-куранта-сарабанда-жига, в остальном же допускались различные варианты. Между сарабандой и жигой в качестве гак называемого интермеццо обычно помещались различные, более новые и «модные» танцы: менуэт (чаще два менуэта), гавот (или два гавота), бурре (два бурре), англес, полонез, лур, паспье. Порою в такой же «вставной» функции можно встретить «арию», бурлеску, скерцо. Основные части



баховских сюит несколько отличаются от танцев, входящих в интермеццо и чаще выдержанных в более прозрачном, гомофонном изложении с большей близостью к танцевальному первоисточнику. Четыре же основных танца, прошедших и до Баха историю стилизации в сюите, отстоят у него уже далеко от своей первоосновы, хотя и не порывают с ней в характере движения. В некоторых деталях фактуры, в орнаментике Бах отчасти опирается на опыт французских клавесинистов. Но он прежде всего накладывает собственный отпечаток на стиль изложения, полифонизирует танец, вводит имитационные приемы (особенно в жиге), сообщает танцу прелюдийность или пышную импровизационность движения (в сарабанде).

Смысл сопоставления четырех основных частей в сюите на первый взгляд заключается в контрастах динамического порядка: более мягком между умеренной и «плотной» аллемандой и легко подвижной курантой, более остром между медленной, эмоционально насыщенной сарабандой и стремительной жигой. Этим дело и ограничивалось у многих предшественников и современников Баха. Он же углубил этот контраст как эмоциональный, образный и тем самым наметил новые функции частей в сюитном цикле. Лучше всего это прослеживается на примере

<sup>5</sup> Название «Английские сюиты» доныне не получило своего удовлетворительного объяснения.

69

его сарабанд. Не нарушая некоторых традиционных признаков движения (например, акцентирование второй доли такта при трехдольном размере и медленном темпе), Бах придает сарабандам своих сюит и партит небывалую глубину выразительности — лирической, ламентозной, патетической (см. последовательно II Английскую сюиту, II и VI Французские, VI Английскую, I и VI партиты), приравнивая их по значительности к другим прекрасным образцам своей лирики и патетики. Благодаря этому сарабанда зачастую становится не просто самой медленной частью сюиты в определенном движении, но подлинным лирическим центром цикла. За ней следуют, еще более оттеняя ее функцию, легкие танцы и пьески интермеццо, а заключительная жига образует рассеивающий, стремительный, оживленный финал. Так динамические контрасты цикла начинают перерастать в сюитах Баха в контрасты образные.

Этот процесс находит свое выражение и в трактовке начала циклов, что заметно на примере Английских сюит и партит. Все они открываются либо прелюдиями (в восьми случаях из тринадцати), либо увертюрами (в двух случаях — в партитах), либо симфонией (*sinfonia*), фантазией, токкатой (по одному случаю в партитах). Французские сюиты вступительных частей не имеют. В некоторых случаях начальная прелюдия (в I Английской сюите и I партите) или фантазия (в III партите) не выполняют никакой функции, кроме собственно вступительной. В большинстве же своем по широте масштабов, значительности развития, даже по форме (тип французской увертюры, большая токката из двух разделов в партитах) первые, нетанцевальные части Английских сюит и партит Баха претендуют на роль центра тяжести в цикле, что также определяет их функцию среди других его частей. Композитор словно ищет, «примеряет», выбирает различные типы пьес для начала цикла, пока еще не останавливаясь твердо ни на одном из них, но предпочитая развитые по композиции, порою задерживая внимание на увертюре или токкате из двух разделов.

Помещение центра тяжести в начало цикла, за пределы четырех традиционных танцев, образное углубление сарабанды до функции лирического центра, присутствие интермеццо в цикле (в III партите сюда входят бурлеска и скерцо) и почти всегдашнее предпочтение жиги как финала являются признаками неприметного, внутреннего перерастания клавирной сюиты-партиты у Баха в цикл нового типа, стоящий уже на пути к собственно сонатному.

В то же время композитор почти не разрабатывал форму сонаты на клавире. Ранняя соната D-dur (№ 963, для клавесина с педалью) еще мало показательна для Баха. Любопытен в ней финал в движении жиги с обозначением «*Thema all'imitatio Gallina Cussa*» («Тема как подражание кудахтанью курицы»). Другая клавирная соната Баха (d-moll, № 964) представляет собой переработку, скорее простое переложение, сонаты

70

для скрипки соло (№ 1003). По-видимому, Бах еще не воспринимал сонату как сложившийся род композиции именно для клавиря. Иное дело концерт. Бах не жалел труда, перекладывая скрипичные концерты других мастеров (особенно Вивальди) для органа и собственные скрипичные концерты для клавесина: он, в сущности, *искал* облик концерта для клавишных инструментов, еще не установившийся полностью в его творческом сознании. Образцами для него были итальянские мастера и скрипичная музыка, а в собственном творчестве первичными оказывались скрипичные концерты, которые Бах брал за основу клавирных. Так, из семи его

концертов для клавесина с оркестром<sup>6</sup>, по всей вероятности, лишь один (второй) не связан со скрипичным оригиналом, третий, седьмой и шестой являются переложением собственных скрипичных концертов № 1042 и 1041 и одного из Бранденбургских (№ 1049), а первый и пятый — также переложениями скрипичных концертов, оригиналы которых утрачены.

Даже концерты для двух клавесинов возникали у Баха аналогичным образом, третий из них (№ 1062) — переработка собственного концерта для двух скрипок (№ 1043). Самостоятелен по происхождению и характеру письма лишь второй концерт для двух клавесинов (№ 1061). Его величавая, мощная первая часть, с проступающими чертами маршевости, прозрачное *Adagio* в параллельном миноре и эффектная заключительная fuga, концертные переключки двух клавесинов в крайних частях — все это свидетельствует, что Бах *нашел* собственные для него признаки концертности. Два концерта для трех клавесинов (№ 1063 и 1064), вероятно, появились в Лейпциге, когда Бах мог исполнять их вместе с двумя старшими сыновьями. Концертирование двух или трех клавесинов было для композитора, видимо, более органичным, чем выделение одного концертирующего клавесина в сопровождении ансамбля. Однако эти тройные концерты, быть может, не оригинальны по происхождению: не исключено, что Бах переработал в них чужие скрипичные оригиналы. Именно так произошло в концерте для четырех клавесинов (№ 1065), который является переработкой концерта Вивальди для четырех скрипок.

В итоге становится вполне ясным этот длительный процесс овладения жанром концерта, особым «концертным» стилем изложения на клавишных инструментах, который требовал порой и новой трактовки многоголосия, и новой гибкости полифонических форм, и прояснения гомофонно-гармонического склада. «Концертность» для Баха была органичнее в концертирующем ансамбле: в форме *concerto grosso*, в рамках двойного или тройного клавирного концерта. Если уж концертировал один

<sup>6</sup> Это всего лишь условное обозначение. Первые пять концертов (№ 1052 — 1056) и седьмой (№ 1058) идут в сопровождении двух скрипок, альты и *continuo*, в шестом (№ 1057) к ансамблю присоединяются еще две флейты.

71

инструмент, то Бах предпочитал скрипку с ее мелодическими возможностями: именно она, ее исполнительский стиль, ее фактура вели за собой творческую мысль композитора, когда он помышлял о концертном изложении. Однако существует одно известное, вполне зрелое произведение Баха, как будто бы опровергающее такой вывод, — его Итальянский концерт для клавесина соло (*F-dur*). Но, отказавшись от сопровождения, композитор в данном случае не усложнил, а облегчил свою задачу: клавесин нес на себе все в музыкальном изложении, не должен был соревноваться с другими инструментами, и, следовательно, ему *полагалось* полное многоголосие, которое было всего естественнее для Баха. Впрочем, Итальянский концерт не отягощен многоголосием. В нем найдено равновесие между не утраченной еще зависимостью от скрипичного письма и собственно клавирными чертами стилистики. Концерт написан для клавесина с двумя мануалами. Характер звучания и требуемая техника в первой, живой и энергичной части близки некоторым сонатам Доменико Скарлатти, что понятно в Итальянском концерте. Медленная часть (*Andante* в параллельном миноре) монологически выразительна, широкая, импровизационного склада мелодия разворачивается на фоне прелюдийно-ровного сопровождения. В стремительном финале много простой силы, яркой динамики без отказа от полифонических приемов, сложность которых нимало не отяжеляет восприятия. Называя свое произведение для клавиря «Итальянским концертом», Бах по существу обогнал своих итальянских современников: столь сильные в скрипичной концертности, они еще не создали тогда клавирного концерта! Он мог опираться только на скрипичный концерт и клавирные пьесы итальянцев — не более того.

Среди ранних произведений Баха есть «*Aria variata alla maniera italiana*» a-moll (№ 989, около 1709 года): очевидно, он уже тогда вникал в итальянскую клавирную «манеру». А значительно позднее, в так называемых «Гольдберг-вариациях»<sup>7</sup> Бах показал, что и новейшая клавирная техника итальянских мастеров ему хорошо знакома. Произведение рассчитано на клавесин с двумя мануалами и стоит несколько особняком в творчестве Баха. Темой послужила сарабанда на мелодию «*Bist du bei mir*» (которую композитор включил еще во вторую «Ногную книжечку для Анны Магдалены Бах»), причем основой вариаций стал басовый голос темы — по типу пассакальи. Среди тридцати вариаций есть различные виды канонов (3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27), фугетта (10), блестящая «импровизация» (13), увертюра (16), нечто вроде этюда в духе Д. Скарлатти (20), патетический монолог (25), виртуозные фантазии (28, 29) и *Quodlibet* на две народные бытовые мелодии (30). Здесь обнаруживается, наряду со свободой полифонической

разработ-

<sup>7</sup> Получили свое название от имени клавесиниста И. Т. Гольдберга, ученика Баха, для которого и были написаны около 1742 года.

72

ки, редкое богатство клавесинной фактуры, вплоть до весьма виртуозной (особенно в вариациях 20, 28 и 29). Все это звучит достаточно легко и непринужденно, хотя композиционный замысел совсем не прост: варьируемая тема всякий раз выступает по-новому изложенной, и всевозможные каноны проходят соответственно на новом материале.

Единственное программное сочинение Баха для клавира в целом не очень для него показательно и относится к совсем раннему времени (1704): «*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*» («Каприччо на отъезд возлюбленного брата») <sup>8</sup>. Тем не менее в интонационно-образном отношении и здесь можно заметить некоторые типично баховские черты. Первая часть — небольшое ариозо «Уговоры друзей не пускаться в дорогу», грациозное и наивное. Вторая, имитационная, — «Изображение разных происшествий, которые могут случиться на чужбине». Третья, *Adagissimo* (словно в вокальной музыке, только мелодия и *basso continuo*) — «Всеобщие жалобы друзей». Это уже баховское *lamento* на оstinatном басу, со сплошными вздохами в мелодии. Короткая аккордовая четвертая часть — торжественное прощание. Пятая — «Веселая ария почтальона» (почтовая карета отъезжает). И наконец, шестая, и последняя, — трехголосная «Фуга в подражание рожку почтальона».

Строго говоря, пьесы учебного назначения у Баха не отграничены резкой чертой от других его клавирных произведений. Ведь и Французские сюиты (отчасти записанные в первой «Нотной книжечке для Анны Магдалены Бах») и даже «Хорошо темперированный клавир» использовались Бахом в педагогических целях. 20 маленьких прелюдий, 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций (трехголосные Бах назвал «симфониями»), сочиненные специально для учебных занятий, несут на себе яркий отпечаток личности композитора и — в своих скромных рамках — представляют его индивидуальный стиль. Они издавна знакомы всем музыкантам, поскольку первыми вводят их в изучение великого баховского наследия. Характер многоголосия, образные возможности любой легкой прелюдии, самостоятельное движение голосов в инвенциях без подчинения структуре фуги — все это естественно еще в детские годы начинает для нас не «облегченного», а подлинного Баха. Семь из двух десятков маленьких прелюдий композитор поместил в «Клавирной книжечке» старшего сына Вильгельма Фридемана; там же Бах собственноручно записал «Объяснение различных знаков, показывающих, как со вкусом играть некоторые украшения», которые дают ключ к его орнаментике.

Ряд сочинений Баха для клавира был издан при его жизни — в отличие от других произведений, почти целиком оставшихся в рукописях. В 1731 году он выпустил первую часть «К1а-

<sup>8</sup> Брат юного Баха Иоганн Якоб уходил гобоистом в швейцарскую армию; его провожали родные и друзья.

73

*vierübung*» <sup>9</sup>, включив в нее шесть партит. Вторая часть «Клавирных упражнений» (1735) содержала Итальянский концерт и еще одну партиту. В четвертую (1742) вошли «Гольдберг-вариации». Отбирая пьесы для издания, Бах предпочитал те из них, которые легче могли получить распространение и вместе с тем не были очень велики по объему: ему было не под силу опубликовать хотя бы первый том «Хорошо темперированного клавира», который распространялся лишь в рукописных копиях. Для клавирных инструментов (клавесин, педальный клавесин, два клавесина) предназначен учено-композиторский труд Баха «Искусство фуги» (1749 — 1750). Здесь он на исходе дней пожелал собрать и подытожить многое, что накопилось у него в полифоническом мастерстве, и создал на основе одной ясной несложной темы тринадцать фуг и четыре канона (присоединив к ним еще переложение двух последних фуг для двух клавесинов). Помимо множества полифонических комбинаций (при варьировании самой темы) в одиннадцати фугах, двенадцатая и тринадцатая решают хитроумную задачу: в каждой из них вторая половина зеркально отражает первую. Поставленная Бахом специально-методическая цель не предполагала особой образной широты или какой-либо непосредственности высказывания в этом цикле. Но проявленное им во всей сложности искусство полифонии свидетельствует о величайшей ясности ума, которую композитор сохранял до конца дней.

Роль органа в творческой деятельности Баха была даже более велика, чем можно представить по его произведениям для этого инструмента. Именно как органист он был в первую очередь доступен современникам, как органист имел возможность относительно широко представлять свое

искусство композитора, виртуоза, импровизатора. Через орган пришла к нему известность. Пути органной музыки, с ее исконно полифоническими формами и опорой на протестантский хорал, имели значение не только для собственно органных сочинений Баха, но и для клавирных и для вокальных (в исполнении которых, кроме всего прочего, участвовал орган). Органный стиль в некоторой мере наложил свой отпечаток и на инструментальное мышление композитора вообще, хотя отнюдь не ограничил и не связал его. Вполне возможно, что не все баховские сочинения для органа дошли до нас. Композитор издал только ряд хоральных обработок и прелюдию с фугой *E-dur*, включив их в третью часть «*Klavierübung*» (1739). Известно, что Вильгельм Фридеман крайне небрежно относился к рукописям отца, а поскольку старший сын Баха был органистом, он мог как раз владеть автогра-

<sup>9</sup> Полное название — «Клавирные упражнения, состоящие из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, жиг, менуэтов и прочих пьес, написаны для развлечения любителей».

74

фами органных сочинений, судьба которых затем осталась совершенно неясной. Не записаны, надо полагать, многочисленные импровизации Баха на органе. В итоге общее количество его произведений для органа не столь уж велико, как можно ожидать: их значительно меньше, чем клавирных. И все же они в совокупности дают достаточно полное и широкое представление об органном творчестве Баха.

Главное место среди его органных сочинений занимают прелюдии (фантазии, токкаты)-фуги как крупные формы и обработки хоралов как преимущественно мелкие формы. В числе ранних фуг Баха две написаны на заимствованные темы — Дж. Легренци (№ 574) и А. Корелли (№ 579). Зрелые фуги для органа приобретают весьма определенный отличающий их облик: если среди клавирных фуг существует множество разновидностей, то органные более ограничены собственным кругом образов и системой композиционных приемов. При этом органные произведения не противостоят клавирным (аналогии здесь возможны), а только избирательно соприкасаются с ними — не более, чем с некоторыми их разновидностями. Общие масштабы «малого цикла» (прелюдия-фуга, фантазия-фуга, токката-фуга) на органе крупнее, чем на клавире, — и соответственно крупнее могут быть то те, то другие разделы композиции. Из двадцати пяти циклов большинство (восемнадцать) начинается прелюдиями, но в зрелых и поздних образцах они достигают широты и монументальности, редкой в клавирных прелюдиях. В четырех случаях на месте прелюдии стоит фантазия, в трех — токката.

Циклы токката-фуга по самому замыслу носят более эффектный, концертный характер. Так, подвижная токката перед фугой *F-dur* (№ 540) содержит 438 тактов. Однако блестящей и виртуозной токкате Бах противопоставляет монументальную фугу строгого характера, по складу близкую хоровому письму *a capella*: именно таковы, кроме упомянутого выше цикла, токката и фуга *d-moll* (№ 538). Впрочем, принцип дополняющего контраста далеко не всегда проявляется в органных циклах с такой остротой. Скорее объединены, чем противопоставлены, «пассажные» прелюдия и фуга *a-moll* (№ 543); более сложно объединены — и противопоставлены — прелюдия и фуга *e-moll* (№ 548).

Что касается фуг, то среди зрелых произведений Баха для органа преобладает два их типа: широкие и блестящие пассажные (*D-dur* № 532, *a-moll* № 543, *d-moll* внутри токкаты № 565), полные энергии и светлой силы; плавные, сдержанные, веские в каждом звуке, неспешно развертывающиеся, словно в мотет-ном стиле (*f-moll* № 534, *A-dur* № 536, *d-moll* № 538, *c-moll* № 546). И те и другие не содержат в своем тематизме особой интонационной детализации, черт декламационности, «говорящих» пауз: их линии крупнее, проще, «объективнее», чем в большинстве фуг из «Хорошо темперированного клавира». Форма целого соответственно более развернута, достигая в своем объеме сплошь и рядом более 130 тактов, а в одном случае —

75

более 230. Чаще всего в органных фугах особенно широки экспозиционные разделы (таковы, в частности, экспозиция и контрэкспозиция в фуге *d-moll* № 538), то есть выражено стремление поначалу долго пребывать в основной тональности (см. также фуги *c-moll* № 546 и *C-dur* № 545). Для пассажных фуг характерны большие интермедии, естественно развивающиеся из моторных свойств темы. Однако средняя часть при этом может быть и более развернутой в ладотональном плане (фуга *D-dur*), и более сжатой, с немногими проведениями темы (фуга *a-moll*). Да и в остальном каждое произведение всегда индивидуально. Спокойная в своей мерно восходящей теме фуга *d-moll* (№ 538) выделяется среди других обилием стретт в средней части и репризе. Гигантская фуга *e-moll* (№ 548), с ярко характерной темой, крупными разделами и широким тональным планом, в изобилии содержит свободные пассажные фрагменты, как бы прерывающие

общий ход изложения. Выступают ли они в свободно понимаемой функции интермедий или являются признаками связи со старинными органными формами, сказать трудно: скорее всего и то и другое — Бах и старое сумел истолковать по-новому.

Многие особенности больших фуг как «пассажного», так и «хорового» склада, несомненно, связаны с художественными возможностями органа — с подчеркиванием крупных частей формы различной регистровкой, с предпочтением динамически протяженных звуковых «террас» быстрой смене характера звучания или тонкой интонационной фразировке.

На особое место по отступлению от этих двух преобладающих типов органных фуг следует выделить среди некоторых других прекрасную фугу g-moll (№ 542), самый тематизм которой более сложен интонационно и отчасти сближается с характерными у Баха «мелодиями страданий» в духовных кантатах и «страстях». Последнее тем более примечательно, что первоисточник баховской темы обнаружен в мелодии голландской песни-танца. Однако Бах так утончил и «повернул» эту мелодию, что она приобрела индивидуально характерный для него облик (*пример 18 а, б*). Предваряется фуга скорбно-страстной фантазией в импровизационно-патетическом стиле. Этот стиль богато развит композитором на органе как в данной фантазии, в прелюдии h-moll (№ 544), токкате d-moll (№ 565), так и в ряде хоральных обработок. Однако он связан здесь по преимуществу с особым кругом образов: для органа естественнее и легче (чем, например, для клавесина) передавать образы величавые, воплощая их с большим размахом, и силой внушения. Достаточно назвать прославленную токкату d-moll — ее островпечатляющее импозантное начало, исполненное драматического пафоса и смелых контрастов, динамичную моторную фугу, внутрь которой вторгается импровизационное начало, и пышную виртуозную коду. Величие, сила и порой особое напряжение чувств характеризуют поздние органные циклы Баха,

76

словно это образное содержание сгущено и акцентировано в их монументальных формах. Таковы прелюдия и фуга c-moll (№ 546), строгие, торжественные, широко развернутые: прелюдия с чертами крепкого и сдержанного драматизма, фуга скорее спокойного «хорового» склада, если бы не интонационное обострение, наступающее уже в самой теме (увеличенная секунда на расстоянии) и вносящее горестный тон, незабываемый в дальнейшем. Необычайная широта отличает прелюдию и фугу Es-dur (№ 552), опубликованные в третьей части «Klavierübung». В прелюдии много величия, как в торжественной увертюре. Тройная фуга состоит из трех разделов, каждый из которых является следующей ступенью полифонического развития (к первой теме поочередно присоединяются вторая, затем третья), вариационного преобразования и динамизации (путем размельчения длительностей). Наиболее сильное, хотя суровое в своем величии, впечатление производят прелюдия и фуга e-moll (№ 548). Большая прелюдия (137 тактов) звучит мощно, патетически, с острыми акцентами (синкопы в мелодии). Огромная фуга (251 такт) проникнута беспокойно-напряженным движением хроматически «раскручивающейся» наподобие спирали темы, не отступающей перед вновь и вновь вторгающимися импровизационными интермедиями (*пример 19*). В сравнении с крупными органными формами, созданными еще до Лейпцига, эти поздние произведения Баха несут в себе новое драматически величественное начало. Другая обширная область органной музыки Баха — всевозможные обработки хоралов, от кратких, сдержанных гармонизаций и небольших прелюдий (особенно характерных для «Органной книжечки», предназначенной для «начинающего органиста», возможно, Вильгельма Фридемана) до развернутых полифонических произведений (в третьей части «Klavierübung» и среди восемнадцати поздних хоралов 1747 — 1749 годов). Принимая во внимание ряд спорных образцов, следует думать, что общее число этих пьес колеблется от девяноста до ста. Бах не ограничивает себя формами и приемами, то выделяя мелодию хорала в верхнем голосе и создавая краткую прелюдию, то предпочитая форму разного рода канонов, то создавая фантазию на хорал, фугетту или фугу, то фиксируя разные варианты обработок одной и той же мелодии. Тут сосредоточено в сжатом виде едва ли не все то, что характеризует Баха в его отношении к хоралу, в его понимании хорала. При удивительно широком круге обработок они всегда являются индивидуально баховской поэтической интерпретацией хорала, основанной не на букве текста, а на его образном раскрытии. И как бы ни были в большинстве случаев скромны рамки этих хоральных пьес, Бах вкладывает в них такую же самостоятельность в истолковании хорала, какую мы наблюдаем в его больших хорах или ариях на хорал, почти такую же остроту скорбного лирического чувства, живую силу ликования или радостного подъема. Но возникающие образы здесь не получают большого развития; они обыч-

77

но лишь намечены. Хоральные обработки — своего рода азбука для верного «прочтения» музыки Баха. К ранним баховским произведениям относятся четыре вариационные партиты («Partite diverse» называет он каждую из них) и цикл вариаций на хорал. В поздние годы композитор создал канонические вариации на рождественскую песнь.

В заключение выделим у Баха еще немногие сочинения для органа, которые непосредственно связывают его органное и клавирное творчество. Единичны у композитора его известная пассакалья *c-moll* (№ 582), написанная для органа или клавесина, и ранняя пастораль *F-dur* (№ 590), переносящая на орган опыт вполне светского музицирования. Баху не чуждо было стремление непосредственно ввести в репертуар органа форму светского инструментального концерта, о чем свидетельствуют шесть органных концертов, относящихся к веймарскому периоду. Они являются переложениями скрипичных концертов и *concerti grossi* Вивальди, герцога Иоганна Эрнста Саксен-Веймарского и неизвестного автора. Как бы между органом и клавесином колеблются шесть сонат Баха. Первоначально они были написаны для клавесина с двумя клавиатурами и педалью, а затем переложены для органа. Любопытно, что композиция цикла в пяти из них приближается не к сонатному, а к концертному типу: три части, из которых только средняя медленная. Все они трехголосны, легки для восприятия и особенно выразительны в медленных частях, проникнутых более субъективным чувством и более страстной патетикой, чем иные крупные органные сочинения.

Среди произведений Баха для других инструментов главное место принадлежит скрипичным сонатам, партитам и концертам. Будучи с юных лет отличным скрипачом, Бах-композитор в совершенстве постиг возможности инструмента, его «стиль», точно так же, как владел «стилем» органа и клавира. Новый в то время склад скрипичной музыки послужил ему образцом при создании не только скрипичных произведений, что уже было отмечено на примере концертов. Одновременно развитое многоголосие, выработанное в формах органной и клавирной музыки, Бах стремился перенести и в сонаты для скрипки, предъявляя к этому инструменту предельно высокие требования. «В сущности, все его произведения созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможности полифонической игры, а от струнных — все преимущества в извлечении звука», — справедливо заключает Альберт Швейцер<sup>10</sup>.

Естественно, что в области скрипичной музыки композитор сосредоточил внимание на «молодых» жанрах — сонате и концерте. Здесь особенно выделяются: 6 циклов для скрипки соло

<sup>10</sup> Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Пер. с нем. Я. С. Друскина. М., 1965, с. 284.

78

(3 сонаты и 3 партиты), 6 сонат для скрипки и клавесина и 4 концерта. Остальные произведения (между ними есть и спорные, быть может не принадлежащие Баху) представляют меньший интерес. Отдельные из них предназначены для скрипки и клавира, партия которого не выписана композитором (только цифрованный бас).

Сонаты и партиты для скрипки соло — при различном понимании цикла в той и другой группе — объединены особенностями развитого многоголосного письма, казалось бы столь трудно доступного на этом инструменте. Удивительна здесь и достигнутая широта выразительных средств. В пределах шести циклов можно найти множество танцев (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, бурре, лур, гавот, менуэт), развитие богатой импровизационной мелодии (первые медленные части сонат *g-moll* и *a-moll*), концертность изложения и прелюдии, и фуги, и вариации — как в дублях к танцам, так и в самостоятельном значении (блестящая и вдохновенная чакона в партите *d-moll*). Бах словно стремится вместить сюда все, что характерно для его инструментальной музыки, — и поручает это одной скрипке без всякой поддержки<sup>11</sup>.

Партиты по составу цикла близки клавирным сюитам и партитам, причем ни одна не повторяет другую. В первой из них (*h-moll*) за каждым танцем следует дубль, а вместо традиционной жиги в финале звучит бурре. Во второй партите (*d-moll*) после четырех традиционных для сюиты танцев следует обширная чакона (257 тактов) — центр всего цикла, образец баховского вариационного мастерства и концертного блеска. Третья партита (*E-dur*) состоит из прелюдии и группы танцев: это лур, гавот-рондо, два менуэта, бурре и жига. По сравнению с Французскими сюитами и партитами для клавира в скрипичных партитах Бах, видимо, стремился достичь наибольшего разнообразия в относительно узких пределах; изложение танцев несколько менее полифонизировано.

Все три сонаты (*g-moll*, *a-moll*, *C-dur*) построены по одному общему принципу: медленное вступление (*Adagio*, *Grave*, *Adagio*) — быстрая фуга — «лирический центр» (*сицилиана*, *Andante*,

Largo) — быстрый, пассажно-динамический финал. Здесь уже кристаллизуется тип сонаты с определенными для своего времени функциями частей. Adagio в первой сонате и Grave во второй написаны в импровизационно-патетическом стиле, и богатая, широкая, ритмически сложная мелодия, столь естественная на скрипке, подобно патетическому монологу, вводит слушателя в цикл, властно овладевая его вниманием. Центральной частью каждой сонаты в смысле активности развития и широты размаха становится fuga. Темы этих быстрых фуг несложны, ритмически

<sup>11</sup> Известно, что ко времени Баха немецкие скрипачи владели уже известной традицией многоголосной сольной игры благодаря особому устройству дугообразного смычка и умению обращаться с ним.

79

энергичны, их сила — в динамике. И хотя фуги достигают большого объема (до 354 тактов в третьей сонате), они не так строги и тематически концентрированы, как на клавире, их интермедии переходят в свободные пассажи, а целое затем скрепляется отдельными проведениями темы. Однако и такие фуги сами по себе удивительны в исполнении на скрипке соло. Медленные части ладотонально выделены: B-dur в сонате g-moll, C-dur в сонате a-moll и F-dur в сонате C-dur. Они наиболее певучи и ясны в своем лирическом облике.

Шесть сонат для клавесина и скрипки — образцы нового понимания камерного ансамбля при равноправии участников. Поэтому Бах и выписал партию клавишного инструмента (хотя и не заполнив средние голоса в быстрых частях). Все сонаты, кроме шестой, сходны по составу цикла: Adagio (или Largo) — Allegro — Andante (или Adagio) — Allegro (или Vivace). Шестая соната состоит из пяти частей и начинается с Allegro. Все части равно значительны в цикле, будучи свободны от прямой танцевальности, но и — при известной полифоничности фактуры -- не сводясь, однако, к фугам. Так изнутри полифонического письма словно проступает постепенно гомофонный склад, причем мелодия начинает господствовать над другими голосами, что особенно заметно в медленных частях.

По сравнению со своими предшественниками и современниками Бах очень углубил образное содержание сонаты как молодого жанра и даже начал выравнивать стиль ее письма, высвобождаясь из-под власти чисто полифонических форм. В результате сонаты оказались много менее характерными для него, чем органные фуги или «Хорошо темперированный клавир», они явно обращены вперед. Вместе с тем Бах не отступает в них от того, что составляет мир *его* образов. И лучшим доказательством этого является сицилиана, открывающая сонату c-moll: ее тема может быть сопоставлена с мелодией «Erbarne dich» из «Страстей по Матфею» (*пример 20 а, б*).

Скрипичные концерты Баха сохранились, возможно, не полностью. Кроме концертов для одной скрипки с сопровождением он написал концерт для двух скрипок (d-moll № 1043). Во всех случаях, помимо одного, партия сопровождения ограничена двумя скрипками, альтом и continuo. Лишь в концерте G-dur (IV из серии Бранденбургских концертов) в составе оркестра — две флейты, две скрипки, альт, violone, виолончель и continuo. Но независимо от состава исполнителей солирующая скрипка все же не выделена из ансамбля в той первенствующей роли, какую предоставляет ей концерт в более позднее время: она скорее *главный* солист в concerto grosso. Основной интерес баховских концертов заключается в том, что они дают образцы нового стиля инструментального письма, которым композитор овладевал, предварительно изучая и перекладывая произведения итальянских мастеров. Несмотря на то что характерные признаки полифонии есть, конечно, и здесь, они не заслоняют того нового,

80

что проступает как очевидная тенденция в жанре концерта, а именно акцентирование определенных типов тематизма, энергичного, активного, ударного, показанного сразу с гармонической полнотой и характерного также для «концертных» частей в баховских кантатах; стремление преодолеть монотематизм первой, наиболее разработочной части цикла; развитая фактура вне прямой зависимости от полифонических форм; начало интенсивной мотивно-тематической работы. В концертах нет уже никаких, даже чисто внешних, связей с музыкой в церкви или для церкви, и вместе с тем они далеки от камерного стиля (как по своим масштабам, так и по характеру звучания), являясь искусством большого плана.

Наиболее интересны в этом смысле первые части цикла. Концерт не знает введения как особой подготовки к энергичной быстрой части. Он начинается прямо с нее, с характерной, сильной, ударной главной темы. Таково мощное начало в Allegro концерта E-dur (№ 1042). Его яркая и достаточно развернутая тема более всего определяет дальше весь характер музыки. В отличие от строго полифонических произведений, эта тема дается сразу (tutti) с полным сопровождением, а затем становится основой дальнейшего развития, причем Бах дробит ее, возвращаясь то к ее активному началу, то к интонациям второй ее части. Allegro в целом написано в форме da capo, но

«наполнение» этой формы свидетельствует о признаках старой сонаты и даже о перерастании ее в сонату с разработкой. Помимо основной темы *Allegro* у *tutti*, солирующая скрипка выступает в эпизоде с мелодией (более краткой, цельной, подвижной и патетичной), приобретающей тоже тематическое значение и проходящей в тональности доминанты (*пример 21 а, б*). Первая, главная тема возвращается неоднократно (как в рондо); вторая же проходит только два раза (второй раз в тонике). В средней части формы разрабатывается по преимуществу «ударное», словно тяжелый пляс, начало главной темы (у струнного ансамбля на фоне «прелюдирования» скрипки), а затем в партии скрипки выделяются ее активные ритмические ячейки. Эта тематическая разработка очень оживляет музыкальную ткань концерта и способствует утверждению тех образов жизненной энергии, радости, душевной бодрости, которые предсказаны в самой его тематике.

Не отказывается Бах в скрипичных концертах и от полифонических приемов. Так, финал концерта G-dur фугированный, но не строго выдержанный. Концерт d-moll для двух скрипок носит несколько более полифонический характер (в сравнении с сольными концертами), что объясняется соревнованием двух солистов. Но это не означает иной трактовки цикла и стиля изложения в целом. Остается в силе всегда и основной композиционный принцип цикла: ограничение тремя частями при общем ясном замысле крупного плана и однократности контрастов. Центр тяжести приходится на первую, наиболее действенную часть цикла. *Andante*, *Adagio* или *Largo* образуют его лирическую сердцевину-

81

ну. Динамичный финал отвечает первой части, но не содержит импульсов к дальнейшему продолжению, а скорее рассеивает или увлекает мысль в потоке радостного или бурного движения.

Сюиты и сонаты Бах писал и для других инструментов — виолончели, виолы *da gamba*, флейты, двух флейт. В репертуаре виолончелистов шесть баховских сюит для виолончели соло занимают примерно такое же место, как сонаты и партиты для скрипки соло — в репертуаре скрипачей. Их общий склад несколько проще, но и они местами двухголосны. По составу же это именно сюиты, близкие аналогичным клавирным циклам: к традиционным четырем танцам добавляется вступительный прелюд и «интермеццо» после сарабанды (менуэты, бурре, гавоты). Пятая сюита требует перестройки струны *ля* на тон ниже; шестая предназначена для пятиструнной *viola romposa*. Три сонаты написаны Бахом для виолы *da gamba* и клавесина (композитор обозначает их «для *sembalo* и *viola da gamba*»). Они проще и «легче» сонат для скрипки и клавиря, но понимание сонатного цикла в них почти такое же, как и там.

Целая группа произведений, возникших, вероятно, в одно время, создана Бахом для флейты: соната для инструмента соло, три сонаты для клавесина и флейты, три для флейты и клавесина (цифрованный бас), одна для двух флейт и клавесина. Соната для флейты соло по существу является сюитой (аллеманда, куранта, сарабанда, *boutrée anglaise*), относительно несложной по изложению, но не по исполнительским задачам: одна мелодия призвана восполнить все необходимое для характерности каждой части цикла. Сонаты для флейты и облигатного клавесина примыкают к аналогичным произведениям для скрипки и для гамбы, строятся из четырех или трех (вторая соната) частей, достаточно содержательны и предъявляют к флейтисту полномерные художественные требования. Интересно, что и в этих сонатах, и в сонатах для флейты с невыписанной партией клавиря композитор охотно выделяет лирико-идиллическое начало (сциллианы в качестве лирического центра сонат № 1031, № 1035; *Largo e dolce* в сонате № 1032): подобные образы вообще легко ассоциировались тогда с тембром флейты. Впрочем, Бах не избегает во флейтовых сонатах и вполне индивидуальной у него патетики (*Largo e dolce* в сонате № 1030, *Adagio* в сонате № 1033, вступительное *Adagio ma non tanto* в сонате № 1035). Соната для двух флейт и клавесина (по цифрованному басу) была переработана Бахом для гамбы и клавесина. Значительно позднее всей группы флейтовых сонат Бах создал свой тройной концерт a-moll для флейты, скрипки и клавесина (в сопровождении двух скрипок, альты и *continuo*). Это превосходное произведение, и содержательное, и блестящее, возникло на основе более ранних баховских сочинений для клавесина и для органа. Однако здесь не имела места простая пародия, как называли тогда перестановку частей из одной композиции в другую. И клавирную прелюдию-фугу a-moll (№ 894), и *Adagio* из

82

сонаты d-moll для органа (№ 527) Бах капитально переработал, расширил, развил в фактурном отношении, отчасти изменив даже форму. В основу средней части концерта — *Adagio ma non tanto e dolce* (она идет у солистов без сопровождения) — положена медленная же часть органной



сонаты, но в более насыщенном и колоритном звучании. Из клавирной прелюдии разрослось и укрупнилось первое концертное Allegro, а fuga совершенно преобразилась в финале концерта. На протяжении всей творческой жизни Бах постоянно обращался к выразительным средствам оркестра или ансамбля инструментов. Духовные и светские кантаты, оратория, пассионы, мессы, инструментальные концерты с различных сторон открывают нам методы его работы в этой области. Оркестр (или инструментальный ансамбль — у Баха нет строгой градации) является в идеале как бы частью общего, совершенного исполнительского «аппарата» (вместе с хором), который свободно и по мере надобности дифференцированно вовлекается в осуществление того или иного творческого замысла. Дифференцированные составы его — от полных с трубами и литаврами до совсем скромных, в сущности камерных ансамблей. Многообразно выделение солистов из общего состава, что особенно хорошо прослеживается в инструментальной части кантат, пассионов и мессы h-moll. В принципе солирующий инструмент в концерте — всегда *солист в ансамбле*, но не *виртуоз в сопровождении* других инструментов. Оркестровая звучность понимается по-разному в зависимости от выразительных задач и склада произведения. Оркестр как бы сливается с хором в «мотетном» стиле изложения. Он ведет самостоятельную линию — в отличие от хора, местами звучит и без него на важных гранях формы. Даже в пределах не очень крупной композиции для ее частей призываются то одни, то другие силы из оркестра. Иногда исключительно важен колорит звучания, выбор тембра концертирующих инструментов (в сопровождении арий, в медленных частях Бранденбургских концертов); в других же случаях все они равно участвуют в активизации оркестровой ткани независимо от тембра и характера, насколько позволяет лишь диапазон звучания. Переключившая музыку сонат, концертов или прелюдий-фуг с одних инструментов на другие, Бах тем самым как бы перекрашивает ее в тембровом смысле. И еще более он изменяет колорит и характер звучания, когда превращает инструментальную пьесу в хоровой номер кантаты: именно так использована увертюра D-dur (№ 1069) во вступительном хоре кантаты № 110. Бах словно «играет» на этом сложном полифоническом «аппарате», на этом комплексном инструменте, как играл он на органе с богатой регистровкой, — но с еще более широкими и гибкими возможностями. В вокальных формах надо говорить уже о полифоническом вокально-инструментальном комплексе исполнительских сил. Вместе с тем собственно оркестровых произведений у Баха совсем немного, да они в некоторой

83

мере и сливаются с его концертами для отдельных инструментов с оркестром, что уже было замечено на примере IV Бранденбургского концерта с солирующей скрипкой (переработанного также в концерт для клавесина). Четыре оркестровые увертюры и шесть Бранденбургских концертов — вот и все, что создано Бахом специально для оркестра. Увертюрами Бах назвал свои сюиты для оркестра, в которых удельный вес первой части (собственно увертюры) особенно велик по сравнению с последующим рядом танцев, изложенных очень прозрачно, без значительной полифонизации, с наибольшей у Баха близостью к их первооснове. В отличие от других сюит, композитор избегает здесь опоры на традиционные формы старинного танцевального происхождения; лишь в одной увертюре встречается куранта, в другой сарабанда, а финалом третьей служит жига. В остальном же композиция циклов основывается на тех танцах, которые обычно входили в «интермеццо» баховских сюит (гавот, менуэт, бурре, паспье, полонез, менуэт, форлана); к ним присоединены и нетанцевальные миниатюры — рондо, Air, Badinerie, Réjouissance (последние две пьесы служат финалами циклов). Вступительные части весьма развернуты, широко разработаны и представляют тип большой французской увертюры (в цикле h-moll собственно увертюра достигает 430 тактов). В целом Бах, видимо, следовал «французскому вкусу», составляя эти увертюры-сюиты: о том говорит и трактовка первых частей, и подбор танцев, и обозначения «Badinerie», «Réjouissance», и самый стиль изложения танцевальных частей цикла. Состав оркестра в каждом случае особый. В увертюре C-dur (№ 1066) — 2 партии гобоев, фагот, 2 скрипки, альт, continuo. Увертюра h-moll (№ 1067) написана для флейты, струнных и continuo. Увертюра D-dur (№ 1069) — для 3 труб, литавр, 3 гобоев, фагота, струнных и continuo. Сходный же состав, но при 2 гобоях и без фагота применен Бахом в другой увертюре D-dur (№ 1068).

Бранденбургские концерты — произведения иного, более крупного плана, где все части равнозначительны и нет признаков ни сюитной легкости, ни камерности общего замысла. На их примере ясно, как тесно соединились в представлении Баха идеи concerto grosso, сольного концерта и концерта для оркестра. I и II Бранденбургские концерты (оба в F-dur) стоят ближе всего к concerto grosso, поскольку в каждом из них выделена группа концертирующих

инструментов: в I — 2 валторны, 3 гобоя, фагот и скрипка piccolo, во II — труба, флейта, гобой, скрипка. V концерт (D-dur) тоже близок к этому типу, но одновременно и к типу сольного концерта, потому что в группе концертирующих инструментов (флейта, скрипка, клавесин) особо выделяется партия *sembalo concertato*. В IV концерте (G-dur) особо выделена партия скрипки из концертирующей группы (скрипка и 2 флейты), вследствие чего его обычно и относят к числу скрипичных. Наконец, III (G-dur) и VI (B-dur) концерты написаны лишь для одних струнных без выделения концертирующих инстру-

84

ментов, то есть предназначены, по существу, для небольшого струнного оркестра.

Трактовка цикла не вполне одинакова во всех концертах, но явно господствует тенденция к обычной для жанра трехчастности. В I концерте после трех обычных частей еще следует менуэт и Polacca (полонез)<sup>12</sup>. В партитуре III концерта между двумя быстрыми частями выписан лишь один такт Adagio с фермой на доминанте параллельного минора. Она не вводит в финал, который идет, как и первая часть, в соль мажоре. Почти наверное она должна была вести именно в ми минор — ладотональность, естественную для второй, медленной части цикла. Но такая часть почему-то отсутствует. Возможно, что она была намечена для импровизации. Так или иначе в композиции Бранденбургских концертов преобладает принцип быстро — медленно — быстро. Контрасты сведены к минимуму: действенный центр тяжести — лирический центр — компенсирующий динамичный финал. Масштабы частей достаточно широки, и функции их определены четко — через последовательное применение определенной группы приемов. Эта широта и прочность в проведении одной яркой композиционной идеи цикла, «фресковость» общего замысла, этот крупный план роднят баховский концерт скорее с будущими симфоническими, чем камерными, жанрами.

Начало концерта действует на слушателя иначе, чем начало других циклов во время Баха. Почти во всех Бранденбургских концертах (за исключением, быть может, IV) первые же такты звучат как удар, как призыв, как внезапное начало действия. Первая часть цикла, центр его тяжести, обычно не содержит внутренних контрастов и тематических сопоставлений. Для нее характерна монообразность при яркости исходного образа и дальнейшем широком его развитии с чертами разработочности. Сами заглавные темы концертов с их ритмической энергией, с повторностью мелодико-ритмических ячеек дают хорошие импульсы для дальнейшего движения, активизируя, в частности, мотивную разработку. Во времена Баха, когда полифония развивалась в специфических для нее формах, а гомофонно-гармонический склад был характерен скорее для танцев и вообще для бытовых жанров, — всякая активизация голосов в ансамбле, если она не была собственно полифонической, уже воспринималась как признак концерта. Так, первые части II и III Бранденбургских концертов, при относительной полифоничности (имитационность, наличие одной короткой темы-мелодии), не являются ни фугами, ни фугато. К музыке простого аккордового склада их тоже нельзя отнести: слишком активны средние голоса, слишком сильна их «разработочная», диалогическая деятельность. В понимании того времени — это признаки концертности изложения.

<sup>12</sup> Опубликованная в новом издании сочинений Баха (Bach J. S. Neue Aufgabe samtlicher Werke, Seria 7: Orchesterwerke, Bd. 2. Leipzig, 1956) ранняя редакция этого концерта, помимо других разночтений, содержит лишь первые две части (без финала) и менуэт с двумя трио.

85

Сюда присоединяется и возможное (но не повсеместное) разграничение функций участников (соло — tutti), которое остается, однако, *относительным* их разграничением в общем ансамбле. Функция лирического центра в концертном цикле определена четко и не вызывает ни малейших сомнений в отношении средней медленной части (по преимуществу в параллельном миноре). Нежно-патетическое Adagio в I Бранденбургском концерте (с солирующими гобоями и скрипкой piccolo) принадлежит к лучшим образцам вдохновенной лирики Баха. Полно беспокойного напряжения чувств Affettuoso (флейта, скрипка и клавесин) из V концерта. Иные оттенки мягкого лиризма проступают в Andante (флейта, гобой и скрипка) II концерта. Как правило, медленные части в концертах современников Баха более облегчены по содержанию, более идилличны, как светлый отдых между двумя быстрыми частями. Бах углубляет их образный смысл порой до уровня, доступного его духовным кантатам. Финал концертного цикла возвращает мысль в основную тональность, отвечает первой части после контрастирующей ей второй и дополняет целое новыми впечатлениями динамичного подъема, яркого размаха жизненных сил, потока простой энергии.

Охватив в своем творчестве все значительные музыкальные жанры эпохи, наложив на них

властный отпечаток собственной личности, глубоко преобразив многие из них, Бах совершенно не коснулся влиятельнейшего тогда жанра оперы. Между тем современную оперу он хорошо знал, охотно слушал ее, бывая в Дрездене, постоянно пользовался музыкальными формами оперного происхождения, развивал и обогащал их с необычайной свободой. Как музыкант Бах в совершенстве владел всем, что нужно для оперного композитора. Но опера не влекла его как область творчества. Он был способен воплощать в музыкальных образах только то, что полностью захватывало его сознание, было наиболее близко его душевному миру, органически входило в него. Музыкальный театр того времени, с традиционным выбором сюжетов и героев, со сценической конкретизацией фабулы и действия, слишком ограничил бы композитора в круге образов и характере эмоций, подвластных его искусству. Опера не дала бы тогда возможности Баху прийти к крупным образным обобщениям, достигнуть высот трагического, создать величественные концепции в масштабе пассионов и мессы h-moll. В соответствии с историческими условиями и духовной атмосферой страны, в которой он сложился и действовал, Бах не нуждался в большем (театральном, словесном, программном) «уточнении» своих образов, чем доступное, например, кантате или пассионам. То, что он мог и хотел сказать своей музыкой о скорби и радости, и страданиях и душевном мужестве, о жертвенном подвиге и земной юдоли, о вере в победу жизни над смертью и добра над злом, о человеке в единстве с природой и о великой человечности, он сказал в тех формах и теми средствами, какие отвечали его образной системе. И никто не сделал это лучше его.

86

## ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

*Историческое значение Генделя в сопоставлении с Бахом. Жизненный и творческий путь. Оперное творчество. Оратории. Инструментальные произведения. Концерты для органа, concerti grossi. Сонаты для ансамблей. Клавирная музыка.*

Из композиторов первой половины XVIII века Гендель имеет преимущественное право на сопоставление с Бахом. Ровесники и соотечественники, они оба воспитывались прежде всего в немецких традициях полифонии, органной и клавирной музыки, хорового письма. Оба являются крупнейшими полифонистами эпохи, мастерами огромного масштаба, тяготеющими к синтетическим вокально-инструментальным формам. Оба претворили в своем искусстве многосторонний художественный опыт различных национальных школ и сумели сделать из него самостоятельные творческие выводы. Оба поднялись до широкого обобщения исторических традиций предшествующего времени и открыли для дальнейшего музыкального развития новые перспективы. Так или иначе оба композитора еще связаны с духовной тематикой, но система их образов уже не стеснена ею. При всех творческих особенностях Бах и Гендель представляют один и тот же исторический этап на пути своего искусства. Эти черты общности между ними достаточно отчетливо выступают, когда мы их оцениваем, во-первых, на значительной исторической дистанции, а во-вторых, в сравнении со многими другими их современниками.

Тем более показательны существенные различия между Бахом и Генделем в их творческих судьбах. Очень по-разному сложилась их жизнь, и совсем не похожи оказались общественные условия их деятельности. Многое, возможно, зависело здесь от различия индивидуальностей, характеров и вкусов у того и у другого композитора. Но далеко не все. Характер Генделя смолоду был таков, что его повлекло сначала в Гамбург, потом в Италию и, наконец, в Англию, где он и обосновался до конца дней. При этом сфера его деятельности все расширялась и возможности общения с аудиторией возрастали. В итоге Гендель жил и работал в такой общественной среде и таких условиях, какие были весьма далеки Баху и в Веймаре, и в Кётене, и в Лейпциге.

87

Бах творил по внутренним побуждениям, как и Гендель, но он не мог постоянно рассчитывать на достойное исполнение своих произведений, не мог надеяться на их широкое распространение и признание. Гендель располагал превосходными исполнительскими силами, едва ли не лучшими в Европе, его сочинения были обращены к широчайшей по тому времени аудитории, из-за них сталкивались и боролись мнения, они вызывали восторг или отрицание, признание или нападки.

И Бах, и Гендель беспрестанно выдерживали борьбу за свое искусство, но плацдармы ее были несравнимы. Бах сталкивался со школьным начальством, консисторией или магистратом; Гендель — с общественными кругами и политическими партиями. Сколько бы ни досаждала Баху немецкая провинциальная ограниченность тех, кто был поставлен над ним, его творческое внимание неизменно и независимо от этого было направлено вовнутрь, на осуществление прекрасных

творческих замыслов. Гендель всегда мог творить в обоснованной надежде на первоклассное исполнение, на немедленную реакцию слушателей. Его внимание было направлено и вовнутрь творческого процесса и одновременно вовне — к организации собственных спектаклей и концертов, к общественному мнению, к ожидаемым откликам и возможным спорам. Поле боя у Генделя было таково, что он встал на виду всей Европы: его поражения и победы совершались на широкой общественной арене. Баха знали в Германии как органиста, немногие знатоки ценили за ряд произведений, а жизненная борьба его никому за пределами самого узкого круга не была да и не могла быть известна.

И все же величие творческих концепций Баха нимало не уступает величию лучших ораторий Генделя, а по глубине образного содержания, по силе воплощения трагического начала Бах превосходит Генделя. Их творчество в значительной степени разнонаправленно: у Баха более в глубь и вовнутрь душевного мира, у Генделя — также в ширь и вовне его; у Баха все решает душевное движение, и ему подчинено остальное в раскрытии любой темы, у Генделя сильны также действенность и картинность творческого воображения. Бах не склонен был писать оперы, Гендель даже во многих ораториях мыслит сценично, приближается к музыкальной драме. По своему призванию Гендель прежде всего драматург в музыке. Именно как драматург он вырвался из ее (оперы) ограниченных рамок и осуществил далее свои идеи в жанре оратории. У Баха его понимание драмы, драматургии в музыке неотделимо от лирического и эпического ее начал, сливается с ними до неразличимости. В синтетическом вокально-инструментальном письме Баха все выразительные силы равно готовы к действию. Гендель, при всей своей широте, особенно силен в вокальных формах оперы и оратории, в вокальной мелодии, в хоровых полотнах. Его инструментальная музыка гораздо более экспериментальна и менее ровна, словно он «импровизирует» то свое понимание цикла, то характер его частей, то особенности изложения и развития.

88

Различно в большой степени и отношение Баха и Генделя к прошлому музыкального искусства. Гендель-полифонист больше зависит от прошлого и одновременно стоит ближе к новым течениям XVIII века, почти минуя, однако, ту меру углубления полифонических форм, какой достигнул Бах. В полифоническом изложении и развитии у Генделя меньше линейной энергии и более ощутима гармоническая основа. Нет у него и особой целеустремленности в формировании высших типов фуги, одновременно тематически концентрированной и допускающей широкий тональный план, с определенными функциями частей и многообразием частных решений. Фуга Генделя стоит ближе к полифоническим формам его предшественников по своей композиции и вместе с тем больше смыкается с последующим этапом по общему складу музыкального письма. Гендель более просто и гомофонно излагает традиционные танцы в сюитах. У него всегда легче распознать жанровую основу того или иного раздела композиции: его сицилианы, например, пасторали или марши стоят ближе к первоисточнику. Охотно, с большим мастерством и вне стереотипности он обращается к типовым выразительным средствам и приемам своего времени, сообщая им силу и свежесть новонайденной типичности. Не свойственна Генделю та мера индивидуализации мелодии, гармонии, ритма, какая характерна для Баха, в частности, когда он создает в импровизационно-патетическом стиле свои лучшие произведения, исполненные трагического чувства. Гендель предпочитает этому сосредоточенное действие более простых выразительных сил: веской в каждом звуке мелодии, ясной аккордовой основы, лапидарной полифонической формы. К счастью, он владеет великим даром создавать простое как новое и подавать его как первозданное. Сильные, глубокие чувства, крупные линии, темперамент драматурга, умение и желание двигать массами в монументальных своих созданиях — главные свойства Генделя, могучего и отважного художника. Он несомненно был понятнее и доступнее своим современникам, чем Бах. И ближайшие поколения в XVIII веке легче поняли и приняли его искусство.

Неодинаково решается вопрос о национальной принадлежности и национальном характере искусства Генделя и Баха. До двадцати с лишком лет Гендель находился в Германии, а это означает, при быстроте и интенсивности его развития, что он и сложился там как музыкант. Итальянская музыка и итальянские оперные формы значили для него еще больше, чем для Баха: с 1707 по 1740 год он писал итальянские оперы, хотя со временем обретал в них все большую творческую свободу. Лишь к 1717 году он совсем оставил свою страну и переселился в Лондон. Общепризнано воздействие на Него традиций английского хорового письма (антемы, которые он и сам писал), английского народного многоголосия, возможно, и творений Перселла, которые он

изучал. В Гамбурге, к примеру, Гендель не смог бы стать таким художником, создателем ораторий, каким он стал в Лондоне, где этому способствовала вся обществен-

89

ная атмосфера эпохи Просвещения. Но вместе с тем ни один из английских композиторов того времени нимало не приблизился к Генделю. Значит, дело было не только в общественной атмосфере, но и в собственно музыкальных традициях, творческом даровании. Для Генделя важно и то, что он был по происхождению и воспитанию немецким музыкантом, и то, что он нашел в Англии общественные условия, способствовавшие дальнейшему творческому развитию его таланта, его личности художника, которая нуждалась в таких условиях. Бах, в отличие от него, не смог бы, надо полагать, работать в Лондоне: как ни трудно ему приходилось в Лейпциге, он слишком глубоко был связан с определенными формами музыкальной жизни и художественного творчества.

В современной научной литературе идет спор о том, какой стране принадлежит Гендель. Немецкие исследователи признают его всецело немецким художником; англоязычные объявляют английским. Мы знаем, что флорентиец Джованни Баттиста Лулли стал французским композитором Жаном Батистом Люлли, родоначальником оперного искусства Франции. Однако от Генделя не пошла аналогичная творческая традиция в Англии, он не возглавил английскую школу, которая надолго иссякла после Перселла. Таким образом, Гендель стал деятелем английской музыкальной культуры, что в сильной степени сказалось на его творческом пути, но не сделало его представителем этой национальной творческой школы.

Георг Фридрих Гендель родился 23 февраля 1685 года в Галле в семье весьма пожилого цирюльника-хирурга, находившегося тогда на службе при дворе герцога Августа Саксонского. Музыкальные способности Генделя проявились рано, и тяготение к музыке было с детских лет неудержимым. Однако отец не поддерживал его в этом: музыка не была достойной профессией в глазах почтенного бюргера! Однажды мальчик побывал с отцом в резиденции герцога и отличился в Вейсенфельсе игрой на органе. Герцог обратил внимание на его способности и принял в нем участие, посоветовав отцу не мешать их развитию. Для старого Генделя «совет» герцога был равносителен приказанию. Хотя он и не оставил намерения дать сыну юридическое образование, тому было разрешено заниматься музыкой. С 1694 года начались занятия девятилетнего Генделя с Фридрихом Вильгельмом Цахау, органистом в Галле, разносторонним, широкообразованным музыкантом, одаренным композитором, умным и заботливым учителем. Под его руководством Гендель изучил основы гармонии (генерал-бас), познакомился со многими произведениями немецких и итальянских авторов, начал сочинять (первые опыты относятся к 1695 году). Цахау стремился развивать вкус своего ученика, расширять его кругозор, подкреплять теоретические знания постоянным проникновением в реальную, звучащую музыку. Помимо игры на клавесине и органе Гендель выучился играть на скрипке и гобое. В конце 1696 го-

90

да он, будучи в Берлине, выступил при дворе как клавесинист и имел большой успех. Курфюрст Бранденбургский предложил ему завершить образование в Италии, но этому воспротивился отец Генделя. Вернувшись в Галле, юный музыкант не застал отца в живых: он скончался незадолго до возвращения сына.

С 1698 года Гендель учился в протестантской гимназии родного города. Известно, в частности, что там серьезно изучались латынь и античные источники: ученики читали в подлинниках Цицерона, Горация, Плутарха. Одновременно Гендель не оставлял занятия музыкой. Как раз к 1698 году относится его нотная тетрадь, которую он затем сохранял до конца дней. Его интересовали тогда произведения Ф. В. Цахау, И. Кригера, И. К. Керля, И. Я. Фробергера, Г. Альберта, А. Кригера, Георга Муффата, И. Кунау, И. Пахельбеля, А. Польетти; он переписывал их фуги и другие произведения для органа и клавесина, арии, хоры. Окончив гимназию, шестнадцатилетний Гендель уже замещает органиста в кальвинистском соборе Галле; годом позднее становится там же органистом и руководителем капеллы и, кроме того, преподает пение в гимназии. Вместе с тем он не решается нарушить волю покойного отца и в 1702 году поступает в университет на юридический факультет. Впрочем, ненадолго: летом 1703 года Гендель покидает Галле.

Ему исполнилось всего восемнадцать лет. Он хорошо освоил все, что ему могла дать музыкальная культура в Галле через Цахау, чему он мог поучиться у немецких мастеров полифонии на образцах немецкой органной музыки, старых и новейших клавесинных пьес, немецкой песни и хорового письма. В университете молодой Гендель мог соприкоснуться с ученой средой своего времени, хотя она едва ли особенно привлекала его. Основанный совсем недавно (1694),

возглавленный прогрессивным ученым юристом Кристианом Томазиусом университет в Галле становился заметным гуманитарным центром. Господствовала там, однако, теология. Не исключено, что Гендель слушал лекции профессора греческого и восточных языков, ученого теолога А. Г. Франке. Но ни занятия в университете, ни рано завоеванная самостоятельность профессионального музыканта не смогли удержать Генделя в Галле. Его смолоду влечет более широкое поле действия, и он не может удовлетвориться работой в церкви. Главное же, он ощущает в себе призвание композитора и жаждет иной возможности испытать свои творческие силы. Как и Баха несколько позже, как и других немецких современников, Генделя особенно привлекает Гамбург — вольный город с интенсивной музыкальной жизнью, известный своими музыкальными деятелями и единственным в стране немецким оперным театром. Именно опера в первую очередь и притягивает к себе Генделя. После видного служебного положения в Галле он удовлетворяется скромной работой в театральном оркестре (с августа 1703 года второй скрипач и клавесинист), лишь бы получить доступ в увлекательный мир оперного искусства. В Гамбурге

**91**

Гендель близко соприкасается с крупными музыкантами и музыкальными деятелями, среди них с Райнхардом Кайзером и молодым Иоганном Маттезоном.

Крупнейший тогда из немецких оперных композиторов, ярко талантливый и очень плодовитый, Кайзер был с 1702 года директором оперного театра в Гамбурге. Его беспечность, некоторая неразборчивость во вкусах и поступках, его рассеянная, беспутная жизнь вскоре привели его к банкротству, а гамбургскую оперу к разорению. Но на первых порах Гендель, надо полагать, присматривался и прислушивался к его операм, стремясь понять характер этого искусства, получившего признание в Гамбурге. Кайзер был силен и в оперном драматизме, и в комических ситуациях, он не стеснялся соединять коренную немецкую песенную традицию с итальянским ариозным стилем и даже немецкий язык с итальянским в своих операх. И все же лучших образцов для Генделя в Гамбурге не нашлось.

Маттезон был всего на четыре года старше Генделя, но уже во многом преуспел, получил отличное разностороннее образование, пользовался авторитетом глубоко сведущего человека во многих отношениях, заявлял о себе как композитор и певец, пел в те годы в гамбургском оперном театре, ставил там свои произведения. Гендель познакомился с Маттезоном вскоре по приезде в Гамбург, в июле 1703 года — «за органом в церкви Марии Магдалены», как рассказывал позднее сам Маттезон. Новый знакомый, несмотря на собственную молодость, стремился оказать своего рода покровительство Генделю, руководить его вкусами, ввел его в дом своего отца, а затем и в гамбургское общество. Летом 1703 года они вместе ездили в Любек, чтобы послушать игру знаменитого Букстехуде. Затем вместе работали в оперном театре, успели там бурно поссориться (вплоть до дуэли) и также внезапно помириться. Впрочем, Гендель вскоре почувствовал себя в Гамбурге увереннее и обрел самостоятельность, уже не нуждаясь в поддержке старшего товарища, даже тяготясь ею и смело принимая собственные решения.

Известно, что Маттезон вошел в историю музыкальной культуры как передовой эстетик эпохи Просвещения, поборник национального искусства и новых течений, противник схоластики и ремесленничества, один из создателей теории аффектов, охвативший в своих теоретических трудах многие проблемы музыкальной специфики. Но все это относится к более позднему времени. В годы дружбы с Генделем эстетические взгляды Маттезона еще только складывались. Тем примечательней, что теория аффектов, развитая впоследствии Маттезоном, по существу оказалась внутренне близкой композиторскому мышлению зрелого Генделя, как будто бы они, находясь вдалеке друг от друга, все же двигались затем в одном направлении.

<sup>1</sup> См. о Маттезоне в кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. М., 1971.

**92**

Что мог дать и дал Гамбург молодому Генделю? Новую музыкальную среду, более интересную, чем в Галле, связанную как с оперным театром, так и с иными местными традициями, например органными (Я. А. Рейнкен, В. Любек). Общество талантливых музыкантов и образованных людей, не ограниченных провинциальностью суждений. И наконец, практическое ознакомление с жизнью оперного театра, прямое участие в ней. Гендель был необыкновенно восприимчив. 8 января 1705 года уже была поставлена в Гамбурге его первая опера «Альмира, королева Кастилии», а 25 февраля того же года — вторая опера «Нерон»<sup>2</sup>. Композитору едва исполнилось двадцать лет, а он сумел усвоить гамбургский вкус, проявил яркое мелодическое дарование и завоевал успех у требовательной и искушенной в оперных делах местной публики. Многоопытный Кайзер почувствовал в нем соперника: вскоре сам написал оперу на сюжет «Альмиры» и поставил ее в 1706 году. Итак, Гамбург дал Генделю также возможность стать оперным композитором и

осознать это как свое главное призвание: с 1705 по 1740 год он продолжал создавать оперные произведения.

Пребывание в Гамбурге оказалось, однако, недолгим. Оперный театр переживал большие материальные затруднения, и в 1706 году оперная труппа распалась, а Кайзер бежал, скрываясь от кредиторов. Гендель не подумал возвращаться в Галле. Его горизонты расширились: осенью 1706 года он отправился в Италию, где и пробыл до 1710 года. Флоренция, Венеция, Рим, Неаполь, снова Рим и Венеция — так последовательно узнавал он лучшие музыкальные центры страны, знакомился с ее оперной жизнью, общался с выдающимися музыкантами. В 1707 году во Флоренции была поставлена его итальянская опера «Родриго», в 1709 в Венеции состоялась премьера «Агриппины». Необычайно быстро овладел Гендель основами композиции и стилистикой оперы *seria* по типу, создаваемому тогда Алессандро Скарлатти. Оперы Генделя были приняты в Италии отлично, а вторая из них вызвала бурный восторг венецианцев. В нем сразу и по достоинству признали оперного маэстро в стране, насыщенной музыкой до отказа, обладавшей блистательными музыкальными традициями, воспитавшей взыскательную и избалованную оперную публику.

Но не одна лишь опера интересовала Генделя в Италии. Он близко ознакомился с камерной вокальной музыкой (кантата была в расцвете), с ораторией, с произведениями итальянцев для клавесина и скрипки. Он познал саму музыкальную жизнь крупнейших итальянских городов, войдя в ее среду, приняв в ней участие как исполнитель (блестящий клавесинист) и композитор. Он встречался в Италии с Алессандро Скарлатти и его молодым сыном Доменико, замечательным клавесинистом, в будущем первоклассным композитором для своего инструмента. Он вступил

<sup>2</sup> Полные названия опер Генделя в тогдашнем немецком вкусе были таковы: «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастилии»; «Кровью и убийством добытая любовь, или Нерон».

93

в мир римских «академий» — музыкально-поэтических обществ в избранном кругу, в частности Аркадской академии в Риме, членами которой, наряду с представителями знати и поэтами, были А. Скарлатти, А. Корелли, Б. Паскуини, Б. Марчелло. Его приглашали на вечера к знатым меценатам-кардиналу Оттобони и маркизу Русполи. Вице-король Неаполя кардинал В. Гримани написал для Генделя либретто оперы «Агриппина». Дружеские отношения связывали Генделя с Доменико Скарлатти и Агостино Стеффани, скрепляя их общими музыкальными интересами. Концерты в салонах меценатов, на собраниях «Аркадии», в церквях и приютах Венеции непрестанно знакомили Генделя с итальянской музыкой в превосходном исполнении. Он легко усвоил характер итальянской мелодики, вокальной кантилены и инструментального склада, навсегда пленился жанром сицилианы, прислушивался к народным песням, записывал мелодии калабрийских *riffaragi* (горцев, играющих на свирели). Он в принципе мог бы остаться в Италии и примкнуть к итальянской творческой школе, тем более что кроме опер написал тогда не менее ста итальянских кантат, оратории «Воскресенье» и «Триумф Времени и Истины» (исполнены во дворце Оттобони в Риме), серенаду «Адис, Галатя и Полифем» (для неаполитанских членов Аркадской академии), ряд произведений для католической церкви. Италия многому научила Генделя, поистине испытала его творческие силы, дала ему заслуженное признание, но не удержала его у себя. При всех своих успехах он не чувствовал себя внутренне итальянским композитором — и снова с обычной энергией устремился дальше.

Во время пребывания Генделя в Венеции его узнали и оценили герцог Эрнст Август Ганноверский и английский посол граф Манчестер. Будучи большими любителями музыки, они, видимо, приглашали его в Ганновер и в Лондон. Позднее, когда Гендель уже собирался покинуть Италию, его опять позвали в Ганновер, а епископ Агостино Стеффани, он же капельмейстер при ганноверском дворе, предложил ему свою должность. Гендель принял это предложение, весной 1710 года отправился в Ганновер и начал там работать. Вскоре его пригласили в Лондон, и он, с разрешения герцога, поехал на время в Англию. Там он был представлен королеве Анне и с почетом принят в оперном театре, который переживал большие трудности (как, впрочем, и вся английская музыка в целом). С кончиной в 1695 году крупнейшего английского композитора Генри Перселла национальная творческая школа не получила достойного продолжения. Заглохла и созданная им английская опера. К 1710 году в Лондоне действовала превосходная итальянская оперная труппа, но английского музыкального театра не было. Для этой труппы Генделю и заказали новую оперу. Директор оперы Аарон Хилл набросал сценарий «Ринальдо» по поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим». Либретто и музыка были созданы за две недели, и 24 февраля 1711 года опера Генделя «Ринальдо» уже исполнялась на сцене Королевского театра в

участии крупных итальянских певцов. Она имела шумный успех именно как итальянская опера. Однако Генделю нужно было возвращаться в Ганновер. Здесь он писал камерные вокальные произведения и инструментальную музыку (концерты для гобоя, сонаты для флейты и баса), но ему негде было поставить «Ринальдо» — придворный оперный театр бездействовал. В ноябре 1712 года Гендель снова оказался в Лондоне, а в январе 1713 года там была поставлена его новая опера «Тезей». На этот раз композитор стремился укрепить свое положение настолько, чтобы остаться в Англии. Он сумел даже стать официальным композитором королевского двора, что было до тех пор недоступно иностранцам. Расположив к себе королеву Анну, он по ее заказу написал торжественные хоровые произведения («Te Deum» и «Jubilate») по случаю заключения Утрехтского мира в 1713 году, и они были исполнены в соборе св. Павла в присутствии парламента. Возвращаться в Ганновер Гендель не думал, беспечно жил у лондонских меценатов, с успехом играл на органе и клавесине и при этом не слишком опасался гнева герцога Ганноверского. В мае 1714 года скоропостижно скончалась королева Анна и ее престол перешел к ганноверской династии, именно к Георгу Ганноверскому, который был провозглашен королем и осенью коронован как Георг I. Так Гендель снова оказался во власти того, чей двор он самовольно покинул. Впрочем, новый английский король простил его. Летом 1716 года Георг I ездил в Ганновер — и Гендель входил в его свиту. К этому времени относятся пассионы Генделя на текст Б. Брокеса, уже использованный Кайзером, Телеманом и Маттезоном. Известно, что в 1719 году Маттезон исполнил в гамбургском соборе их произведения вместе с пассионами Генделя. В 1718 — 1720 годы Гендель находился на службе у графа Карнарвона (затем герцога Чендосского), руководил оркестром в его замке. Для капеллы герцога он писал антемы-псалмы для солистов, хора и оркестра в характерно английском хоровом складе с опорой на местные традиции. В те же годы композитор создал две «маски», также следуя английской театральной форме (соединяющей сценическую зрелищность, танцы и концертное исполнение), — трагическую «Эсфирь» (на библейский сюжет) и пастораль «Ацис и Галатей». Эти работы, с одной стороны, сблизили его с английской хоровой и театральной традицией, а с другой — наметили путь в будущее к оратории, которая со временем заняла основное место в творчестве композитора. Отныне эти две линии воздействия — одна от итальянской оперы, другая от английских хоровых и театральных форм — будут своеобразно пересекаться и сплетаться на творческом пути Генделя. Вместе с тем он не подчинится ни той ни другой и, свободно претворяя опыт итальянского и английского искусства, двинется к достижению внутренней самостоятельности сначала в опере, затем — на высшей ступени — в оратории. Он захочет остаться самим собой.

95

С 1720 года начинается новый этап в жизни и творчестве Генделя. Его деятельность приобретает общественный характер и широкий общественный резонанс. В отличие от работы крупных музыкантов при больших и малых дворах или при католических и протестантских церквях, Гендель обретает в Англии новые возможности действовать в иных условиях — и вместе с ними новые трудности общественной борьбы за свое искусство. В 1719 году он участвует в основании оперного предприятия на акционерных началах — Королевской академии музыки в Лондоне, с 1720 года становится музыкальным директором этого театра. Перед его открытием Гендель отправился в Германию, чтобы набрать итальянских певцов для новой лондонской труппы, и посетил Ганновер, Галле, Дюссельдорф, Дрезден. 27 апреля 1720 года театр открылся премьерой итальянской оперы Генделя «Радамист» (либретто Н. Хайма по Анналам Тацита). Она имела большой успех. В ближайшие годы, вплоть до весны 1728, Гендель создает по одной, по две оперы в год, отнюдь не повторяя себя, значительно расширяя музыкальную концепцию оперы *seria*, драматизируя ее, насколько это было возможно в рамках жанра. Тот же Н. Хайм и штатный либреттист труппы П. А. Ролли становятся его постоянными сотрудниками. Состав труппы — один из лучших, если не лучший в Европе. Наиболее знаменитые итальянские примадонны Франческа Куццони и Фаустина Бордони, известные певцы-кастраты Сенезино и Боски выступают в операх Генделя. И все же в течение двадцати лет, пока он создает одну за другой итальянские оперы, он выдерживает трудную, порой поистине сокрушительную борьбу за свое искусство в английском обществе.

Само положение итальянской оперы в Англии, в известной мере двусмысленное (в отсутствии английского оперного театра), становится двусторонне уязвимым при Генделе. С одной стороны, английская знать стремится противопоставить композитору подлинных итальянцев, сначала



Джованни Баттиста Бонончини, затем Никколо Порпора, с их блестящим и виртуозным вокальным стилем, с их европейским авторитетом модных итальянских маэстро. Бонончини уже с 1720 года работает в театре, ставит там наряду с Генделем свои оперы, соперничает с ним, причем обоих, видимо, извне сталкивают и стравливают, например вынуждая написать оперу вдвоем («Муцио Сцевола», 1721). С другой стороны, театр итальянской оперы терпит нападки от передовых общественных деятелей Англии, восстающих против узкого снобизма аристократии и борющихся за национальное искусство. Еще в 1711 году Джозеф Адиссон, выступая против итальянской оперы, задел генделевского «Ринальдо». В маниакальное увлечение итальянской музыкой метил своей сатирой Джонатан Свифт. Генделю приходится трудно внутри театра, его одолевают капризы соперничающих примадонн и вынужденные столкновения с Бонончини; извне он ощущает противодействие, так сказать, и справа, и слева. Со своими артистами он сумел совладать: его авторитет и властный характер в конце концов решили дело. Из тягостной борьбы

96

с Бонончини он вышел победителем. Продолжая создавать итальянские оперы, Гендель избрал английский патриотический сюжет («Ричард I», 1727), написал четыре «Коронационных антема» (для коронации Георга II), принял даже английское подданство (парламентский акт о натурализации от 13 февраля 1726 года).

Серьезнейший удар делу Генделя нанесло появление «Оперы нищих» (29 января 1728 года), сатирической комедии с музыкой, направленной одновременно против Р. Уолпола, возглавлявшего тогда кабинет министров, и против эстетических воззрений (итальянская опера как антинациональное искусство узких аристократических кругов). Поэт Джон Гей и музыкант Джон Пепуш, создавая свое смелое, острое, веселое и язвительное произведение, очень метко попали в поставленную цель и нашли по тому времени демократичные формы общественной сатиры. «Опера нищих» как бы противопоставляла себя «опере знатных» и сатирически высмеивала ее сюжеты, героев, ситуации и конфликты. При этом пародировались «избранное общество» (воровская шайка), герои-полководцы (предводители шайки), благородные отцы добродетельных дочерей (содержатель кабачка и тюремщик), «сцены в темнице» (вор в тюрьме), сцены трогательного прощания, борьба соперниц из-за героя (потасовка двух девок), искусственная счастливая развязка (когда «герой» на виселице), «торжественное шествие» (шайка воров под марш из «Ринальдо» Генделя). В начале и в конце спектакля появлялся Нищий со своими пояснениями к пьесе и проводил параллель между поведением знатных и уличных «джентльменов». Музыка «Оперы» дала основание назвать ее *Ballad'opera* (песенная опера), поскольку была подобрана Пепушем из мелодий английских песен (отчасти французских и итальянских). Увертюра и партия *basso continuo* созданы им самим; увертюра написана на мелодию уличной песенки о министре Уолполе. «Опера нищих» породила множество подражаний, мелодии ее попали в английские песенники, некоторые из них поются до сих пор. Они носят в ряде случаев яркий национальный характер по своей ладовой структуре и своеобразной ритмике.

«Опера нищих» одержала в Лондоне блестящую победу. Передовые писатели (А. Поп, Дж. Свифт) встали на ее сторону. Удары сатириков были настолько метки, что Королевскую академию музыки пришлось закрыть. Тем самым дело Генделя потерпело крах. Но он не сложил оружия. Надолго отправился в Италию, где набрал певцов для новой труппы, а затем организовал новый оперный театр, стал его руководителем и вел дело уже на свою полную ответственность. И снова год за годом он ставил в Лондоне свои новые оперы, одновременно начиная выступать перед лондонской публикой с ораториями («Дебора» и «Аталия», 1733). Теперь против Генделя поднялись новые силы, и борьба с ним была включена в политическую интригу. Принц Уэльский, опираясь на ненависть определенных английских кругов к ганноверской династии, стремился противопоставить себя отцу, королю

97

Георгу II и во что бы то ни стало разорить Генделя, к которому тот благоволил. В 1733 году в противовес театру Генделя и в пику лично ему силами этой оппозиции был организован другой оперный театр во главе с известными композиторами Н. Порпора и А. И. Хассе и с крупнейшими певцами в составе труппы. Гендель и тут не сдавался, хотя соперники у него теперь оказались сильными, а в светском обществе стало модно игнорировать его (отсюда неуспех его ораторий в 1733 году), подстрекая его гнев карикатурами, памфлетами, эпиграммами. Творчески Гендель отнюдь не стоял на месте: в его операх нарастал драматизм («Орландо», 1733), углублялись музыкальные образы. Но все, казалось, было тщетно. Компаньон Генделя в 1734 году сдал помещение театра его «противнику» — новой оперной труппе. Генделю пришлось со своими

артистами переселиться в театр Ковент-Гарден, в труппе которого выступали балетные танцоры и участники арлекинад. Здесь он воспользовался присутствием французских балетных артистов (во главе с прославленной Ла Салле) и поставил в 1735 году новые оперы «Ариодант» и «Альцина», отдав в них особое место танцу. Когда французские танцоры покинули Лондон, Гендель потерял и эту опору. Неудачи, соперничество, политические интриги, направленные неожиданно и против него, подкосили здоровье композитора. Летом 1735 и 1736 годов он лечился водами на английском курорте Тонбридж. Гендель продолжал работать с невероятным напряжением, дирижируя оперными спектаклями и концертами из своих произведений, создавая одно монументальное произведение за другим. В конце концов он был совершенно разорен и едва не умер: в апреле

1737 года перенес инсульт, вызвавший паралич правой стороны. Театр его закрылся. Из длительной депрессии Гендель вышел лишь к осени: помогло лечение на водах в Ахене.

Постепенно он выбрался из тяжелых материальных затруднений, завоевал новый успех в своих концертах 1738 года, и творческие силы не только вернулись к нему, но, кажется, еще возросли и окрепли. Однако опера уже отступала в сознании Генделя на второй план: с 1738 по 1740 год он написал последние четыре оперы, из которых две («Ксеркс» и «Именео») уже не принадлежат к жанру *seria*. На главное место в его творчестве теперь выступила оратория — и так осталось до конца его дней. В последующие годы Гендель создает лучшие свои произведения в этом жанре, которые главным образом и обессмертили его имя. Он достигает вершины на своем творческом пути. Его творческая мысль работает неустанно и кажется неиссякаемой. Закончив 24 сентября 1738 года партитуру оратории «Саул» (либретто Ч. Дженненса), он к 28 октября завершает «Израиля в Египте» — за два месяца два капитальных, прекрасных произведения. Последняя опера Генделя «Деидамия» (либретто П. А. Ролли) создана между 27 октября и 20 ноября 1740 года. Над ораторией «Мессия» Гендель работал с 22 августа по 14 сентября 1741 года, а 29 сентября уже начал «Самсона». Все оратории в дальнейшем, кроме

98

последней, требовали у композитора всего лишь месяц или немногим больше каждая — от начала до завершения партитуры. И большинство из них при этом относятся к шедеврам композитора.

Тем не менее вплоть до 1746 года Гендель продолжал испытывать крайне досадные затруднения: его новые оперы и оратории, его концерты не имели успеха или игнорировались, его пытались смутить разного рода инсинуациями в печати. Собираясь оставить Англию, он принял в 1741 году предложение провести ряд концертов в Дублине и специально для этого сочинил «Мессию». Длительное пребывание в Ирландии (с ноября 1741 по август 1742 года) было временем полного торжества Генделя. 29 декабря 1741 года после первого же выступления с концертом он написал своему либреттисту Е. Дженненсу восторженное письмо: зал чудесный, «я и мой орган имели необыкновенный успех», в публике много университетских профессоров, деканов, юристов, епископов... Всего в Дублине Гендель выступил с шестнадцатью концертами. Нередко в программу включались оратория («L'Allegro, i! Pensieroso ed il Moderato», «Эсфирь», «Праздник Александра». «Саул») и *concerto grosso* или органнй концерт в исполнении самого Генделя. 13 апреля 1742 года состоялась премьера «Мессии» (с благотворительной целью) — подлинный триумф композитора.

Это оказалось, однако, только счастливой передышкой. Гендель исполнил в 1743 году одну из лучших своих ораторий «Самсон» в Лондоне, написал в 1744 полные драматизма оратории «Валтасар» и «Геракл» (названа «музыкальной драмой»), но вновь стал объектом ожесточенных нападков со стороны своих влиятельных противников, чуть ли не подвергся бойкоту: в высшем свете стало модным посещать итальянскую оперу или устраивать празднества как раз в то время, когда исполнялись его оратории. Английские тори, представители самой консервативной партии, вымещали на нем свои политические антипатии, поскольку находили, что он ориентируется на иные общественные круги, в частности близкие вигам. В 1745 году Гендель был разорен и опять тяжело захворал, впал в долгую депрессию, ничего не сочинял. И вновь его титанические душевные силы побороли тяжелый недуг. Когда Карл Эдуард Стюарт, опираясь на свой шотландский клан, заявил претензию на английский престол и шотландская армия пошла на Лондон, Гендель разделил с широкими кругами англичан их патриотический подъем в борьбе с армией претендента. В ноябре 1745 года он создал «Гимн добровольцев», а затем «Ораторию на случай» — мощный призыв к отпору и борьбе. В апреле 1746 года Стюарт был побежден и армия его разбита. Между 9 июля и 11 августа Гендель работал над своей героической, победной ораторией «Иуда Маккавей», которая наконец принесла и ему великую победу: он получил

полное, безраздельное признание, вырвался из того кольца неудач и затруднений, в каком был замкнут так долго, освободился от тяжелой атмосферы интриг и гнусной травли. И дело было

99

не в том, что прежние противники Генделя отступили или пересмотрели свои позиции. Просто его новые произведения, возникшие на мощном подъеме патриотического воодушевления, сполна отвечали вспыхнувшим массовым чувствам и завоевали ему столь широкую аудиторию, что он оказался далеко вне теснившей его узкой среды, над ней, вне досягаемости. Именно с тех пор Гендель нашел в Англии свою подлинную публику, не снобистскую и не кастовую, а гораздо более смешанную и передовую, в основном уже буржуазную или интеллигентскую, по достоинству ценившую его монументальное и героическое искусство. Помимо всего как раз библейские сюжеты и библейские образы, особенно со времен пуританского движения, были этой публике более близки, чем распространенные оперные сюжеты той поры. Библейские герои, библейский крут идей об избранном народе все еще помогали современникам Генделя героизировать свое прошлое и даже свое настоящее.

С 1746 по 1751 год длился этот последний творческий подъем великого композитора. Он создал еще семь новых ораторий (среди них «Теодора» и «Иевфай» — его шедевры), музыку к трагедии Т. Смоллетта «Альцеста», переработал свою давнюю итальянскую ораторию «Триумф Времени и Истины», написал немногие крупные инструментальные произведения (*concerti grossi*). 27 апреля 1749 года в лондонском Грин-парке на открытом воздухе прозвучала его «Музыка фейерверка» — сочинение, специально предназначенное для народного праздника по случаю заключения Ахенского мира (в войне за австрийское наследство). Грандиозные праздничные фейерверки, отмечавшие торжественные события в жизни государства, стали в XVIII веке одной из традиционных форм массовых зрелищ. Фейерверк в Грин-парке собрал 12000 зрителей. Вся зрелищная часть была поручена известному театральному архитектору Дж. Сервандони. В исполнении музыки Генделя приняло участие 112 музыкантов (57 одних духовых и ударных инструментов). «Музыка фейерверка» по существу сюита из шести номеров, каждый из которых в точности соответствует определенным зрелищным эффектам. Большая увертюра итальянского типа написана для военных инструментов, за ней следуют бурре, *Largo alla siciliana* «Мир», *Allegro* «La Réjouissance» и два менуэта. Из них бурре и оба менуэта повторялись, как того требовала «режиссура» фейерверка. Конечно, на пути Генделя это был не более чем пустячок, но в его «Музыке фейерверка», как ранее в «Музыке на воде» (1717), словно в подчеркнутой форме проявилась широта, массовость его искусства — одно из важных, в корне присущих ему свойств.

С 1751 года, когда Гендель стал слепнуть, он только завершал начатые или перерабатывал прежние сочинения, но еще выступал с большим успехом как органист, а также руководил исполнением своих ораторий. Последние десять лет жизни только упрочили его славу. Это была неоспоримая слава именно созда-

100

теля ораторий нового типа. С 1748 по 1759 год 19 ораториальных произведений Генделя были исполнены в Лондоне в общей сложности 140 раз. Из них «Иуда Маккавей» — 27 раз, «Мессия» — 20, «Самсон» — 17, «Иевфай» — 7, «Теодора» — 5, «Израиль в Египте», «Саул» и «Валтасар» — по 4 раза и т. д. В исполнении генделевских ораторий участвовали хор из 23 человек (5 сопрано, 5 альтов, 7 теноров, 6 басов) и оркестр из 33 (12 скрипок, 3 альты, 3 виолончели, 2 контрабаса, 4 гобоя, 4 фагота, 5 труб с валторнами и литавры). В составе оркестра находились первоклассные музыканты, некоторые знаменитые скрипачи и гобоисты; среди них — ряд итальянцев (Ф. Джеминиани, Ф. М. Верачини, Н. Паскуини, Дж. Карбонелли, П. Каструччи), учеников А. Корелли. Сольные партии исполняли известные английские и итальянские певцы и певицы: Рейнхольд (Геракл, Птолемей; Валенс в «Теодоре»), Берд (Валтасар, Иевфай), мисс Робинзон (Деянира), Ла Франчезина (Июле в «Геракле», Нитокрис в «Валтасаре»), синьоры Галли (Ирена в «Теодоре», жена Иевфая) и Фрази (Теодора, Ифис в «Иевфайе»). Партии юных героев, оказывается, предназначались для певиц (мисс Робинзон — Кир в «Валтасаре», Галли — Александр Бал) или даже певца-кастрата: знаменитый альт Гаэтано Гваданы (позднее первый исполнитель заглавной партии в «Орфее» Глюка) выступал в 1750 году в партии Дидима в «Теодоре».

Во время исполнения ораторий сам Гендель сидел за клавесином, слева стояли певцы-солисты, справа помещался виолончелист, перед ним два скрипача и два флейтиста; остальные исполнители размещались вокруг, отчасти позади Генделя. Так указания дирижера-клавесиниста обращались непосредственно к ближайшим от него музыкантам, а по ним равнялись и все остальные. Между

частями ораторий Гендель мог исполнить свой концерт для органа, иногда целиком импровизируя среднюю, медленную часть. Случалось, что он импровизировал на клавесине и в отдельных местах оратории, всегда властно овладевая вниманием слушателей. Все это в целом, при столь инициативном участии композитора, очень оживляло ораториальные концерты и неизменно привлекало интерес аудитории.

За почти полувековое пребывание в Англии у Генделя образовался свой круг друзей, сложилась своя среда. Немногие родные его остались в Галле, женат он никогда не был. Более всего ему приходилось, естественно, общаться с музыкантами. Постоянными сотрудниками-либреттистами ораторий Генделя являлись Е. Дженненс и Т. Морелл, и с первым из них он был по-настоящему дружен. Среди английских музыкантов он находился в дружественных отношениях с Томасом Арном. Были у него и другие английские друзья — доктор Дж. Арбутнот, Дж. Ч. Шмидт и его сын, братья Харрис. Не забывал Гендель и своих родных в Германии. Летом 1750 года он в последний раз побывал в Галле. В доме родителей жила теперь его любимая племянница, а ее муж, профессор И. Э. Флерке привлек

**101**

внимание города к дому Генделя. На прежнем месте Цахау как церковного органиста Гендель застал Вильгельма Фридемана Баха.

С конца 1745 года в Лондоне находился К. В. Глюк, пробывший там до мая 1746 года в связи с постановкой его произведений на сцене Хеймаркет-театра. Он был приглашен в столицу Англии как представитель итальянской школы. В январе и марте 1746 года два его пастиччо «Падение гигантов» и «Артамена» исполнялись в Лондоне. 14 февраля Глюк присутствовал при исполнении «Оратории на случай» Генделя, которого он высоко чтит. Они познакомились. Известно, что Гендель не слишком лестно отзывался о Глюке как о слабом полифонисте. Тем не менее 25 марта состоялся их совместный концерт в Хеймаркет-театре. Исполнялись увертюра и четыре арии из «Падения гигантов» Глюка, фрагменты из ораторий Генделя «Праздник Александра» и «Самсон» и оперы «Александр». Участие известных итальянских певцов и крупных исполнителей на скрипке, гобое, фаготе и флейте способствовало общему успеху.

Поздние годы Генделя прошли во тьме. Работая над партитурой своей последней оратории «Иевфай», он помечает 13 февраля 1751 года на рукописи, что не может продолжать дальше «из-за левого глаза». Потом с трудом все-таки продолжает, и работа длится на этот раз долго как никогда (с января по август). В 1752 году, после операции, Гендель, подобно Баху, совершенно ослеп. Это привело его в отчаяние. Он так любил весь зримый мир! Многие в его музыке вдохновлены яркими зрительными впечатлениями: картины природы, образы разбушевавшейся стихии, движения больших масс... Его всегда интересовала живопись, он владел подлинниками Рембрандта. Лишь со временем ослепший Гендель решился вновь выступать как органист и ежегодно проводил двенадцать исполнений своих ораторий. В последний раз он играл на органе, когда исполняли «Мессию» 6 апреля 1759 года. А 14 апреля около восьми часов утра его не стало.

В отличие от Баха, ближайшие поколения не забыли Генделя: его слава продолжала расти в XVIII веке, в его честь устраивались грандиозные торжества в Лондоне, его оратории исполнялись в Берлине и Лейпциге. Надолго отошли в прошлое лишь его оперы, несмотря на их прекрасную музыку, устарел самый тип оперы *seria*, безнадежно окостенели ее сюжетно-сценические основы. Только в нашем столетии делаются попытки воскресить их из забвения. Однако музыка Генделя и поныне не устарела: она воспринимается как вечно живое и жизнеспособное его наследие.

В течение тридцати семи лет работал Гендель над оперными произведениями. Кроме первых трех, написанных для Гамбурга, все они являются итальянскими операми. Но от

**102**

«Родриго» и «Агриппины» (1707 — 1709) до «Деидамии» (1740, поставлена в 1741 году) Гендель прошел большой путь и по существу не ограничился принятыми рамками оперы *seria*. К этому его постоянно побуждали и собственные творческие искания, и сама эволюция итальянской оперы от начала к середине XVIII века. В молодости Гендель близко ознакомился с оперным творчеством итальянцев в самой Италии: тогда крупнейшим из них был Алессандро Скарлатти, а опера *seria* еще не стала композиционным и сценическим стереотипом, который сложился к 1720-м годам и был сатирически осмеян как «концерт в костюмах». Во время недолгого пребывания в Ганновере Гендель соприкоснулся с операми Агостино Стеффани — тонкого музыканта, знатока вокального стиля. В Лондоне Гендель работал бок о бок и соревновался с Дж. Бонончини, модным тогда, но не первоклассным итальянским композитором; отлично узнал оперное творчество типичных представителей зрелой оперы *seria* Н. Порпора и И. А. Хассе, то есть мог наблюдать, в каком

направлении развивался этот жанр, в котором виртуозное пение все более подавляло драму. Но это было не все: поездки Генделя в Италию в 1728 — 1729 и в 1733 годах несомненно должны были ознакомить его с новым движением в оперном искусстве, с самим зарождением оперы-буффа и началом поисков драматизма в жанре *seria*. Гендель посетил тогда Флоренцию, Милан, Венецию, Рим, мог слышать произведения Л. Винчи, а в 1733 году — Дж. Перголези и во всяком случае мог вывезти с собой партитуры и либретто новых итальянских опер. Все, что он слышал и постигал, чутко улавливалось им и внутренне учитывалось в собственной композиторской работе. Иначе откуда бы появилась у него — уже среди последних оперных произведений — комическая опера «Ксеркс»? Традиция французской сцены отчасти была воспринята Генделем, когда он, опираясь на искусство французских балетных артистов, создал балет «Терпсихора» (1734, как пролог к новой редакции оперы-пасторали «Верный пастух») и выказал тяготение к опере-балету в произведениях 1735 года.

После первых оперных опытов Гендель никогда не оставлял исканий в сфере оперного искусства. Одно лишь оставалось постоянным: он писал на итальянские тексты, для итальянских певцов, в силу необходимости соотносясь с этими условиями. В Лондоне либреттистами Генделя были Н. Хайм и П. А. Ролли; ряд его опер написан на либретто А. Сальви, единичные — на либретто П. Метастазии («Эций») и А. Дзено («Фарамондо»). Литературными же источниками для либреттистов были: «Верный пастух» Б. Гварини, «Неистовый Роланд» Л. Ариосто (оперы «Орландо», «Ариодант», «Альцина»), «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо (опера «Ринальдо»), «Сид» П. Корнеля (опера «Флавий»), «Тезей» Ф. Кино, пьесы ряда итальянских драматургов, оперные либретто П. Метастазии (в переработке — оперы «Сирой», «Кир, царь персидский», «Партенопа», «Пор, царь индийский») и

103

пьеса А. Дзено (опера «Сципион»). Античные мифологические и исторические сюжеты, немногие более поздние исторические мотивы, эпизоды из поэм эпохи Возрождения — таков тематический круг опер Генделя. По тому времени историческая или географическая конкретизация в опере не предполагалась: любые сюжеты были разработаны в легендарно-мифологическом плане, причем миф, история и сказка как бы сливались воедино. Со временем из этой общей литературно-драматургической канвы для Генделя выделились наиболее близкие ему образы и ситуации, связанные по преимуществу с героикой, возвышенными чувствами, остродраматическими сценами, вершинами драматического напряжения.

В первых своих оперных партитурах молодой Гендель опирался на существовавшие в Гамбурге и в Италии образцы оперного искусства, на то, что уже сложилось, что было принято. «Альмира, королева Кастилии», как и «Клавдий» и «Иоделет» Р. Кайзера, написана на либретто, в котором смешаны немецкий и итальянский языки. В опере есть инструментальные эпизоды, много танцев; ее увертюра — во французском вкусе. Но основное место занимают в композиции «Альмиры» многочисленные арии, созданные порою с большим размахом, в типических для того времени приемах оперного письма: бравурно-торжественная ария (Консальво прославляет Альмиру как королеву), лирико-элегическая, кантиленная ария (влюбленный Фернандо обращается к природе), патетическая ария мести (Альмира выражает свою ревность), даже буффонная ария (слуга). Известно, что сарабанда из «Альмиры» легла затем в основу прославленной арии «Дайте мне слезы» в генделевском «Ринальдо».

Работая над «Ринальдо» в Лондоне, Гендель чувствовал себя уже много свободнее: прошло семь лет, он набрался опыта в Италии, много писал вокальной музыки, поставил две оперы. Это и сказалось прежде всего на вокальной стороне произведения, на большей пластичности мелодии, на образности большинства арий. Вместе с тем композиция целого здесь условна, как в самой заправской опере *seria*: все, что касается событий, действия, отнесено в речитативы *secco*, каждая ария означает остановку действия и сосредоточение на одной эмоции, причем словесный текст минимален, а слова и фразы могут повторяться по многу раз. Ни характеры героев, ни место действия не интересуют либреттиста и композитора. Важно лишь яркое выражение той или иной эмоции в определенной, уже сложившейся ситуации. Условна и трактовка партий: лишь партия иерусалимского царя-злодея Арганта написана для мужского голоса; партии рыцарей предназначены для певцов-кастратов (Ринальдо, Евстазио) и для женского альты (старый рыцарь Готфрид). Все перечисленные условности не зависели от Генделя, только начинавшего свой путь в Англии и невольно ограниченного составом итальянской труппы в Лондоне. У него в сущности оставалась лишь одна возможность как у композитора: вложить все вырази-

104

тельные средства в музыку арий, углубить их образное содержание и оттенить его по контрасту, заботясь о последовательности разнохарактерных номеров.

В опере «Ринальдо» три акта. Второй из них по смыслу кульминационный, но в музыкальном плане это проявляется весьма скромно. Музыкальная композиция каждой из двух его картин приближается к сонатно-сюитному циклу того времени, но циклу *вокальному*. Первая картина — на берегу моря. Из речитативов *secco* (то есть *вне* музыкального тематизма и вне музыкального развития) совершенно понятно ее содержание. Отец (Готфрид), дядя (Евстазио) и жених (Ринальдо) ищут исчезнувшую Альмирену. У берега они видят лодку; сидящая в ней женщина предлагает отвезти Ринальдо к Альмирене. Друзья предостерегают его; но он все же вскакивает в лодку, которая внезапно отплывает далеко в море. Оставшиеся на берегу опечалены и встревожены. Кроме речитативов в картину входит пять арий *da capo*. По ходу действия они ничего не добавляют, но в них, и только в них, выражены чувства действующих лиц. Первую арию исполняет Евстазио: «Мы близки к гавани, где найдем утешение» (*пример 22*). Это широкая, спокойная, в движении сарабанды, медленная ария, которая не имеет обязательной связи с данным действием и даже данной ситуацией. Вторая ария явно контрастирует ей как прекрасная, живая, ритмически острая сицилиана (*Vivace, 6/8*), близкая итальянским песням. Она еще менее необходима для развития драмы. Ее поет морская сирена («О вы, любящие, относитесь легко к любви в майскую пору ваших лет») — после приглашения Ринальдо в лодку (*пример 23*). В свою очередь Ринальдо, отваживаясь на неизвестное, исполняет арию — бодрую, победно-бравурную, энергическую: «Триглавый Цербер покорится моему мечу»; она стала в Англии популярной как застольная песня (*пример 24*). После его отплытия Евстазио и Готфрид еще выражают свои тревожные чувства в ариях.

Вторая, центральная в опере картина второго акта — в очарованных садах Армиды. Из речитативов становится ясно, что похищенная Альмирена томится в неволе у Армиды. Она умоляет Арганта об освобождении. *Lamento* Альмирены — известная ария «Дайте мне слезы» — идет в движении сарабанды, глубокое чувство передано просто, сдержанно, с истинным благородством выражения. Здесь нет баховской экспрессии, широкого импровизационно-патетического склада: это всего лишь песня-сарабанда. Аргант тронут мольбой Альмирены. Его воинственно-патетическая ария («Довольно тебе попросить меня своими очаровательными устами...») — единственная ария для мужского голоса во всем акте. Новая сцена: Армида встретила Ринальдо и воспылала к нему любовью. Он отвергает ее, требуя освободить Альмирену. Они исполняют бравурный дуэт. Армида клянется в любви и грозит мстью, Ринальдо гневно отталкивает ее, но поют они одни и те же музыкальные фразы: дуэт создает *один*

#### 105

обобщенный образ *гнева*. Гендель передает здесь не индивидуальные отличия, не особенности столкновения двух характеров, а общий эмоциональный подъем, общую страстность этого поединка. После ряда волшебных сцен с превращениями Ринальдо исполняет еще фанфарную, «трубную» арию гнева и удаляется. Армида остается одна; любовь и ревность мучат ее. Впервые во втором акте драматическая сцена основана на аккомпанированном речитативе (тремоландо оркестра). Необычна и следующая за ним ария Армиды: почти *concerto grosso* в сопровождении; две контрастные части. Армида жалуется на судьбу — идет первая часть арии, медленная (*Largo*), патетическая, голос соревнуется с инструментами, мелодия состоит из патетических восклицаний. Вторая часть резко контрастирует первой: вместо *Largo Presto*, вместо восклицаний — моторная, бравурная музыка, передающая бурное отчаяние Армиды. Наконец Армида узнает, что и Аргант изменил ей (речитатив). Действие заключается ее блестящей арией мести; виртуозная вокальная партия прерывается соло клавесина (известно, что здесь Гендель, сидя за инструментом, свободно импровизировал). Музыкальное выражение гнева и ярости Армиды лишено каких-либо индивидуальных признаков: бравурная мелодия несется стремительно, полна энергии (*пример 25*). Все это вместе, начиная от аккомпанированного речитатива, обозначает зону кульминации всей оперы.

Для дальнейшего развития оперного стиля Генделя, да и для его ораторий блестящие и подъемные арии гнева, мести, героической решимости останутся, в новых вариантах, весьма характерными до конца. Точно так же спокойный и строгий склад *lamento* Альмирены во многом определит аналогичные музыкальные номера опер и ораторий.

Однако если вокальное письмо Генделя развивается в направлении, уже намеченном «Ринальдо», то его оперная драматургия в целом претерпевает со временем существенные изменения, музыкально обогащается, становится более гибкой, более тонкой в отдельных сценах, хотя и не разрушает жанровые рамки оперы *seria*. Полнейшее господство сольного пения, отнесение

действия в речитативы и эмоций в арии, вокальные партии героев, рассчитанные на певцов-кастратов или даже на женские голоса, — все это остается в силе и дальше. Но Генделя особо вдохновляют наиболее драматичные, кульминационные сцены в операх, выражения страсти, отчаяния, ужаса, бешенства, мучительной агонии и т. д. Для них он находит и «чрезвычайные» средства в аккомпанированных речитативах, в соединении разных типов речитатива с арией в одну сцену. Таковы сцена безумия в «Орландо», сцена агонии в «Адмете», сцена смерти Баязета в «Тамерлане», сцены Бертарида на кладбище и в тюрьме в опере «Роделинда». Речитативные и ариозные фрагменты объединены в монологической сцене Юлия Цезаря (опера того же названия): он одиноко стоит на берегу моря, в час

**106**

заката, он растерял свои легионы, ему не на что надеяться и все же он молит волны морские принести ему надежду. В сопровождении — струнные, фагот и continuo. Целое объединено тематическим материалом, данным предварительно в инструментальном вступлении и проходящим через все ариозные фрагменты: это выразительное, скорбно-мужественное *Adante* с сильными драматическими подъемами. Оно дважды прерывается взволнованными аккомпанированными речитативами. Особыми музыкальными средствами выделяет Гендель и другие драматические монологи: Цезарь над урной Помпея, страдающий Сципион, заклинание Росмены («Именео»). Глубину чувств вкладывает композитор в свои многочисленные *lamento* с их строгой, сдержанной скорбью, зачастую в движении сарабанды или сицилианы. Не остается он безразличным к колориту времени и места, в котором проходит действие. Но это пока лишь тенденция; она проступает явственнее в некоторых ораториях («L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato», «Соломон»). С большей гибкостью трактует Гендель сами формы оперных арий, не ограничиваясь схемой *da capo*, вводя небольшие ариетты, каваты и безрепризные формы. Пишет, помимо большой увертюры, вступительные *Sinfonii* к отдельным актам. Разнообразит типы увертюр (итальянский, французский); присоединяет к обычным их частям еще менуэт и жигу, а в «Альцине» даже добавляет к французской увертюре мюзетт и менуэт.

Иными словами, Гендель беспрестанно движется от своего исходного пункта, ясно обозначившегося в «Ринальдо», к возможной драматизации оперной музыки, от красивой вокальной сюиты-сонаты к музыкально-драматической сцене, от простого ряда номеров к мышлению более широкими масштабами, группами номеров с определенной линией драматического нарастания. Композитора все больше привлекают образы героических личностей (Юлий Цезарь, Баязет, Александр Македонский, Арминий), и от их «бравурной» музыкальной трактовки он идет вглубь, к более выдержанному и строгому их раскрытию. Впрочем, партии героев все еще пишутся для кастратов: Цезарь, Тамерлан, Александр Македонский, Сципион — альты. Здесь уже Гендель не властен был преодолеть традицию в составе труппы, а быть может, и смирился с ней, привык как к обычаю.

На примере оперы «Юлий Цезарь» (1724, либретто Н. Хайма) хорошо видно, к чему именно пришел Гендель на полпути своей оперной деятельности, когда одно за другим у него возникали произведения на высоком уровне драматизма: «Тамерлан» (1724), «Роделинда» (1725), «Сципион» (1726), «Адмет» (1727) и т. д. Либретто «Юлия Цезаря» столь перенасыщено событиями и драматическими положениями, действие развивается в таких сложных перипетиях и таком стремительном темпе, что музыкальная драматургия не в силах была бы охватить все это содержание полностью: его хватило бы на три оперы. В первой же сцене Цезарю подносят голову побежденного и убитого

**107**

Помпея, а супруга погибшего Корнелия падает без чувств. В дальнейшем Корнелию преследуют своими домогательствами Курион, Акилла и Птолемей, а она дважды покушается на самоубийство. Сестра египетского царя Птолемея Клеопатра замышляет убийство брата, претендуя на престол. Акилла и Птолемей вступают в заговор против Цезаря и готовят покушение на его жизнь. Заступаясь за Корнелию, ее сын Секст пытается убить Птолемея. Предупрежденный Клеопатрой Цезарь бежит от своих убийц и, по слухам, погибает в бурной реке. Клеопатра поднимает восстание против брата. После сражения между войсками Птолемея и Клеопатры Птолемей берет сестру в плен, Акилла переходит на сторону Клеопатры и, умирая на поле сражения, передает Сексту перстень — знак власти над войском. Секст находит Цезаря на берегу моря, вручает ему перстень; Цезарь собирает войско, врывается во дворец Птолемея, Секст убивает Птолемея, и действие завершается любовным союзом Цезаря и Клеопатры, приветствуемых народом. Это далеко не все, что происходит на сцене.

Как обычно в опере *seria*, события (или рассказ о них) отнесены в речитативы, арии же имеют чисто эмоциональное значение. При этом, однако, распределение выразительных сил и средств и отчасти понимание их в этой опере уже не таково, как в «Ринальдо». Прежде всего душераздирающая драма не дает никаких передышек зрителю-слушателю: «Ринальдо» может показаться идиллией по сравнению с «Юлием Цезарем». В связи с этим очень драматизируются речитативы: ширится диапазон мелодии, подчеркиваются интонации восклицаний, возникают напряженные паузы, обостряется гармония, смело используется аккомпанированный речитатив. Таковы сцена с головой Помпея, Цезарь над урной Помпея (*пример 26*), сцены отчаяния Клеопатры, Цезарь на берегу моря, смерть Акиллы. Речитативные эпизоды вторгаются внутрь арий. Понемногу размываются грани между речитативом *secco* и ариозным пением. Многочисленные арии теперь уже не ограничены схемой *da capo* и всегда крупными масштабами: наряду с широкими, виртуозными ариями Цезаря (среди них ария «Преодо мной земля египетская» из первого акта — *пример 27*), Клеопатры, Птолемея в оперу входят небольшие арии и ариозо Корнелии, идиллический дуэт Корнелии и Секста в духе сицилианы и другие скромные по объему вокальные номера. Некоторые развернутые арии включают в себя контрастную среднюю или вторую часть. Так, первая ария юного Секста состоит из *Allegro energico, c-moll* (со струнными и фаготом) и *Largo, Es-dur — g-moll* (с флейтами), после которого следует реприза. Это соответствует сначала выражению гнева, направленного против злодеев, а затем — воспоминанию об отце, которого они убили. Из резко контрастных частей строится и ария Клеопатры из третьего акта (*пример 28 а, б*), оплакивающей гибель (мнимую) Цезаря: *Largo, E-dur* (патетическое *lamento* с солирующими скрипкой и флейтой) — *Allegro, cis-moll*

108

(ярость возмущения). Самой плодотворной тенденцией становится в зрелых операх Генделя объединение музыкальной декламации и ариозного пения в сцену-монолог — тенденция, которая обычно приписывается Глюку-реформатору. Таковы патетический аккомпанированный речитатив и ария Клеопатры во втором акте, когда она трепещет за жизнь Цезаря. Таков уже упомянутый монолог Цезаря на берегу моря. Но это пока еще единичные явления в оперной партитуре, в целом далекой от лаконизма и ясности драматических линий, характерных для музыкальной драматургии Глюка. Интересны у Генделя сцены, в которых повторяющиеся инструментальные фрагменты (как музыка декоративная, обозначающая, например, шествие) объединены с речитативами: сошлемся на начало второй картины первого акта. Широко задумано Генделем и начало второго акта оперы, где соединяются *Sinfonia*, праздничная музыка на сцене, широкие ариозные и речитативные разделы, образующие вместе большую сцену, куда свободно включена ария Клеопатры и диалоги ее с Цезарем. С большой тонкостью разработана здесь инструментальная часть: один состав оркестра находится перед сценой, другой — на сцене, они чередуются и сочетаются, причем достигнут необычный колорит благодаря применению арфы, гамбы, теорбы в дополнение к струнным, гобоям и фаготу. Этим колоритом освещена партия Клеопатры — ее явление перед Цезарем. Чаше, чем бывало в опере *seria*, композитор выделяет инструментальные номера. Помимо названных это «Военная музыка» в начале третьего акта (*Sinfonia*), марш и военный танец в финале. Увертюра французского типа весьма импозантна и полна мощи: величественна, как торжественный марш, в первой части, оживленна, подвижна и энергична во второй, фугированной. При всем том опера остается *вокальным* произведением, требует в первую очередь совершенного певческого исполнения и предъявляет к певцам максимальные требования. На премьере главные партии исполнялись самыми выдающимися певцами того времени: Юлий Цезарь — Франческо Сенезино, Клеопатра — Франческа Куццони, Корнелия — Робинзон, Секст — Маргарета Дурастанти. Итак, героическая партия Цезаря предназначалась для певца-кастрата, а партию Секста исполняла певица. В соответствии с традицией оперы *seria*, вокальные номера распределялись по «рангам» действующих лиц: у Цезаря и Клеопатры по восемь арий, у Птолемея, Корнелии и Секста — по пять. Главные герои обрисованы с разных сторон. Показаны и величие, и героика, и раздумия Цезаря. У Клеопатры есть ария мести и ария *lamento*, светлая лирическая ария и героическая «триумфальная». Вся партия Корнелии так или иначе ламентозна. Партия юноши-мстителя Секста проникнута благородной патетикой. Так исподволь намечаются если не характеры героев, то их преобладающие чувства, их черты. Хоры в «Юлии Цезаре» имеют скорее декоративное значение, открывая оперу (и примыкая к увертюре), завершая ее (в ансамбле с действующими лицами).

109

Стремление Генделя к драматизации оперной музыки не ослабевает и во многих



последующих произведениях вплоть до середины 1730-х годов. В итоге его исканий накапливаются противоречия внутри жанра оперы seria, по существу назревает необходимость его реформы, хотя исторических условий для ее осуществления у Генделя еще нет. Однако он не оставляет своих намерений даже и тогда, когда убеждается, что итальянская опера не вмещает того, к чему его влечет творческая мысль. Он со временем только переключает эти свои искания в жанр оратории, а именно в ту его разновидность, которая по духу стоит ближе всего к музыкальной драме («Самсон», «Семела», «Валтасар», «Геракл», «Теодора»).

В последних своих операх Гендель ищет новое и в других направлениях, не ограничиваясь сферой возвышенного драматизма и обращаясь к иным темам, сюжетам и образам. Так возникает в 1738 году «Ксеркс» — по существу уже опера-буффа, а в 1740 году «Именео» — произведение, которое в наши дни называют то опереттой, то пасторалью. «Ксеркс» стоит особняком в оперном творчестве Генделя. Легкий комедийный сюжет с характерным переодеванием, со сценой путаницы в темноте, образ плутоватого слуги — все здесь находится на пути от итальянской комедии дель арте к развитой опере-буффа. Соответственно композитор строит небольшие музыкальные сцены, сопоставляя речитативные и ариозные номера, но не акцентирует в прежней мере значение больших виртуозных арий. Увертюра носит смешанный характер: за патетическим *Maestoso* следуют танцевально-фигурное *Allegro* и жига. Оперу «Именео» Гендель начал тоже в 1738 году, но затем отложил и закончил лишь в 1740. В ее основе лежит комедийный сюжет, но трактованный не буффонно, а с существенными элементами лирики и даже патетики: это любовные и пасторальные сцены при участии двух влюбленных пар на элевсинском празднике. Гендель облегчает здесь стиль своих арий, теперь более прозрачных по фактуре, менее виртуозных, порою даже близких песенно-бытовым мелодиям. Но наряду с этим в опере есть и аккомпанированный речитатив патетического характера, и ария ревности, написанная с подъемом чувств и большим размахом. Все же становится ясно, что композитор следует за новыми течениями своего времени, хочет быть более простым и доступным, менее полифоничным по своему письму. Но это не захватывает его музыку целиком: в ораториях он одновременно углубляет серьезность музыкального содержания, достигает новых высот драматизма.

Последняя опера Генделя «Деидамия» (либретто П. А. Ролли) знаменует возвращение к драматической сюжетной основе, но с учетом только что полученного опыта, выразившегося в облегчении музыкального письма, в выделении кантилены на аккордовом сопровождении. Впрочем, «Деидамия» богата по своей партитуре и не обнаруживает какой-либо односторонности в этом смысле. Действие оперы происходит на Скиросе незадол-

110

го до Троянской войны и связано с судьбой юного Ахилла (сына фессалийского царя Пелея), которому оракул предсказал гибель на войне. Отец Ахилла поручил его своему другу, царю Скироса Ликомеру, и Ахилл под видом девушки в женском платье проводит юность вместе с дочерью Ликомера Деидамией и ее приближенными. На Скиросе также появляются Одиссей и другие герои. Наступает Троянская война — и предсказание оракула сбывается, несмотря на все усилия окружающих Ахилла. В центре драмы Ахилл и Деидамия. Партия Ахилла написана для сопрано, партия мужественного Одиссея — для альты. Драматической цельностью отличается партия Деидамии, проникнутая духом *lamento*. Крупным планом выделено героическое начало (в партии Одиссея). Круг музыкальных образов достаточно широк; тонко разработана оркестровая партитура: из тридцати арий только две идут в сопровождении *basso continuo*, а в остальных концертируют различные инструменты или их группы. Но при всей этой образной широте не героические образы и ситуации привлекают к себе главное внимание, а скорее лирические и ламентозные. Ахилл — с самого начала обреченная личность, жертва рока, тем самым и Деидамия — страдательное лицо. Так смягчается со временем у Генделя концепция оперного произведения, пронизывается сочувствием отнюдь не к победоносным героям.

Этот поворот не останется без последствий и на дальнейшем пути композитора. Создавая подлинно героические оратории, он будет обращаться порою к темам и образам, связанным с идеей жертвы, жертвенности в судьбе человека, непреодолимой роковой обреченности героя или героини. Да и все, чего достиг Гендель за многие годы в оперном искусстве, все лучшее,

что он нашел здесь, не пройдет мимо оратории. Итальянскую оперу *seria* он подвел к порогу реформы. Ее начнет осуществлять Глюк только спустя двадцать с лишком лет, когда сложатся для того необходимые исторические условия. Сам же Гендель продолжит свои искания в жанре оратории.

Прежде чем оратория стала основным жанром в творчестве Генделя, он в течение многих лет время от времени обращался к ней и родственным ей крупным вокальным формам. Еще в Гамбурге в 1704 году он написал «Страсти по Иоанну», а спустя Двенадцать лет в Ганновере — «Страсти» на текст Б. Брокеса. Две ранние оратории были созданы им в Италии. К ораториальным произведениям обычно причисляют серенаду «Ацис, Галатя и Полифем» (1709) и маску «Эсфирь» (1720), хотя они, строго говоря, ораториями не являлись. К некоторым из этих сочинений Гендель обращался и позднее, создавая новые (иногда совершенно новые) их редакции. Так, «Триумф Времени и Истины» (1708) он переработал чуть ли не через полвека (1757). Вторая — ораториальная — редакция «Эсфири» относится к 1732 го-

111

ду. В это время композитор уже овладел опытом и традициями английского хорового письма, написав ряд крупных антемов, что побудило его, в частности, усилить хоровое начало в «Эсфири» и придать произведению более монументальный характер. Здесь, по существу, определяется и крепнет увлечение Генделя ораторией как своего рода хоровой драмой. В 1733 году возникают его оратории «Дебора» и «Аталия». Если литературным источником «Эсфири» была одноименная лирическая драма Расина, то источником «Аталии» является его же трагедия. В дальнейшем Гендель опирается в ораториальном творчестве и непосредственно на Библию, и на претворение ее образов в поэзии, а также на античные сюжеты, которые займут у него значительное место.

Начиная с 1738 года оратория находится в центре творческих интересов Генделя, становится его истинным призванием. Не следует думать, однако, что он обратился к этому жанру, как бы отшатнувшись от оперы. Оратория привлекла его одновременно и большей широтой, свободой от условностей, и драматическими возможностями, отчасти близкими опере. В оратории композитор был свободен от либреттно-сценических ограничений, сложившихся в итальянской опере *seria*, от стереотипных драматических коллизий. В оратории он мог усилить близкое ему эпическое начало, углубить живописную сторону музыки, воплотить ее средствами образы высокого этического плана, создать впечатляющие картины больших народных движений. И все это — в широком повествовательном раскрытии, с художественным вниманием к каждому повороту «действия», к каждому душевному движению, без той «тесноты» и спешки, в которой разворачивались события, например, в опере «Юлий Цезарь». Генделю свойственно было мыслить крупным планом, картинно и объемно, но на оперной сцене он вынужден был ограничиваться «военной музыкой», звучащей наспех, или рассказом о грандиозных событиях в форме речитатива.

В Библии он нашел многое, что могло его привлечь. Библейские истории о судьбах целого народа, о его страданиях в плену и рабстве, о борьбе за свое избавление и освобождение, о подвигах его героев и вождей, об их победах вдохновили Генделя на создание таких ораторий, как «Израиль в Египте», «Самсон», «Иуда Маккавей». Подобные сюжеты глубоко захватывали его новую аудиторию, самым ходом истории хорошо подготовленную к их восприятию. Напомним здесь слова Маркса, сказанные в связи с характеристикой революций XVII — XVIII веков: «...Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»<sup>3</sup>. Память об этом была крепка

<sup>3</sup> Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 120.

112

в Англии и во времена Генделя, а Библия оставалась настольной книгой во многих домах. Понятие об избранном народе переносилось из нее на собственный народ, и победа английской армии в 1746 году праздновалась затем исполнением оратории о библейском герое («Иуда Маккавей»).

Не одни лишь эпико-героические сюжеты почерпнул Гендель из Библии. Он обратился к истории о царе Сауле и молодом Давиде (1738), раскрыв драматический конфликт старого властителя с новой поднимающейся силой и присоединив к нему сложные семейные перипетии в доме Саула. Он в идиллических тонах представил библейскую историю об Иосифе и его братьях (1744). Трактовал историю Валтасара (1744) как хоровую трагедию. Создал ряд картин из истории царя Соломона (1748). Выделил черты личной драмы в «Сусанне» (1748). С большой глубиной выразил трагедию Иевфея (1751), в известной мере предсказав образы и коллизии «Ифигении в Авлиде»

Глюка. Сугубо духовная тематика «Мессии» (1742) не связана с Ветхим заветом, и эта известная оратория Генделя стоит в его творчестве особняком.

Ближе всего по духу к музыкальной драме подходят оратории Генделя на античные сюжеты: «Семела» (1749), «Геракл» (1745) и «Александр Бал» (1747). И «Семела», и «Геракл» — сильные, грозные драмы любви и ревности, властных и неукротимых чувств, приводящих к страшной катастрофе (гибель испеленной молнией Семелы, гибель Геракла из-за ревности его жены Деяниры). Либреттист «Геракла» Т. Броутон в своем предисловии ссылаясь на образец античной трагедии («Трахинянки» Софокла). Именно в этих ораториях Гендель решительнее, чем в операх, двигался к Глюку и его реформе, а в некоторых отношениях и превзошел его по силе темперамента, драматического выражения и глубине музыкальных образов. На рубеже 1749 — 1750 годов Гендель написал музыку к трагедии Т. Смоллетта «Альцеста». Она сосредоточена во втором и четвертом актах и включает в себя двадцать номеров, в том числе увертюру, Entrée, хоры, арии, песню, инструментальные эпизоды (Sinfonia, Larghetto), музыку для танцев. И в этом случае композитор, сблизивший свою задачу одновременно и с оперой и с ораторией, вдохновился сюжетом трагедии, в свою очередь привлечшим позднее Глюка.

В жанре оратории, как ни в одном другом, Гендель мог свободно распоряжаться хоровыми массами, вовлекая хор в эпическое повествование или драматическое действие. Он и не думал подражать итальянским образцам оратории, которая в его время тяготела к оперным формам гораздо более, чем к хоровой монументальности. Подобно Баху Гендель, видимо, всегда испытывал глубокий творческий интерес к крупным полифоническим формам, быть может еще со времен своих занятий в Галле. Работая над антемами, он еще укрепился в этом тяготении. Однако его привлекала в трактовке хора не только возмож-

113

ность обобщенного выражения чувств в монументальной форме (что преобладает, например, в «Оратории на случай»), но и перспектива действенного, драматичного использования хоровых масс или живописной, широко-картинной их трактовки. Хоровая полифония Генделя никогда не носит отвлеченно-конструктивного характера: она неизменно выразительна, действенна, изобразительно-картинна, образно конкретна. Она как нельзя лучше соответствует генделевскому мышлению крупным планом. Гендель пишет хоровые фуги и фугато, включает фугированную часть в форму типа французской увертюры, сопоставляет имитационные и аккордовые разделы внутри хоровых номеров. Наряду с этим у него есть хоры и гимнически-аккордового, даже песенного склада. Известно, например, что хор юношей в оратории «Иуда Маккавей» имеет своим прообразом французскую песенку «La jeune Nanette». Однако Гендель придал целому такую стройность и ясность — при более широком развитии мелодии, — что его хор кажется более классически-песенным, нежели подлинная песня. И одновременно композитор может создать свободный, как импровизация, как незамкнутый аккомпанированный речитатив, хор о «тьме египетской» в оратории «Израиль в Египте».

Основной формой сольного пения и в оратории остается ария. Но она не обязательно персонифицируется: ее может исполнять безымянный корифей хора, «один из народа»; она способна выражать и лирическое чувство «от автора». Среди арий есть и большие виртуозные da capo (чаще всего бравурно-героические) и небольшие, песенные, то легкие и прозрачные, то глубокие в своей простоте и строгости. Героический стиль обуславливал тогда особую вокальную виртуозность, проявляемую в фанфарных возгласах, стремительных пассажах, в мелодиях большого диапазона при очень быстром темпе. Поскольку подобные арии часто исполнялись в оратории басами и тенорами, это требовало от мужских голосов таких же колоратур, как и от высокого сопрано. Смелая широта мелодии, порой маршеобразность движения, мощное сопровождение, энергичный темп придавали целому характер героического натиска, силы, подъема. С героическими ариями контрастируют у Генделя арии идиллические, светлые, спокойно-созерцательные, выражающие чувство умиротворения, воспевающие верность и добродетель, красоту мирной природы иногда в духе пасторали, в движении сицилианы. Наиболее пленительны в ораториях, как и в операх, лирические lamento, проникнутые глубоким чувством скорби или задумчивой грусти, то патетические, то строго-сдержанные, совершенно лишённые виртуозности. Ансамбли и в оратории и в опере у Генделя не получают особого развития и обычно не отличаются индивидуализацией партий: дуэт — скорее «ария для двоих», чем диалог двух исполнителей. Когда в дуэтах (редко в трио) выступают корифеи хора, это вполне естественно. Более скромное место по сравнению с оперой за-

114

нимают в оратории речитативы, так как события здесь не разворачиваются столь быстрой чередой: оратория как эпико-драматический жанр у Генделя более сосредоточенна, чем стремительна. Речитативы сплошь и рядом несут в себе эпическое начало. Когда же они драматизируются и речь идет о скорби, страданиях, горестях, их гармония усложняется и обогащается. В еще большей мере это относится к «чрезвычайным» средствам аккомпанированного речитатива.

Очень важна в ораториях партия оркестра, весьма дифференцированная в сопровождении хоров и арий (концертирующие инструменты), трактованная то крупным планом, в широких линиях, то с тонкой детализацией, с заботой о необычном колорите. Самостоятельные оркестровые номера не слишком часты, но приобретают важное выразительное значение: небольшая «Пасторальная симфония» в «Мессии», траурный марш в «Сауле» и «Самсоне», марш в «Иуде Маккавее», «Военная музыка» в «Валтасаре», Sinfonia в начале третьей части «Иосифа», праздничный марш в «Иисусе Навине», короткие ночные «симфонии» в «Теодоре» и т. д. Всегда импозантны и значительны увертюры, обычно французского типа (в «Аталии» — итальянского). Впрочем, Гендель охотно присоединяет к традиционным двум частям еще менуэт («Самсон», «Геракл») или гавот («Семела») или менуэт и куранту («Теодора»). В «Иосифе» увертюра состоит из четырех частей: это фугированное Andante — Larghetto (quasi basso ostinato) — фугированное Allegro — менуэт. В ряде случаев тематический материал увертюры связан с дальнейшей музыкой оратории («Дебора», «Иуда Маккавей»). В некоторых увертюрах усматривают признаки программности («Эсфирь», «Валтасар»). Особый интерес представляет вступительная Sinfonia к оратории «Саул» — по сочетанию сюитно-сонатного принципа (четыре части: Allegro — Largo — Allegro — Andante larghetto e piano в движении менуэта) с признаками органного концерта. Три первые части идут с органом, а в третьей орган концертирует: Гендель, по-видимому, написал это для собственного исполнения.

Как ни важны общие принципы ораториального искусства Генделя, у него невозможно выделить единый тип ораторий. Напротив, они поразительно многообразны: от подлинной эпопеи «Израиль в Египте» до трагедии «Геракл», от лирической картинности «L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato» до духовного конфликта «Теодоры», от героики «Иуды Маккавея» до почти интимной истории «Сусанны». И повсюду у композитора есть еще особые, индивидуальные в каждом произведении находки новых образных сфер и средств выразительности.

В оратории «Саул» (первое исполнение 16 января 1739 года, либретто Ч. Дженненса) поистине драматична «сцена» смятенного Саула у Эндорской волшебницы. Трагическим чувством Проникнут его аккомпанированный речитатив, когда он решается вопрошать свою судьбу. Ария волшебницы (Largo quasi Andan-

115

te, f-moll, тенор с гобоем, фаготом и струнными) выдержана в темном колорите и строгом «роковом» характере заклинания: она вызывает inferнальные силы. Появляется дух пророка Самуила, который обращается к Саулу: «Зачем ты вызываешь меня из царства покоя в мир страданий?» Колорит звучности еще темнеет. Самуил — низкий бас. Его аккомпанированный речитатив (Largo, с двумя фаготами и предельно низкими басами сопровождения) звучит и внушительно и остро (ниспадающие интонации увеличенного трезвучия; *пример 29*). Такая трактовка библейского сюжета близка опере, хотя и более строга. Ее можно сопоставить со сценой заклинания в лирической трагедии Рамо «Ипполит и Арисия».

Сразу после окончания «Саула» Гендель приступил к новой оратории «Израиль в Египте» (первое исполнение 14 апреля 1739 года, текст по Библии). Здесь нет и следа личной драмы, нет и вообще личностей, персонифицированных героев: возникают величественные картины страданий народа, «казней египетских», исхода евреев из Египта через Черное море. Все здесь другое, чем в «Сауле»: это самая эпическая из ораторий Генделя. В ней только сокращен, но не изменен текст Библии, причем немногие избранные строки получают в музыке первой части оратории полное, широкое образное воплощение. Вторая часть уже не повествует о событиях; она носит радостный, благодарственный характер как торжественное заключение грандиозной эпопеи. Огромное место в композиции целого принадлежит хору. Увертюра отсутствует. Краткий речитатив сразу вводит в «действие», сообщая о страданиях евреев в Египте. Большой фугированный хор, медленный, веский, на широкую сильную тему, все разрастающийся в своей мощной звучности, повествует о стогах и мольбах поработенного народа, несущихся к небу. Здесь объединены эпическая и драматическая функции, повествование и выражение эмоций. Снова идет сжатый рассказ (речитатив): по мольбе евреев на их поработителей насланы «казни египетские». И вот последующие пять номеров изображают одну за другой эти «казни», причем ярко-

изобразительные, картинные черты, как важные свойства образа, всякий раз, однако, подчинены более глубокой выразительной задаче. В своей изобразительности Гендель мог бы показаться наивным и простодушным, если бы эта непосредственность его воображения не соединялась с большой обобщающей силой творческой мысли. Хоровая fuga, и на этот раз медленная, с хроматизмами, с грозным размахом движения, как бы рисует первую «казнь»: вода в реке на глазах у фараона превратилась в кровь. Гендель здесь обработал для хора одну из своих fug, написанных «для органа или клавира». Значит, она подошла ему по общему образному смыслу, а в остальном он положился на воображение слушателей. Единственная в этой части оратории ария (альт) более изобразительна. Голос «рассказывает»: бесчисленные жабы заполнили страну, проникли даже в покои фараона, разнося

116

с собой заразу чумы; одновременно все сопровождение строится на «прыгающих» фигурациях (скачки сверху вниз, пунктирный ритм). Два следующих хора посвящены новым «казням»: тучам налетевших мух и саранчи; огненному дождю и граду. Они одновременно и картинны, и динамически выразительны. Если бы мы не знали текста, не ведали подробностей, мы все равно услышали бы смену образов разрастающихся страданий и грозных сил, то скерцозно и зловеще набегающих, то по заклинанию налетающих со свистом, то низвергающихся шквалом тяжелых ударов. Затем картина резко меняется. Смолкают грозные удары, снимается динамика, движение становится медленным, скованным, общий колорит темнеет... Это «тьма египетская, которая покрыла всю землю так, что никто ничего не видел». Небольшой хор построен свободно, словно хоровое ариозо: голоса то декламируют вместе, то роняют по фразе. Мягкими пятнами кладутся темные краски. Этому служат тембры (фаготы), регистры и гармония (ползучие хроматизмы, уменьшенные септаккорды, сопоставления Es-dur — es-moll). Постепенно звучности снижают, гаснут... Свобода развития, тонкое чувство колорита, редкая точность выражения в контрасте со всем предыдущим делают эту хоровую миниатюру одним из шедевров Генделя. «Но для своего народа бог был добрым пастырем», — возглашает новый хор, причем возникают как бы две грани образа: массовое торжество, словно тяжелый пляс, — и мягкая пасторальность (на нее наводит упоминание о пастыре).

Кульминацией оратории является ее центральный хор, повествующий об исходе евреев из Египта. Из библейского текста выделено всего несколько штрихов: о Моисее с его жезлом — «Он раздвинул морскую пучину...»; «И провел их по морю, как по суше...»; «Но волны поглотили сонм врагов, ни один не спасся». Соответственно этому хор тематически делится на три части. Величественное аккордовое вступление (Grave) тоже резко расчленено: мощное tutti восьмиголосного хора и оркестра (C-dur), после паузы — тихий, как эхо, ответ хора a cappella; снова повелительная фраза tutti (Es-dur) — и снова приглушенный ответ. Здесь отнюдь не показан жезл Моисеев, который — по библии — властно раздвинул воды, ставшие как стена по правую и левую стороны. Но образ властной силы, подчинившей себе саму стихию, в совершенстве передан музыкой. Ровными, мерными шагами темы в басу начинается фугато, затем возникают легкие волнообразные пассажи в противосложении, движение ширится, звучность нарастает — это уже не отдельные фигуры, а толпы народа идут «по морю, как по суше». За евреями ринулись египтяне: следует заключительная часть хора. Гремят удары аккордов (с тремоло литавр) то выше, то ниже, то выше, то ниже, страшно рокочут набегающие волны в басах, а хоровые голоса в едином, слитном движении вещают о том, как «волны поглотили сонм врагов». Эта хоровая картина в высокой степени показательна для Генделя и по силе выразительности,

117

подчиняющей себе, поглощающей изобразительные моменты, и по трактовке хоровых полифонических форм в связи с конкретным образным планом целого. Будучи последовательно и чисто эпическим произведением, «Израиль в Египте» является и образцом собственно хоровой оратории, в которой все основное, все существенное выражено именно в хорах, многосторонне характеризующих хоровое письмо Генделя.

И снова, казалось бы, неожиданный поворот совершает композитор в оратории «L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato» (первое исполнение 27 февраля 1741 года; две части по одноименной поэме Дж. Мильтона, третья часть — Ч. Дженненса). Поэтическая лирика, символизация образов-состояний, идиллический тон целого, много созерцательности, живое чувство природы и красоты окружающего, тонкая звукопись — все в этой оратории-поэме служит как бы лирическим отдыхом от сильных драм и грандиозных событий. В идиллической, прозрачной канцоне (Largo, As-dur, сопрано со струнными) воспевается тихая ночь в лесу (*пример 30*). В другой арии сопрано

флейта подражает пению соловья. Величаво звучит обращение к музе трагедии, которая близка *Pensieroso* (*пример 31*).

Вслед за этой чисто светской лирической поэмой возникает «Мессия» — оратория, посвященная образу Христа (первое исполнение 13 апреля 1742 года, либретто Ч. Дженненса по Библии), изобилующая прекрасной музыкой, в общем далекой от строгой религиозности, но умиротворенной и величавой, вне острых драматических переживаний и коллизий.

Через две недели по окончании «Мессии» Гендель начал писать героико-трагическую ораторию «Самсон» (первое исполнение 18 февраля 1743 года, либретто Н. Хамильтона по трагедии Дж. Мильтона «Самсон-борец»), полную напряжения чувств и воли к действию. Библейскую историю о непобедимом герое Самсоне, которого соблазнила и предала филистимлянам коварная Далила, Гендель смог развернуть в более широкой и драматической форме, опираясь на образец Мильтона. В оратории противопоставлены две силы: побежденные израильтяне, ослепленный Самсон, его отец Маной, отрок Миха — и торжествующие филистимляне, Далила, силач Харафа, жрецы Дагона. Это драма личностей и народов, и сольные партии в ней не менее важны, чем хоры. В первой части оратории (праздник филистимлян, на который приводят несчастного слепого Самсона) филистимляне охарактеризованы блестящим маршеобразным хором с солирующими трубами. Тем горестнее на этом праздничном фоне звучат голоса Самсона, Маноя и Михи. Ариозо Самсона (*Larghetto, e-moll*) — своего рода лирико-героическое *lamento*: он сокрушен слепотой, тоскует о свете и не находит утешения, как повергнутый, скованный своим бессилием герой. В ряде хоров представлен его народ — страдающие, сочувствующие Самсону израильтяне. Маной вспоминает героическое прошлое Самсона и скорбит о настоящем. Все молят Иегову вернуть

**118**

ему зрение и силу. Такова экспозиция оратории-драмы. Во второй части происходят столкновения: Самсон — Далила, Самсон — Харафа. Далила обращается к Самсону с притворными словами любви. Ее ария (к ней присоединяется однополосный хор подруг) создает легкий оперный образ: она изящна, пленительна, прозрачна по фактуре, близка галантному стилю. Самсон гневно отталкивает ее (дуэт). Силач Харафа, когда-то побежденный Самсоном, теперь издевается над ним. И снова следует дуэт двух противников. Резко выражен контраст между израильтянами и филистимлянами. Строгому, аккордовому хору одних противопоставлен помпезный, виртуозный хор других. Закljučается эта часть оратории двойным хором: филистимляне славят бога Дагона, израильтяне — Иегову.

Третья часть приносит развязку: Самсон гибнет, спасая свой народ. Его пригласили в храм филистимлян. Он уходит просветленным: его последняя ария мечтательна, в воображении он видит картину зари, пробуждающейся природы, убегающих ночных теней... Далила и филистимляне ликуют, прославляя своего бога. Внезапно раздается страшный шум: в оркестровом эпизоде низвергающиеся пассажи *Presto*, тремоло в низком регистре. На этом фоне слышен уже совсем иной хор филистимлян — доносящиеся и постепенно затихающие вопли о помощи. Появляется Маной и сообщает (как вестник в трагедии), что к Самсону, по его мольбе, вернулась прежняя сила, он сверхчеловеческим усилием расшатал колонну, поддерживавшую храм, обрушил его, сам погиб под его развалинами, но сокрушил и своих врагов, собравшихся в храме. В арии Михи с хором израильтян, в соло Маноя, в хорах юношей и девушек, в общем хоре оплакивает народ смерть Самсона. Звучит похоронный марш, торжественный и величавый, но в мажоре, как траур победы. Он заимствован Генделем из его же оратории «Саул». Заключительный хор носит победный, мощный характер (с трубными сигналами).

«Самсон» — трагедия героического подвига и самопожертвования, в которой личность поднимается в высшие, надличностные сферы побуждений и поступков. Быть может, всего далее отстоит от нее сугубо личная драма ревности и отмщения, к которой обратился Гендель вскоре после исполнения «Самсона»: летом 1743 года он написал «Семелу» (первое исполнение 10 февраля 1744 года, либретто У. Конгрива), отойдя на этот раз от Библии. Скорее в сторону античной трагедии рока. В основе оратории — чисто светский, по существу оперный сюжет. Семела (дочь Кадма, царя Фив), возлюбленная Зевса, вызывает ревность его супруги Геры, которая стремится погубить соперницу. Скрывшись под чужим обликом, Гера внушает Семеле испытать Зевса и потребовать, чтобы он явился ей в подлинном величии громовержца. Семела поддается этому наущению и вынуждает Зевса исполнить ее просьбу (вспомним историю Лознгрини!): он является как громовержец — и Семела гибнет, испепеленная

**119**

его молнией. Многие здесь было бы естественно в оперном театре: сцена гнева Геры

(аккомпанированный речитатив; пример 32), хор богов любви «Алла Hornpipe» (английская, пёрселлевская традиция; пример 33), ария-сицилиана Семелы. Ромен Роллан называет эту ораторию Генделя очаровательной, «романтической», галантной.

1744-й год был одним из самых трудных на жизненном пути Генделя: казалось, он достиг предела в изнурительном напряжении борьбы, находился накануне нового разорения и держался из последних сил. И вот тогда, пока просвет в его делах еще не наступил, композитор создал менее чем за три месяца (с 19 июля по начало октября) две оратории, поразительные по своей драматической силе, хотя и совершенно различные по тематике и кругу образов: «Геракл» (первое исполнение 5 января 1745 года) в духе античной трагедии и «Валтасар» (первое исполнение 27 марта 1745 года, либретто Ч. Дженненса) на библейский сюжет. Нельзя не удивляться этому высокому творческому подъему, наступившему на пороге шестидесятилетия, в самом конце длительной полосы трудностей и невзгод. Даже на пути Генделя, по его творческим меркам, то была вершина из вершин. Дело не только в быстроте темпов, в создании двух огромных партитур подряд (с промежутком в пять дней!), а в том, что обе они оказались *высокими* образцами драматической оратории в ее совершенно *непохожих* разновидностях.

Оратория «Геракл» могла бы стать трагической оперой, если б оказалась по плечу оперному театру того времени. Все центральные партии полны драматизма: мстительная Деянира, обезумевшая от ревности и погубившая из-за нее своего мужа Геракла, прелестная и трогательная Иоле, его пленница и возлюбленная, сам Геракл, испытывающий страшные смертные муки по вине Деяниры. На этот раз партия главного героя написана для мужского голоса, а лишь партия посланца Деяниры Лихаса предназначена для исполнения женщиной. В оратории есть «сцена» трагического предсказания беды (Romproso, аккомпанированный речитатив Гила, сына Геракла). Ее сопоставляют исследователи с вещанием оракула в «Альцесте» Глюка. Сильнее всего выписана Деянира, особенно в сцене ревности, где к ней присоединяется и грозный, «роковой» хор (пример 34). Гендель избегает, однако, одних лишь резких внешних выражений обуревавших ее чувств: в начальной каватине Деяниры, а также в средней части драматической сцены Furioso (после известия о катастрофе) проступают строгие линии высокой трагедии (пример 35). Бурный характер носит зато ария Геракла, в отчаянии зывающего к Зевсу с мольбой избавить от невыносимых страданий. Лирической женственности исполнена каватина Иоле в духе lamento, соединяющая кантилену с тонкой декламационностью (фразы-возгласы).

«Валтасар» — величественная хоровая трагедия в совершенно ином роде, в крупном, монументальном плане. Здесь выведены

#### 120

сильные характеры и разные мировоззрения. Три народа выступают со своими вождями: вавилоняне с Валтасаром, иудеи с Даниилом и персы с молодым Киrom. Наиболее значительный образ оратории — Нитокрис, мать Валтасара. Ей чуждо его отношение к жизни как роскошному пиршеству, его безумное расточительство. Она предвидит и предрекает его крушение, но он не внемлет ей. Партия Нитокрис удивительно одухотворена и содержит много страниц прекрасной, глубоко выразительной музыки: это одно из лучших созданий Генделя. Партии Кира и Даниила написаны для женских голосов. Валтасар обрисован резкими штрихами как определенный характер — вызывающе импульсивный восточный деспот, гедонист и сластолюбец, предающийся грандиозным оргиям. Зона кульминации приходится на пир Валтасара, когда вещая рука чертит на стене таинственные письмена, знаменующие его ничтожество, крушение его власти и разделение его царства между мидянами и персами. Закончив свою оргиастическую застольную арию, Валтасар начинает глумиться (речитатив): «Где бог, всемогущество которого славят иудеи?» За его речитативом следует таинственное Adagio e staccato ma piano: скрипки pianissimo поднимаются по хроматическим ходам... И вдруг смятением звучит хор вавилонян с речитативами-возгласами: все видят руку, выводящую непонятные слова на стене. Валтасар требует привести мудрецов и прорицателей, чтобы они раскрыли смысл этого знамения. В краткой хоровой реплике (трехголосный мужской хор) маги заявляют, что им непонятен смысл письмен... И только Даниил, призванный по совету Нитокрис, читает одно за другим три слова и поясняет их роковое значение для судьбы Валтасара и его царства: веские, пророческие фразы речитатива разделяются мощными аккордами оркестра forte и fortissimo. Здесь Гендель не дает сразу места громкой и бурной реакции. Выступает Нитокрис, и ее нежно-печальная ария в движении сицилианы (Largo, a-moll, солирующие скрипки), с легкой тенью скорбных интонаций, вносит новые, мягкие краски в кульминационную сцену. Гендель знал силу образных контрастов и воспользовался ею именно после того, как был достигнут пик драматического напряжения. Очень

велико в оратории «Валтасар» значение разнохарактерных монументальных хоров, представляющих разные народы. Для заключительного хора с солистами Гендель использовал один из своих антемов, написанных еще у герцога Чендосского.

При всем различии ораторий «Геракл» и «Валтасар» обе они Внутренне театральны: и личная драма Геракла — Деяниры — Иоле, и крупные контуры драматических событий вокруг библейской истории Валтасара даны Генделем с удивительной яркостью зрительных, зримых впечатлений. Мы словно видим метания яростной Деяниры, нестерпимые страдания Геракла, смятение на пиру Валтасара... Этот скрытый «музыкальный театр» оратории, пробуждающий воображение слушателей, видимо, полнее

121

удовлетворял Генделя, чем сцена итальянской оперы: никакие условности не ограничивали полновластного действия музыки.

Наступивший в 1745 — 1746 годы счастливый перелом в судьбе композитора связан, однако, с ораториальными произведениями иного плана: с собственно концертной «Ораторией на случай», в которой отсутствуют действие и события, и с героико-эпической ораторией «Иуда Маккавей», в которой выделен из хоровой массы (израильяне), строго говоря, лишь один образ легендарного героя-вождя. «Иуда Маккавей» (первое исполнение 7 апреля 1747 года, либретто Т. Морелла) — удивительно строгая и целеустремленная по раскрытию героической темы монументальная композиция. Простые крупные линии, яркие чистые краски, выдержанный в едином духе характер народного героя (Иуда Маккавей — героический тенор, вся партия которого написана в виртуозном, подъемно-героическом стиле), постоянное участие хора и его корифеев (даже «персонифицированный» Симон не более чем один из них), развитие действия как бы большими ясными блоками — все это признаки собственно оратории, но в данном случае не театра. При жизни Генделя это произведение имело наибольший успех из всех его ораторий. Казалось бы, он обусловлен в первую очередь социально-политическими причинами, даже злобой дня. Но «Иуда Маккавей» и в дальнейшем не утратил ни известности, ни симпатий публики. При большой прямолинейности в движении сюжета, в этой оратории, естественно, возникала опасность статики и монотонии. Только мощью своего дарования Гендель избежал ее. Не нарушая крупного плана, он показал словно ряд приливов и отливов в заботах, борьбе и эмоциях народа Израиля: первая часть — скорбь о гибели вождя, торжество избрания Иуды Маккавея; вторая часть — от радости и надежд к поражению; третья часть — от скорби и молений к новому торжеству победы. Здесь не уместны были бы образные контрасты отдельных номеров: контрастируют целые пласты, целые образные группы в пределах оратории, что и придает ей эпическую монументальность. И все это проникнуто живым биением горячих чувств, то подъемно-героических в борьбе за свободу, радостных, даже идиллических, то проникновенно-скорбных, смиренных, то вновь разгорающихся счастьем победы. Именно душевная щедрость Генделя помогла вдохнуть жизнь в ораторию «Иуда Маккавей», которой иначе грозила опасность стать не более чем официальным произведением, еще одной «ораторией на случай».

Однако линия «Иуды Маккавея» не была затем последовательно продолжена Генделем в его ораториальном творчестве. разве только в оратории «Иисус Навин» есть некоторые черты общности с «Иудой», но концепция целого здесь иная, явно смягченная введением лирики и самим ходом развития сюжета. Группа же других ораторий, созданных в 1747 — 1748 годах, вновь связана у Генделя по преимуществу с *личными судьбами* героев, хотя и легендарных, библейских. Это

122

«Александр Бал», «Соломон» и «Сусанна» — две последние на библейские сюжеты. В каждой из них есть и новые интересные находки композитора, и явная тенденция к песенному прояснению вокального письма, и своеобразные поиски характерности, не совсем обычные в этом жанре. В оратории «Александр Бал» особо выделена партия Клеопатры, дочери египетского царя Птолемея. Уже первое ее появление отмечено «экзотическим» колоритом: вокальная партия (ария № 7) изысканно колоратурна, в сопровождении концертируют флейты, виолончели, орган, к которым присоединены еще арфа и мандолина (вспомним, что в опере «Юлий Цезарь» Клеопатра тоже является в особом звуковом колорите). Точно так же особыми выразительными средствами в оратории «Соломон» очерчена царица Савская с ее орнаментально богатой вокальной партией. Вместе с тем во всех трех произведениях заметно стремление Генделя к мелодической песенности, что сказывается и в партии Александра Бала (для женского голоса), и в дуэте Соломона с царицей Савской, и особенно в песенке служанки из оратории «Сусанна». Подобные черты были



показательны, в частности, для последних опер композитора — «Именео» и «Деидами». По-оперному характерны такие эпизоды, как суд Соломона (противопоставление арий мнимой матери — и настоящей), как трио с двумя старцами в «Сусанне». После «Иуды Маккавея» с его высокой героикой и обогащенной трактовкой темы все эти черты последующих ораторий означают вновь пробудившуюся тягу композитора к конкретизации образов и ситуаций в духе музыкального театра.

Последние оратории Генделя, его шедевры «Теодора» и «Иевфай» соединяют величие драмы с новой ее одухотворенностью и психологической глубиной, вне какой-либо борьбы страстей или событий, двигающих массами. Драма захватывает теперь прежде всего внутренний мир человека, приобретая главным образом этический смысл и вызывая благородные чувства гуманистического сострадания.

В основе оратории «Теодора» (первое исполнение 16 марта 1750 года, либретто Т. Морелла) лежит моральный, нравственный конфликт — не только борьба христианства и язычества, но и борьба моральных принципов, в которой духовно побеждает поверженный. Сюжет развивается со строгой простотой, противостоящие силы охарактеризованы с выдержанной контрастностью: деспотически властный римский наместник Валенс во главе язычников — и Теодора, ее возлюбленный Дидим и подруга Ирена с христианами. И Валенс, и Теодора несомненно обрисованы как характеры. Все четыре арии Валенса раскрывают словно разные грани его облика — воина, язычника, безжалостного, не знающего преград деспота с огромным волевым натиском: *Pomposo, D-dur; Allegro, F-dur; Non troppo Allegro, ma staccato, C-dur; Furioso, B-dur* (*пример 36 а, б, в*). Никаких психологических оттенков, никаких полутонов: бурное движение,

123

бравурность, элементы марша, порою гимничность (хвала Зевсу). Хоры язычников не имеют самостоятельного драматического значения: это всего лишь лагерь Валенса. Любопытно, что во второй части оратории хоры язычников, славящих Зевса и Венеру, изложенные в простом аккордовом складе, написаны в форме менуэта и гавота. Партия Теодоры очень развита и вместе с тем необычайно выдержанна в своем благородном стиле. Пожалуй, у Генделя не найти другой столь же цельной музыкальной характеристики, развернутой в трех частях оратории. Из шести арий Теодоры лишь одна идет в темпе *Andante*, остальные все — *Larghetto* и *Largo*, по преимуществу в миноре (*c-moll — fis-moll — e-moll — d-moll — g-moll*). Все это серьезная, глубоко проникновенная музыка, прекрасная в своем сдержанном лирическом порыве, в душевном подъеме, в выражении сердечной тоски. Таковы ария *fis-moll* (в тюрьме темной ночью), обрамленная краткими инструментальными *Largo* в *g-moll* и *e-moll*, и исполненная скромного «тихого» героизма сицилиана *d-moll* (*пример 37 а, б*). Хоры христиан — лагерь Теодоры — тоже полны серьезности и в этом смысле противостоят хорам язычников. Иногда они близки антемам. По освобождении Теодоры из тюрьмы, после ее арии звучит большой благодарственный хор христиан, в котором она солирует как корифей.

Ход драматического развития в оратории таков: Теодора отказывается принять участие в языческом празднике и посвятить себя культу Венеры, за что Валенс бросает ее в тюрьму. Дидим проникает к ней и помогает ей бежать переодетой в его платье. Его приговаривают к смерти. Узнав об этом, Теодора возвращается в тюрьму, желая умереть вместе со своим возлюбленным и единоверцем. Последняя ария Дидима непосредственно переходит в дуэт его с Теодорой, полный глубокой, но просветленной печали. Все завершается хоровой похоронно-колыбельной песнью христиан, общим движением и складом близкой заключительному хору из «Страстей по Матфею» Баха (*пример 38*). В итоге тема мученичества (и одновременно подвига) христиан получает у Генделя серьезное, исполненное душевности, сдержанное истолкование, скорее внутренне-психологическое, вне резких эмоциональных акцентов и остродраматической экспрессии. Между тем либреттист его Морелл называет среди своих образцов произведение английского писателя Р. Бойля, прямо озаглавленное «Мученичество Теодоры и Дидима» (1687), то есть выдвигающее на первый план именно тему страданий как таковых.

Долго и мучительно писал Гендель ораторию «Иевфай» (первое исполнение 26 февраля 1752 года, либретто Т. Морелла), теряя зрение в работе именно над этой партитурой. Но никаких следов душевной слабости, образной ограниченности или ущербности мировосприятия нет в его музыке. Если бы мы не знали, в каком состоянии она создавалась, мы были бы убеждены, что художник не только находится в расцвете творческих сил, но и достиг удивительной широты образов и эмоций, соединив

124

в своей музыке подлинно драматическую силу, мужественно-драматичное начало с мягким и тонким лиризмом как воплощением скромной женственности. Исследователи подчеркивают в «Иевфае» это удивительное соединение силы и нежности.

Опираясь на краткий библейский текст о вожде израильтян Иевфае и его роковом обете, Морелл разработал целую драму, образцом для которой в значительной мере послужила «Ифигения в Авлиде» Расина. В Библии говорится лишь о том, что Иевфай дал обет — если он победит врагов — принести в жертву первого, кто выйдет ему навстречу из дома. Когда он возвращался с победой, его радостно встретила единственная дочь, и он должен был выполнить обет, данный богу. Морелл развернул действие в семье Иевфая, вывел его жену, его дочь Ифис и ее возлюбленного Хамора, показал, каково их участие в драме, схематически выделил характеры. При этом он отверг библейскую развязку: Ифис не приносит в жертву на алтарь, а она, по указанию свыше (явление ангела), становится жрицей в храме.

Гендель всячески углубил своей музыкой образы героев, усилил контрасты, воспользовался возможностью показать семью Иевфая до катастрофы, чтобы еще отчетливее, еще драматичнее воспринималось все дальнейшее. В Библии он нашел только тему, только идею обета и жертвы. В оратории он создал драму, в которой «действуют» различные характеры, возникают реальные образы страдающих людей и выражаются их сильные и все же различные эмоции. В начале произведения еще царит свет, озаряющий прежде всего молодых героев будущей драмы. Каватина Хамора, ария Ифис в духе сицилианы, их любовный дуэт, еще одна ария Ифис в движении бурре — все это пока еще семейная идиллия. Триумфальная встреча победителя отмечена рядом номеров, в том числе «Симфонией» и хором мальчиков. И тут же для Иевфая наступает час расплаты: его встречает дочь... Ужас, отчаяние, сознание невольной вины у отца (речитатив и ария), трагедия матери (речитатив и ария), бурное волнение жениха (ария) — «расставнка сил» в конечном счете близка той, что будет в опере Глюка «Ифигения в Авлиде» (Агамемнон — Клитемнестра — Ахилл). Затем особенно выделяется драматичный квартет (Andante, e-moll) при участии также Ифис. Квартеты единичны у Генделя, а этот признан лучшим из его ансамблей. Он далек от собственно ораториального понимания вокального ансамбля и сделал бы честь любой музыкальной драме. Дальше наиболее сильное впечатление производит контраст двух основных образов: смятенного, остро страдающего Иевфая и нежной, печальной, но покорной Ифис. Большой, взволнованный, скорбный аккомпанированный речитатив отца содержит поистине баховские интонации страдания (*пример 39*). Трогательна, но не отяжелена отчаянием ария Ифис (h-moll) в движении сарабанды. Прощаясь с близкими и с жизнью, Ифис выражает свои чувства в скромной каватине (Larghetto,

125

e-moll, со струнными) с какой-то трагической отрешенностью (*пример 40*). И странным образом ее интонации и даже целые фразы очень близки арии ослепленного Самсона из одноименной оратории (тоже Larghetto, e-moll), хотя в целом это различные вокальные номера — и различные образы. Ифис-жертва остается светлым образом. Самсон же — скованная сила во тьме. И тем не менее Гендель услышал нечто общее у них...

Счастливый финал (спасение Ифис) развернут широко. Помимо сольных выступлений здесь есть и квинтет — уникальное явление у Генделя — и заключительный хор.

Если б Гендель не создал ничего, кроме ораторий, его творческое наследие все равно следовало бы признать грандиозным. Но ему принадлежит еще более сорока опер, включающих в себя бесчисленные страницы прекрасной музыки. При всех существенных жанровых отличиях, при ином соотношении музыки и текста, итальянские оперы Генделя в собственно музыкальном смысле подготовили многое и для круга образов в его ораториях. В свою очередь непрерывная эволюция его ораториального творчества, многосторонние искания в этой области имели не-оценимое значение и для истории оратории (что всегда было ясно), и для дальнейшей истории оперы (что должно быть ясно). Если спросить, кто именно по существу — не по формальным признакам жанра, а по музыкально-образной системе — более других подготовил оперную реформу Глюка или Моцарта, ответ возможен только один: великий Гендель.

Только в сравнении с операми и ораториями Генделя его инструментальная музыка может представляться менее значительной. Но сама по себе она очень показательна для него, крепко связана с главнейшими областями его творчества и полна художественного интереса. Хотя на тернистом пути композитора инструментальные произведения были скорее отдыхом, чем предельным напряжением сил, он успел написать их очень много: более 50 концертов, более 40 сонат и около 200 пьес для клавира, клавира или органа, а также различных инструментальных составов.

В отличие от Баха, у которого вокальное и инструментальное начала равно значительны и образуют художественный синтез, для Генделя решающее образное значение приобретает музыка со словом: она, ее образы, ее картинно-изобразительные свойства воздействуют на инструментальные жанры, определяя зачастую не только их тематизм, но и общий облик пьес или их частей. Известны многочисленные примеры прямой связи между операми — ораториями Генделя и его инструментальными произведениями. Так, в одной из трио-сонат (ор. 5 № 2) третья и четвертая части (Мюзет и Allegro) взяты автором из его оперы «Ариодант», а в другой сонате из того же опуса (№4) музыка отчасти заимствована из оратории «Аталия». В органном концерте ор. 4 № 4 первая часть совпадает с музыкой хора

126

из оперы «Альцина», а в концерте № 5 звучит музыка из оратории «Эсфирь». Множество самозаимствований содержится в трио-сонатах ор. 2. Наконец, два оркестровых концерта («двуххорный» и «треххорный», то есть для двух и трех составов) 1740 — 1750-х годов содержат каждый в своем цикле больше заимствований (из «Мессии», «Семелы», «Эсфири», «Оратории на случай» и других вокальных сочинений), нежели «самостоятельных» по происхождению частей. Гораздо реже встречаются обратные случаи, когда Гендель использует свои инструментальные фуги или часть concerto grosso в контексте оратории. Все это свидетельствует и о единстве круга образов в различных жанрах вокального и инструментального творчества, и — в некоторой мере — о тенденциях «скрытой» программности в инструментальных произведениях Генделя.

Наиболее характерным для творческого облика композитора следует считать жанр концерта — для органа, для других инструментов и ансамблей (concerto grosso), для оркестра. Именно с этими произведениями Гендель выступал перед большой концертной аудиторией, играя органные концерты или руководя исполнением concerto grosso в тот же вечер, когда исполнялась та или иная его оратория. И для него самого, и для публики, особенно если он сам импровизировал на органе, концерты звучали музыкой большого плана, крупного штриха, ярко динамичной, поэтической, оттеняемой сильными контрастами между частями цикла. Она и складывалась в его воображении как направленная на публику, как создаваемая для сегодняшнего дня, рассчитанная на собственное исполнение и допускающая при этом дальнейшую импровизацию. Вероятно, в процессе сочинения концертов авторская импровизация тоже имела место. Во всяком случае, записывая концерты для органа, Гендель помечал места для возможной импровизации. В органном концерте ор. 7 № 3 в конце первой части (Allegro) есть пометка: «орган (Adagio и фуга) ad libitum». В концерте № 4 из того же опуса вторая часть (Allegro) несколько раз прерывается пометками для органа «ad libitum» (в первый раз даже с указанием на арпеджи). Концерт № 6 состоит всего из двух частей, между которыми орган играет «по желанию»: видимо, вторая, медленная часть цикла целиком импровизировалась органистом перед публикой. Однако импровизационность в сочинении концертов сказывалась не только в масштабах этих допущений, но, надо полагать, и в самом процессе творчества, в формировании состава цикла, в поисках тематизма его частей. Тут могли внезапно возникать и заранее не предусмотренные самозаимствования: характер образов, уже созданных и всплывших в памяти, вдруг «подходил» к общему замыслу цикла. Даже сочиняя concerti grossi, то есть, как правило, не имея в виду собственной импровизации перед публикой, Гендель в известной мере «импровизировал» состав цикла, а быть может, и ход развития в той или иной из его частей.

127

На такие соображения наводит самый темп его композиторской работы. Известно, например, что двенадцать concerti grossi ор. 6 (изданные Генделем в 1740 году) были сочинены почти за один месяц осенью 1739 года. Это крупные произведения, состоявшие в большинстве из пяти частей (три — из шести, два — из четырех). На партитурах есть авторские пометки: окончен 29 сентября 1739 года — о первом концерте; далее следуют даты 4 октября, 6 октября, 8 октября, 12 октября, 15 октября, 18 октября, 20 октября, 22 октября, 30 октября... Иной раз всего по два дня на концерт! Примерно столько времени нужно, чтобы лишь записать партитуру. Следовательно, сочинение складывалось чуть ли не в темпе, необходимом для его нотной фиксации, быть может частично в самом ее процессе. Здесь просто нельзя не предположить огромного участия творческой импровизации.

В то время как Бах разрабатывал определенный тип концертного цикла, Гендель допускал свободный его состав и чаще всего как раз не придерживался принципа «быстро-медленно-быстро». По существу, мы не найдем у Генделя собственно концертных циклов в их отличиях от иных. Решают дело лишь характер изложения да состав исполнителей. Одна и та же часть может

встретиться и в концерте, и в сонате. Concerti grossi op. 6 включают в себя среди других и части, характерные для сюит: полонез (№ 3), менуэт (№ 5), мюзет (№ 5), Hornpipe (№ 7), аллеманду (№ 8), менуэт и жигу (№ 9), сарабанду (№ 10). Сопоставляя у Генделя concerti grossi, концерты для органа и трио-сонаты, можно убедиться, что он не делал принципиальных разграничений между циклами концерта-сонаты-сюиты. От четырех до восьми частей содержат concerti grossi и концерты для оркестра, четырехчастный цикл преобладает в органных концертах, от трех до шести частей включают циклы трио-сонат op. 5. В известной мере и в этом отношении Гендель импровизирует.

Как и для Баха, концерт для Генделя — произведение по преимуществу ансамблевое. Подавляющее большинство его концертов — либо concerti grossi, либо концерты для органа с оркестром. Хотя Гендель мог пробовать свои силы и раньше, все же его внимание к форме concerto grosso, надо полагать, было привлечено в Италии, когда он встречался с Корелли и мог неоднократно слушать его произведения. Несколько ранних концертов относятся к 1710 году. Шесть concerti grossi op. 3, изданные в 1734 году, возникли в различные годы, в том числе и в 1710. Они написаны для струнного состава плюс 2 гобоя (или 2 флейты, или 2 фагота) и basso continuo. Упомянутые уже двенадцать концертов op. 6 — только для струнного состава и basso continuo, причем концертируют две скрипки. И в том и в другом опусе есть, как обычно, прямые связи с музыкой оперно-ораториальных жанров: в концертах op. 3 — увертюра из оперы «Амадис» (в № 4), часть (из № 6), попавшая затем

128

в оперу «Оттон»; в концерте op. 6 № 5 — три части увертюры из «Оды к св. Цецилии». Ряд концертов открывается увертюрами французского (op. 6 № 5 и 10) или итальянского (op. 3 № 1 и 2) типа. Помимо фугированных разделов увертюр фуги встречаются в других быстрых частях цикла: например, во вторых op. 6 № 4, 7, 10 и 11 или в четвертых op. 6 № 1 и 9 (все Allegro). Так или иначе в большинстве концертов присутствует по меньшей мере одна фугированная часть в цикле. Но далеко не всегда она становится центром его тяжести, как обычно бывает у Баха. Гендель вообще не склонен к установлению твердых функций для частей цикла. В этом смысле его мышление не порывает с сюитностью. Для него важна чередой образов всякий раз (или почти всякий раз) особая в как бы импровизированной последовательности частей. При этом он, однако, стремится выявить сами возможности концертного письма, концертного стиля в понимании того времени. Отсюда более гомофонный склад и тенденции тематической разработки в одних частях, переключки групп инструментов в других, выделение «поющей» мелодии у солирующих инструментов, имитационность, но вне классической фуги, и многие иные признаки генделевских concerti grossi. Самой же главной особенностью его концертов является принцип многопланового контраста, связанный со стилевой системой барокко и весьма действенный тогда в искусстве, обращенном к широкой концертной аудитории. Совершенно свободно смешивает Гендель едва ли не в каждом концерте части разного типа, и в этой непринужденности, бесспорно есть своя прелесть, поскольку возникают свежие и «непредвиденные» слушателем контрасты. Так строится, например, концерт op. 6 № 5. Французская увертюра, заимствованная из «Оды к св. Цецилии» (мощное вступление и фугированное Allegro на живую, ритмически острую тему), сопоставлена с легким, моторным Presto словно из мира оперы-буффа или сонат Д. Скарлатти; затем следует небольшое Largo, словно проникновенная оперная мелодия, и менуэт, не чуждый скерцозности в новом вкусе... Все ярко, все легко доступно; серьезное и глубокое соседствует чуть ли не с буффонным в этой свободной смене образов, и тем не менее целое уравновешено самим подбором контрастов, обрамленных увертюрой как своего рода порталом — и бурным, динамическим финалом. В концерте № 4 из того же опуса начало совсем иное — лирико-патетическое (как и в концерте № 6) с широким «пением» скрипок (Larghetto affettuoso; *пример 41*); за ним идут стремительное, энергичное фугированное Allegro, строгое и «тихое» Largo e piano и ритмически острый, живой, несколько причудливый финал. Этот частный случай близок циклу старинной сонаты, но здесь два лирических центра, два совсем разных лирических образа. Сходно поначалу расположение частей в концерте № 6: тоже Larghetto affettuoso, тоже быстрая фугированная часть (Allegro ma non troppo), но и эти части совсем иные — меланхолическая первая

129

и беспокойно-напряженная вторая, за ними следует «неожиданный» мюзет, словно вторжение «сельского жанра» в лирико-драматическую сферу (*пример 42*)... Концерт № 8 начинается, как сюита, аллемандой, содержит далее, казалось бы, три «сонатные» части (Grave — Andante allegro — Adagio), но после них еще помещена прозрачная певучая сицилиана, словно пасторальная

идиллия, и все завершается динамическим Allegro. В концерте № 10 явно выделен один веский лирический центр — Air, строгая, немного старинная «ария» в движении сарабанды (*пример 43*), а в остальном преобладают быстрые темпы. Напротив, в № 12 из пяти частей три очень медленные, и две из них идут подряд. Преобладание медленных темпов и серьезной, «важной» музыки в № 7, вероятно, побудило Генделя завершить его по контрасту жанровой частью в английском народном духе — Hornpipe. Концерт № 2 Ромен Роллан называет «бетховенским» и отчасти сближает его с Пасторальной симфонией. В самом деле, его многообразность до известной степени объяснима скрытой «программой», быть может, и в таком духе. Вторая часть этого F-dur'ного концерта (Allegro, в параллельном миноре) интересна своей целенаправленной тематической разработкой. Простая, оживленная, изящная тема имитируется в диалогах инструментов и их групп, а из ее вычлененных мотивов развивается дальнейшее движение, но уже не по принципу фуги. Это и есть собственно концертное письмо в понимании того времени.

Концерты Генделя для органа нарушают традицию хотя бы внешней связи с исполнением в церкви, являясь чисто светскими произведениями. В них можно встретить части в танцевальном движении и просто обозначенные как менуэт, гавот, бурре. Во втором сборнике органых концертов (ор. 6), изданном в 1740 году, три произведения (№ 5, 10, 11) оказываются переработками concerti grossi. Вероятно, после кончины Генделя никто уже не смог бы сказать, что досконально знает его концерты для органа. Если концерты из первого сборника (ор. 4, 1738, «Шесть концертов для харпсихорда или органа») записаны композитором более «подробно», то в нотах третьего сборника (ор. 7, включает произведения 1740 — 1757 годов), как уже упоминалось, содержится ряд отметок, указывающих на импровизацию, порой охватывающую целые части цикла. Не исключено, что и в других случаях звучала музыка, не предусмотренная записью. По свидетельству современников, слушатели восхищались игрой Генделя на органе, его вступительными импровизациями перед концертом, самим звучанием концерта под его руками, контрастами оркестровых созвучий и сольных каденций, импровизируемых органистом. Музыка не только оживала в таком исполнении, но и творилась в его процессе.

В основе партии сопровождения был небольшой ансамбль струнных, два гобоя и basso continuo (клавесин, виолончель,

130

фагот), к которому присоединялись то флейты, то валторны, то арфа. Некоторые части концертов исполнялись только этим ансамблем, в то время как орган молчал. Иногда в нотах помечено «Harpa o Organo».

В большинстве органых концертов Генделя цикл состоит из четырех частей, которые чередуются по принципу старинной со-наты-сюиты, но без предпочтения какой-либо схемы цикла. Первой его частью, например, может быть и Grave, и Pomposo, и Allegro, и Larghetto, и Adagio. В сущности, мы не знаем этих начал, ибо перед ними Гендель импровизировал вступительную прелюдию. Далеко не всегда мы в точности представляем средние медленные части. Иногда это бывает пассакалья (ор. 7 № 1 и 5) или Alla siciliana (ор. 4 № 5), иногда же для медленной части только оставлено место «ad libitum» (ор. 7 № 6). Помимо того и в пассакалье для Генделя было естественно расширять форму при исполнении. Встречаются развернутые фугированные части виртуозного склада (ор. 7 № 3) — и тут же, в пределах цикла, оказывается возможным импровизировать на органе еще Adagio и фугу «ad libitum»! Порой цикл в целом носит смешанный характер. Так, в одном из поздних концертов (ор. 7 № 5, 1750) Allegro содержит тематические контрасты, за ним следуют пассакалья (Andante larghetto e staccato) и два танца (менуэт и гавот), исполняемых оркестром — без органа. В другом концерте (ор. 4 № 6) за Andante allegro старосонатного типа идут Larghetto и финал-менуэт. Танцевальные финалы вообще встречаются в органых концертах Генделя довольно часто (фугированные — реже) как знак их светского характера. Еще более характерны в этом смысле звукоизобразительные элементы, например диалог соловья и кукушки во второй части (Allegro) концерта ор. 4 № 1 — словно у французских клавесинистов.

Соната мыслилась Генделем в первую очередь как камерный ансамбль, как *трио-соната* в традиции XVII века, причем — не исключая и сюитных частей. По-старинному композитор обозначал и состав своих сонат: сонаты или соло для флейты, или гобоя, или скрипки с basso continuo для клавесина или басовой скрипки (сборник ор. 1), сонаты или трио для двух скрипок, или флейт, или гобоев с basso continuo (ор. 2), сонаты или трио для двух скрипок или флейт с basso continuo (ор. 5). Впрочем, из этого не следует, что произведения архаичны по стилю.

Среди самых ранних из сохранившихся сочинений Генделя — именно шесть его трио-сонат для

двух гобоев и клавесина (1696), написанных, возможно, еще под руководством Цахау. В юные годы композитор эпизодически возвращался к сонате для ансамбля разных составов (гобой, фагот и basso continuo; viola da gamba и концертирующий клавесин), но лишь под впечатлениями от Италии он почувствовал себя в этом роде музыки свободнее и увереннее, как свидетельствуют три его сонаты для флейты

131

и basso continuo (ок. 1710), исполнявшиеся в Ганновере (если они и сочинены раньше, Гендель после Италии не мог не переработать их). Основная же масса камерных ансамблей Генделя (тридцать одна соната) входит в три сборника, изданных в 1730-е годы. В дальнейшем этот жанр уже, видимо, не привлекал композитора: как раз с переходом к ораториальному творчеству после 1738 года Гендель словно охладел к трио-сонате, явно предпочитая ей органнный концерт и concerto grosso.

Пятнадцать сонат для солирующего инструмента (флейты, гобоя или скрипки) с basso continuo op. 1 написаны в форме старосонатного цикла (как правило, из четырех частей с медленной первой) и отличаются ясностью и простотой стиля, мелодичностью тематизма, преобладанием гомофонного склада. В ряде случаев Гендель избирает для финала движение жиги.

Трио-сонаты второго и третьего сборников несколько более сложны, развиты по форме, а главное, более многообразны в трактовке цикла как по углублению полифонического письма в отдельных частях, так и по сочетанию их с танцевальными. Но классическая форма фуги отнюдь не характерна для этих произведений: если два верхних голоса (в частности, две скрипки) и могут вести полифонический диалог, то партия basso continuo, помимо линии самого баса, фиксирована лишь гармонически. Сонаты третьего сборника, созданного в 1738 году, различны по составу цикла (от трех до шести частей), смешивают «сонатные» части с «сюитными» и обнаруживают вообще свойственное Генделю стремление к композиторской импровизации. Сопоставим, например, трио-сонаты op. 5 № 2, 3 и 4.

D-dur.	Adagio — Allegro — Мюзет — Allegro — Марш — Гавот
e-moll.	Andante larghetto — Allegro — Сарабанда — Аллеманда — Рондо-гавот
G-dur.	A tempo ordinario — Allegro — Пассакалья — Жига — Менуэт

И во втором, и в третьем сборниках полно примеров прямой связи трио-сонат с музыкой опер и ораторий Генделя: «Александр», «Ариодант», «Эсфирь», «Аталия», «Валтасар» (в данном случае Andante из op. 5 № 1 попало в более позднюю ораторию).

Клавирная музыка Генделя лишь отчасти соприкасается с органной — более всего через полифонические жанры. Не случайно композитор обозначает издание 1735 года «Шесть фуг или импровизаций для органа или харпсихорда» (то есть клавесина). Но основной формой клавирных произведений у него является сюита, хотя он пишет для клавира и фантазию, и каприччо, и сонату, и вариации разного типа. Клавесин — в большой мере инструмент салонного и домашнего музицирования, а также учебных занятий: вероятно, легкие клавирные пьесы Генделя и во всяком случае его «Leçons» возникли с инструктивным назначением.

В сочинениях Генделя, как убедительно доказывают историки клавирной музыки, органически скрестились и самостоятельно

132

претворены воздействия немецкой, итальянской и французской творческих школ. Раньше всего он воспитывался в традициях немецкой музыки — Цахау, Кунау, Пахельбеля, из более ранних образцов — Фробергера. Это видно, например, по его маленьким чаконам, где он варьирует короткую ясную тему много раз совсем в духе Пахельбеля. О том же говорят и подбор традиционных танцев в сюите, их фактура, их зачастую скромные — в сравнении с французскими — украшения. Стилем итальянской клавирной (и не только клавирной) музыки Гендель хорошо овладел, будучи в молодости в Италии, где состязался с Доменико Скарлатти. Гомофонные части его сюит, особенно когда они не ограничены движением танца, близки итальянской инструментальной (в том числе и скрипичной) музыке предклассического этапа. Быть может, в сюитах Генделя, в интонациях, ритмике и орнаментике отдельных танцев проявляются и французские влияния. Но французской танцевальностью он вплотную заинтересовался позднее, в связи с артистами французского балета в 1734 году и созданием опер «Ариодант» и «Альцина». Присутствуют в клавирных сюитах Генделя и следы связи с традицией английских вёрджинелистов, в частности с их интересом к варьированию маленьких простых песенок. И все же клавирные сюиты Генделя в целом совсем не эклектичны и по общему облику отнюдь не совпадают с клавирными циклами итальянцев или французов. Он остается и в этом скромном жанре всецело самим собой

— со своей многоплановостью контрастов, со свободой творческой импровизации в составе циклов, с обильными оперно-ораториальными ассоциациями (иногда и с прямыми связями). Цикл сюиты Гендель понимает, пожалуй, еще более свободно, чем цикл концерта или сонаты. Некоторые произведения открываются торжественными прелюдиями органного размаха или французской увертюрой и содержат серьезные, содержательные фуги, другие совпадают с сонатами старого типа, третьи — с собственно танцевальной сюитой. При этом отдельные части цикла могут приближаться по изложению к Adagio для концертирующей скрипки с сопровождением или к двухчастным клавирным сонатам типа Д. Скарлатти (сюита F-dur: Adagio — Allegro — Adagio — fuga). Само участие танцев в сюите всегда колеблется, как видно из следующего сопоставления:

A-dur.	Прелюдия — Аллеманда — Куранта — Жига
d-moll.	Presto — Фуга — Аллеманда — Куранта — Ария и дубль —
fis-moll.	Прелюдия — Фуга — Largo — Жига
g-moll.	Увертюра — Andante — Allegro — Сарабанда — Пассакалья.

На примере клавирной музыки Генделя убедительно подтверждается особенность его композиторского отношения к фуге. Признанный в мире полифонист, создатель монументальных полифонических хоров в ораториях, Гендель, оказывается, совсем не стремился разрабатывать форму фуги, взятую отдельно или в «малом цикле» прелюдия (фантазия)-фуга, как разработана

133

она у Баха. Фуга чаще всего существует (и воздействует) в нестрого полифоническом или совсем не полифоническом контексте — это остается характерным и для вокальных, и для инструментальных форм у Генделя. Для него много интереснее фуга в оратории, в concerto grosso, в органном концерте, в клавирной сюите, чем сама или в малом цикле. Конечно, он в принципе писал и отдельные фуги, но редко, порой с конструктивными целями (ранние «Шесть легких фуг для органа или клавира») или в особых случаях (для игры в четыре руки). Названные «Шесть фуг или импровизаций для органа или харпсихорда» ор. 3, выпущенные отдельно в 1735 году, составляют единственное в своем роде исключение во всем гигантском творческом наследии Генделя. Между тем органно-клавирные фуги Генделя имели большой успех у его современников, распространялись в рукописях, исполнялись и слушались как произведения ясно-доходчивые, «говорящие», выразительные. Две из них легли затем в основу хоров «Израиля в Египте».

Сопоставляя Генделя-полифониста с Бахом, обычно отмечают большую импровизационность генделевских фуг, их связь с прошлым в смысле значения экспозиционности и не слишком развитой средней части, преобладание гармонии над линейностью, а в итоге менее активную концентрацию формы в целом. Следует еще помнить, что фуга Генделя живет по преимуществу в контексте, тогда как фуга Баха живет и многозначительной самостоятельной жизнью в малом цикле, и в контексте крупных произведений. Этим многое определяется.

Музыкальному мышлению Генделя присуща особая внутренняя театральность, которая скорее далека Баху. Она в полную силу сказывается, как мы уже убедились, в большинстве его ораторий. Она по-своему проявляется и в его инструментальной музыке, столь связанной с операми и ораториями. Она движет его многоплановыми контрастами, стимулирует импровизацию в узком и широком смысле слова. Concerti grossi и органные концерты, трио-сонаты и клавирные сюиты дают в своей череде образов словно ряд картинных и характеристических зарисовок разного плана, разного эмоционального наполнения, разного тона и колорита, контрастирующих с почти театральной выпуклостью. Здесь в новой форме отражены и барочная пышность оперного «шестивия», и глубокая скорбь подлинно ораториальной фуги, и чистая лирика вокальной сарабанды lamento, и скерцозность типа Д. Скарлатти, и патетика пламенной скрипичной импровизации, и галантность модного танца, и наивность английской детской песенки, и идиллическая картинность пасторали, и жанровость народной сценки. Но при всей этой внутренней театральности ею в конечном счете управляет мудрость композитора-режиссера: Гендель умеет достигнуть цельности композиции и равновесия ее частей, не поступаясь многоплановостью контрастов и даже не отказывая себе в импровизации.

## ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

*Историческое значение и пути развития. Опера seria, ее эволюция в первой трети XVII века и наступивший кризис жанра. П. Метастазιο. Критика противоречий оперной концепции seria к середине XVIII века. Опера-буффа, ее происхождение, дальнейшее развитие и главные представители (Дж. Б. Перголези, Н. Логрошино, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза).*

На протяжении почти всего XVIII века итальянская опера в ее жанровых разновидностях,

распространяясь по Европе, привлекает к себе общественное внимание и побуждает к эстетическим спорам: сначала в самой Италии (к 20-м годам столетия), затем в Париже середины века и позднее в связи с реформой Глюка, наконец, в ряде стран, где поднимающиеся национальные оперные школы отстаивают свою самостоятельность (в частности, в России). Так или иначе итальянскую оперу знают почти повсюду. Приветствуют ее или осуждают, преклоняются перед ней или сатирически высмеивают, она как никакой другой музыкальный жанр приобретает поистине международную известность. Распространяются не только оперные произведения. Крупнейшие оперные композиторы Италии работают в европейских музыкальных центрах, в столицах при дворах и в публичных театрах; итальянские оперные труппы во главе с лучшими певцами-виртуозами выступают на столичных сценах. Итальянская опера завоевывает Европу во всеоружии — как музыкально-театральная культура Италии, как творческая школа, как искусство *bel canto*.

Для истории музыки в Европе XVIII века оказались весьма существенными те тенденции, которые наблюдались в музыкальном развитии оперы *seria* и оперы-буффа. Это относится не только к оперному искусству как таковому, но и к истории музыкального языка, складыванию музыкальных образов и музыкальному тематизму. В эволюцию западноевропейской музыки на переломе от начала века к венским классикам итальянская опера влилась как свежая и мощная струя в широкий поток движения. Этому способствовали большая органичность музыкального развития в Италии и то обширное поле действия, которое было завоевано итальянской оперой за пределами страны. Разумеется, опера *seria* с ее противоречиями и пере-

135

живаемым во второй-третьей четвертях столетия кризисом сыграла здесь историческую роль несколько иную, чем молодая опера-буффа, зародившаяся как передовое направление в 1730-х годах. Тем не менее и та и другая разновидности итальянского оперного искусства именно со своей музыкальной стороны наложили в итоге сильнейший отпечаток на современное им музыкальное мышление.

Перелом в развитии музыкального стиля, наступивший около середины XVIII века, ранее всего сказался в области итальянской оперы как идейно-творческий перелом, связанный с критикой старого направления и становлением нового. Поэтому естественно начинать характеристику новых процессов в музыкальном искусстве того времени с итальянской оперы после Алессандро Скарлатти в жанре *seria* и от Джованни Баггиста Перголези, создателя оперы-буффа. И та и другая группы явлений связаны на первых порах по преимуществу с неаполитанской оперной школой, основы которой заложены А. Скарлатти и которая более какой-либо иной определила распространение и успех итальянского оперного искусства в широком европейском масштабе.

На ярком примере Генделя — его пути оперного композитора — мы уже могли убедиться, насколько своеобразной и противоречивой сложилась музыкальная драматургия оперы *seria* и как трудно было преодолевать эти противоречия в поисках подлинного драматизма. В те годы, когда творил Гендель, опера *seria* в Италии продолжала свое развитие сначала под знаком А. Скарлатти, непосредственно связавшего оперные традиции XVII века и неаполитанскую школу XVIII, а затем также при участии многих других мастеров этой творческой школы и близких к ее направлению: Н. Порпора (1686 — 1768), Ф. Фео (1691-1761), Л. Винчи (1690 — 1730), Л. Лео (1694 — 1744), Ф. Манчини (1679 — 1739), И. А. Хассе (1699 — 1783), десятков второстепенных композиторов. И удивительное дело — о каждом из названных авторов и их современники, и историки музыки вплоть до наших дней сообщают немало хорошего, отмечая их индивидуальные достоинства, тогда как общее состояние оперы *seria* тех лет вызывало справедливую критику со стороны современников и поныне оценивается как кризисное в своем роде. Значит, существовали тогда в обществе Италии (и отчасти за ее пределами) исторические причины, обусловившие именно такой уровень и такой характер оперного искусства. Пока еще индивидуальные творческие усилия, быть может исподволь подготовлявшие перелом, не могли изменить что-либо в корне, как это видно на примере Генделя, ушедшего из оперы в ораторию. Не менее показателен и пример Перголези: одареннейший музыкант-новатор, создатель оперы-буффа, он нимало не нарушает общих традиций в жанре оперы *seria*. Сама по себе музыка в опере *seria* 1720 — 1750 годов могла иметь первостепенные достоинства (их-то и отмечают у каждого из крупных итальянских мастеров), но драматическое начало в оперном искусстве все более отделялось от нее, сосредоточиваясь в сухих речитативах, тогда как широко разработанные арии становились не более чем длительными лирическими остановками в развитии действия. Это не был собственно

136

яньских мастеров), но драматическое начало в оперном искусстве все более отделялось от нее, сосредоточиваясь в сухих речитативах, тогда как широко разработанные арии становились не более чем длительными лирическими остановками в развитии действия. Это не был собственно



музыкальный кризис; это был кризис синтетического музыкально-театрального жанра.

Что же именно привело к нему в первой половине XVIII века и какие стороны оперного целого он по преимуществу захватил? За сто с лишним лет своего существования итальянская опера прошла путь от первоначального примата поэтического слова к полновластному господству пения, от «*dramma per musica*» к «концерту в костюмах». Неаполитанская оперная школа как нельзя более далека от эстетических идей флорентийской камераты. На протяжении всего XVII века музыка отвоевывала свое место в оперном синтезе. Это дало в высшей степени положительные результаты в творчестве Монтеверди, достигшего единства музыкального и драматического начал в различных вариантах — одном в «Орфее», другом — в поздних операх. Далее в венецианской школе все более явное господство музыки в опоре на вкусы широкой аудитории еще, по-видимому, не означало кризиса жанра как такового. Неаполитанская школа, столь сильная уже накопленными традициями, столь блестяще представленная кадрами прославленных исполнителей, столь влиятельная в Европе, впервые испытала этот кризис. Сложность процесса заключалась в том, что здесь сплелись причины различного порядка, и среди них не только отрицательные.

Легче всего, казалось бы, объявить оперу *seria* после А. Скарлатти проявлением упадка в итальянском искусстве, угождающем гедонистическим вкусам и настроениям верхушки общества, придворным кругам, а также требованиям неглубокой развлекаемости со стороны более массовой аудитории. Все это в самом деле имело место: нетребовательность разных слоев оперной публики к музыкально-драматическим основам оперы; невысокий уровень ее эстетических суждений. Развитие оперных театров при больших и малых европейских дворах способствовало «внешнему» восприятию оперных спектаклей как роскошных, эффектных, постановочных, с участием прославленных и избалованных певцов-виртуозов, изошрявшихся в своем искусстве иной раз в ущерб композиторскому замыслу. Драма в опере при этом полностью отступала на задний план. Однако ведь засилье певцов-виртуозов и вытеснение драмы развитыми вокальными формами характерно для итальянской оперы тех лет не только в дворцовой обстановке и в богатых праздничных спектаклях, но и в публичных театрах, в рядовых спектаклях с «типичным» оформлением, ради экономии переходящим из постановки в постановку. Ослабление драматической основы в опере *seria*, равнодушие публики к ее содержанию (не говоря уж об идеях), увлечение одним лишь виртуозным пением можно

137

считать тревожными симптомами наступившего идейно-художественного кризиса: ренессансная и постренессансная идея гуманистической «драмы на музыке» отошла в прошлое; новая просветительская концепция музыкальной драмы пока не сложилась.

Оперное творчество А. Скарлатти само по себе еще не давало достаточных оснований для критики стереотипов оперы *seria*. Композитор обращался к широкому кругу сюжетов вплоть до комедийных, не порывал с полифоническим письмом, обладал хорошим драматическим чутьем, был восприимчив к народнопесенным влияниям и во всяком случае не ограничивал свой вокальный стиль узко понимаемой виртуозностью. Но еще при жизни Скарлатти поднималось новое поколение композиторов, и неаполитанская опера как определенное направление, представленное многими именами и образцами, навлекала на себя острую и резкую критику. Первые же критические выступления были направлены против кризисных явлений, характерных тогда для жанра в целом. Чтобы судить таким образом об опере *seria*, нужно было занять определенную эстетическую позицию, а это уже был первый шаг к положительной программе и в конечном счете — к новой концепции музыкальной драмы.

Среди ранних критических откликов на искусство *seria* выделяется своей остротой и яркостью памфлет Бенедетто Марчелло под названием «Модный театр» (1720) <sup>1</sup>. Одаренный композитор, видный политический деятель, просвещенный музыкант острого интеллекта, Марчелло последовательно высмеял все стороны современного итальянского оперного театра, имея в виду оперу *seria* не в ее лучших образцах, а как тип спектакля. Досталось всем. Невежественным поэтам (то есть либреттистам), угодливо komponующим тексты оперы в зависимости от постановочных требований импресарио: столько-то сцен «жертвоприношений», «пиршеств», «небес на земле»... Ничтожным, несведущим в музыке композиторам, сочиняющим арии строка за строкой без общего знакомства с либретто, следуя трафаретным приемам растягивания слов пассажами, угождая моде и заискивая перед певцами. Особенно досталось певцам-кастратам и певицам с их капризами, произвольным изменением вокальных партий, пренебрежением к ансамблю, к партнерам на сцене, к публике, с их манерничаньем, вульгарностью и бахвальством и т. д. Не

обошел памфлетист и оперных импресарио, мерявших партитуру аршином и занятых только своей

<sup>1</sup> «Модный театр или простой и доступный метод правильного сочинения итальянских опер в соответствии с современной практикой, в котором даются полезные и необходимые рекомендации поэтам, композиторам, певцам обоего пола, импресарио, музыкантам, декораторам и художникам сцены, комикам, костюмерам, пажам, статистам, суфлерам, переписчикам, покровителям, матерям певиц и другим лицам, связанным с театром, посвященный автором сочинителям опер».

138

выгодой; декораторов, пренебрегавших художественными задачами ради угождения певцу или создания во что бы то ни стало Эффектного зрелища; оркестровых музыкантов, опустившихся на радивых ремесленников.

Таким образом, Марчелло сатирически подчеркнул и нарочито заострил все, что было неестественного, нехудожественного в итальянском оперном театре и что можно считать *модным*, распространенным, повседневно принятым. Памфлет имел большой успех и, видимо, точно попал в цель. Он свидетельствовал о том, что в обществе зарождались иные, новые требования к оперному искусству, которым опера seria тогда совсем не отвечала.

На деле, однако, итальянская опера и во времена Марчелло и позднее продолжала распространяться по Европе, не утрачивая своего влияния на слушателей и неизменно привлекая к своим лучшим образцам собственно музыкальный интерес. Это парадоксальное положение объясняется тем, что даже в период кризиса *жанра* оперы seria ее музыка, создававшаяся крупными композиторами, не лишалась самостоятельной ценности. Мы хорошо знаем по собственному опыту, что оперы seria XVIII века полностью отошли в забвение как целостные произведения, давным-давно не ставятся на сценах, в то время как арии из них постоянно входят в классический репертуар вокалистов. В опере seria выработалось к 1720-м годам по существу безразличное отношение к сюжету — все равно мифологическому ли, историко-легендарному, реже комедийно-бытовому. Уже А. Скарлатти мало интересовался происхождением сюжета, исторической обстановкой действия, характерами героев. Постепенно из оперы ушел интерес даже к самому действию, к поступкам действующих лиц, к их взаимоотношениям и т. д. Одно оставалось в силе и определяло музыкальную композицию оперы: обобщенное выражение человеческих чувств в определенных драматических ситуациях. Все остальное быстро «проговаривалось» в речитативах, к которым в публике не принято было и прислушиваться. При этом то, к чему стремились флорентийцы на рубеже XVI и XVII веков, что культивировал Монтеверди в «Орфее» (детализация вокального письма, тонкости декламации и психологической нюансировки), теперь отходило на задний план, частично как бы отступая в камерный жанр, в кантату. В оперной же музыке господствовало эмоциональное обобщение более крупного плана: всякая ария обычно воплощала единый образ героического, скорбного, лирико-идиллического (в частности, пасторального), оживленно-динамического характера. Постепенно выработались, сложились типы этих музыкальных образов, что уже было заметно на примере венецианской оперы XVII века и стало композиционным принципом неаполитанской оперной школы. Все многообразие человеческих чувств в их борениях и сложном развитии свелось к нескольким их *типам* в очень ясном, концентрированном

139

музыкальном выражении. Собственно героика, героический подъем, пафос борьбы, призывы к действию, к отмщению, взрывы ревности, бурной страсти — все это воплощалось в ариях (реже дуэтах) наступательно-героического типа. Для них были характерны: активность движения (зачастую маршевого), фанфарные тематические признаки, бравурность вокальной партии, «трубные» эффекты сопровождения, нередко пунктирный ритм, мажор, крупный масштаб. Этим образам обычно противопоставлялись светлые и более спокойные лирико-идиллические тоже как определенный тип. Сюда относились выражения счастья любви, радости единения с мирной природой, пасторальной идиллии и т. п. Музыка приобретала черты пасторали, нередко облик сицилианы, движение становилось умеренным, развитие мелодии плавным, кантиленным, в сопровождении концертировали флейты или скрипки в благозвучном двухголосии. Спокойная красота, умиротворенность, благозвучие, пластичность целого отличали этот тип арий. Наиболее содержательными и глубокими были в итальянской опере образы скорби, которые определились уже у Монтеверди и приобрели типическое значение еще до господства неаполитанской оперной школы. Диапазон их широк: от сильного, но скованного чувства горести до страстного отчаяния, от оттенков жертвенности и самоотрешения до пламенной мольбы о спасении, освобождении. На примерах Генделя мы уже ознакомились с этим типом *lamento* в первой половине XVIII века. У итальянцев *lamento* было в природе их музыкального мышления, коренилось в народно-

ритуальной традиции похоронных песен-плачей. Итальянские композиторы первыми развили этот тип образов в опере, и от них *lamento* было воспринято в других странах и получило там самостоятельное истолкование. Ламентозные образы неаполитанской оперы никогда не достигают глубины баховского трагизма и силы его патетики. И все же они — самые глубокие у неаполитанцев, самые строгие, сдержанные как в выражении нежной трогательной печали, так и в передаче более суровых скорбных чувств.

Как правило, основная композиционная единица оперы *aria*, то есть ария, воплощает единый образ из круга нескольких типичных. Преобладающая форма *da capo* дает возможность утвердить его главные свойства, даже если в середине арии появляется новый тематический материал. Лишь в особых случаях, в зоне кульминации, в острых коллизиях ария может состоять из двух контрастных разделов, раскрывая две стороны образа, столкновение и борьбу чувств в душе героя. В ансамблях (они занимают вполне подчиненное положение) вокальные партии чаще всего не индивидуализируются; обычно параллельное движение голосов, встречаются имитации. Партия сопровождения более разработана у крупных композиторов, рассчитывавших на исполнение в столпных театрах, лучшими музыкальными силами, более скромна в среднем. Так или иначе

**140**

на первом плане находится не только пение, не только вокальная партия, но именно певец — солист, виртуоз со своими преимуществами (и слабостями), артистическими навыками (и шаблонами). Господство и даже своеобразный деспотизм певцов в неаполитанской опере стали тогда притчей во языцех. И хотя среди них были замечательные мастера с превосходными голосами и феноменальной техникой (такие, как Франческа Куццони, Фаустина Бордони, Карло Фаринелли, Франческо Сенезино, Джироламо Крешентини, Гаэтано Гвадани), общий уровень исполнительства характеризовался не более чем собственно вокальной виртуозностью. Но даже лучшие качества самых выдающихся певцов того времени — красота тембра, широкий диапазон голоса, свободное владение им, блистательная техника при высокой общей музыкальности — даже эти качества далеко не всегда служили достойным художественным задачам. Прославленные певцы в принципе могли и умели исполнить все, что требовалось композитору (даже масштаба Генделя, в театре которого они выступали), но им изо дня в день приходилось выступать в виртуозных, неглубоких оперных произведениях, петь, но почти не играть на сцене, блистать собственной техникой, отвыкая подчинять ее высшей художественной цели спектакля. Оперная труппа не была в тех условиях ансамблем, оставаясь всего лишь временным собранием одиночек-виртуозов, часто соперничавших между собой в ущерб общему делу. Оттеснение мужских голосов на второстепенные роли старцев или злодеев и полное господство певцов-кастратов в ролях мужественных героев уже само по себе было признаком растущей условности оперного искусства. Сопрано или альт в партии Ахилла, Артаксеркса, Александра Македонского, молодых влюбленных, историко-легендарных царей, полководцев, восточных властителей никого уже не удивляли. Певцы-кастраты обладали голосами женского диапазона и мужской силы, то есть великолепными средствами для достижения виртуозности, доступной ныне в лучшем случае лишь колоратурному сопрано. И все же их искусство оставалось противоестественным: вместе с другими условностями оперы *aria* XVIII века оно было отвергнуто в дальнейшем развитии оперного театра. В итоге неаполитанскую оперу после А. Скарлатти следует признать на редкость противоречивым художественным явлением. Пренебрежение драматической сутью оперного жанра при яркости музыкальных образов в творчестве крупнейших мастеров, пренебрежение драматической стороной спектакля при блестящих вокальных его силах — таковы ее главные противоречия. Однако они все-таки не помешали ее всеобщему распространению по Европе и общепризнанному успеху ее выдающихся мастеров, ее роскошных спектаклей и — превыше всего — ее знаменитых певцов и певиц. Этим опера *aria* обязана в первую очередь своей музыке. Именно ее музыкальные образы, сложившиеся в своей типичности, в совершенстве отвечали об-

**141**

щим историческим устремлениям музыкального искусства XVIII века и художественным потребностям аудитории. То была главная колея музыкального развития от XVII — к зрелому XVIII веку. По ней двигались так или иначе все музыкальные жанры в выработке яркого тематизма и кристаллизации круга типичных образов. Здесь опера объединялась с инструментальными циклами, со всем, что тяготело в музыкальном искусстве к образной типизации. В этом процессе творческую практику всецело поддерживала так называемая теория аффектов, набравшая силу в XVIII веке и представленная выдающимися немецкими, итальянскими и французскими эстетиками.

Возможно, что неаполитанская опера *seria* как музыкально-театральный жанр потерпела бы моральный крах еще до реформы Глюка после обоснованных критических атак в духе памфлета Марчелло. Но ей на помощь пришли крупнейшие либреттисты своего времени, вытеснившие с видных позиций многих ремесленников и с отличным знанием дела укрепившие словесно-поэтическую основу оперного произведения, не затронув его музыкальной концепции. Это были Апостола Дзено и Пьетро Метастазіо. Особенно велика роль второго из них. Умный и проницательный литератор, одаренный стихотворец, Метастазіо избрал оперное либретто основной формой поэтического творчества. Музыка он чувствовал и знал хорошо, ибо занимался ею (пением и композицией) под руководством неаполитанца Н. Порпора. Писал затем тексты для серенад, пасторалей, кантат, различных спектаклей с музыкой, ставши с 1730 года придворным поэтом-либреттистом в Вене. Наиболее известные оперные либретто Метастазіо созданы во второй четверти XVIII века, среди них «Артаксеркс», «Александр в Индии», «Покинутая Дидона», «Адриан в Сирии», «Олимпиада», «Ахилл на Скиросе», «Милосердие Тита». С момента их появления и в ближайшие десятки лет оперные композиторы непрерывно обращались к текстам Метастазіо, причем никто не стеснялся повторениями: на иные его либретто было написано в XVIII веке более ста опер! Значит, во-первых, они как никакие другие удовлетворяли композиторов, а во-вторых, от них никто не требовал сколько-нибудь индивидуальных художественных качеств, словно от удобной, хорошо слаженной схемы для будущей музыкальной композиции. Первое либретто Метастазіо появилось спустя четыре года после памфлета Марчелло «Модный театр» — и теперь уже никто не мог упрекать оперного поэта в невежестве, дилетантизме, угождении дурным вкусам постановщиков и т. п. Современники превозносили его как поэта, чтли выше Корнеля и Расина, сопоставляли с Гомером (он переводил «Илиаду» и «Одиссею»). Стихи его были благозвучны, композиция целого крепко слажена, сюжет развивался логично, причем каждый акт, любая сцена, диалог, строфы для арий и ансамблей в точности рассчитаны на музыку, с одной сто-

142

роны, речитативов, с другой — замкнутых номеров. Чарлз Бёрни, считавший Метастазіо лучшим оперным поэтом современности, замечал о нем по личным впечатлениям: «Метастазіо насмехается над всяким поэтическим вдохновением и создает стихи по-ремесленному, как другой делал бы часы: тогда, когда захочет, и ни по какому другому поводу, кроме необходимости»<sup>2</sup>. По существу Метастазіо до предела усовершенствовал, отшлифовал, очистил от случайностей, от поэтической небрежности, упорядочил и изложил звучными стихами прежнюю либреттную схему оперы *seria*, тем самым всячески укрепив ее и сделав доступной для композитора любого ранга, даже для музыкального ребенка, пробовавшего силы в композиции<sup>3</sup>. Но вся эта схема — не художественный организм, а всего лишь механизм, за которым нет ни глубины содержания, ни естественного развития характеров, ни внутренне мотивированных поступков или эмоциональных движений. Пока опера *seria* оставалась на прежних позициях, оперная поэтика Метастазіо была поистине спасительной для композиторов, которые сочиняли нужные арии в нужных местах, без промаха оформляли речитативные фрагменты и могли наконец полностью переложить заботу обо всем остальном на чужие плечи. Но когда все-таки назрела реформа серьезной оперы, либретто Метастазіо обнаружили свою драматическую несостоятельность и в основу опер Глюка легли либретто совсем другого типа, требуемые для музыкальной драмы.

Между памфлетом Марчелло и началом глюковской реформы прошло более сорока лет, в течение которых опера *seria* неоднократно подвергалась критике с передовых эстетических позиций. В атмосфере эпохи Просвещения возникли определенные предвестия оперной реформы. Так, ученый и поэт Франческо Альгаротти в своем «Очерке об опере» (1750) хотя и воздаст должное лучшим оперным композиторам Италии (Перголези, Винчи, Галуппи, Йоммелли), но все же требует *освободить* оперу от ее недостатков, установить единство музыки и поэзии, связать увертюру с содержанием драмы, углубить выразительность речитатива, очистить ариозное пение от излишних украшений, сообщить интерес развитию действия. Альгаротти сводит замечания к следующему выводу: «Всеми средствами усладить слух, соблазнить и удивить его — такова главная цель наших композиторов, которые забывают, что их

<sup>2</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М. — Л., 1967, с. 141.

<sup>3</sup> Это было понято уже в XVIII веке наиболее проницательными младшими современниками Метастазіо. Эстебан Артеага писал, например, в 1785 году, что Метастазіо заслуживал несравненно большей похвалы, если, борясь с устарелыми, почти двухвековыми обычаями, «осмелился бы предпринять полное преобразование драматической системы, вместо того чтобы всемерно поддерживать нынешние недостатки,

прикрашивая их» (Артеага Э. Перевороты итальянского музыкального театра. — В кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2: XVIII век. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, с. 222).

143

задача — трогать сердце и возбуждать воображение слушателя»<sup>4</sup>. Из содержания трактата Альгаротти во всяком случае становится ясно, во-первых, что итальянская опера *seria* в принципе не избавилась от своих прежних противоречий, во-вторых, что почва для оперной реформы Глюка уже подготавливается к середине XVIII века.

С возникновением оперы-буффа в 1730-е годы начали складываться и новые критерии оценки оперного искусства в целом. Не случайно Альгаротти выделяет на общем фоне исключительную простоту и правдивость некоторых музыкальных сочинений и пишет о естественном и элегантно-стиле «Служанки-госпожи» Перголези, которая наконец-то произвела переворот в отношении французов к итальянской музыке. Обращение к жанру буффа оплодотворило новыми мыслями и тех композиторов, которые продолжали писать оперы *seria*, — Б. Галуппи, Н. Пиччинни и ряд других. Вообще в пределах искусства *seria* к середине столетия тоже намечаются новые процессы, которые хотя и не изменяют природу жанра, но способствуют его внутреннему обогащению, большей драматизации и эмоциональной гибкости. Творческими исканиями в этом направлении отмечены произведения итальянцев Н. Йоммелли, Т. Траэтта, П. Гульельми, Б. Галуппи, а также композиторов испанского или немецкого происхождения, близких неаполитанской школе, таких как Д. Перес, Д. Террадельяс, И. А. Хассе, И. К. Бах. Вероятно, среди талантливых авторов опер *seria* не было тогда ни одного, кто попросту повторял бы композиционные стереотипы и не пытался драматизировать оперную музыку. Пример Генделя в особенности показателен, он вступил на путь внутреннего музыкального углубления оперы *seria* ранее других и был наиболее самостоятелен в своих исканиях. По существу его личный творческий опыт перекрывает многое, что достигнуто в этом смысле другими композиторами до Глюка. Но и названные представители итальянской оперной школы двигались по этому пути, когда Гендель уже перешел к оратории. Они стремились к драматизации важнейших, кульминационных сцен оперы *seria*, создавали аккомпанированные речитативы как драматические монологи с развитым и выразительным инструментальным сопровождением. Они пытались отойти от преувеличенной виртуозности вокальных номеров и порою приблизиться к более простому и ясному мелодическому стилю по образцу лирики в опере-буффа. Однако все это пока сочеталось с традиционными признаками жанра оперы *seria*. Так, Никколо Йоммелли, которого современники признавали смелым и темпераментным художником, сочетал драматически-выразительные речитативы и лирическую кантлену нового типа с виртуознейшими ариями в духе бравурных сонат. И. К. Бах, самый младший в этом

<sup>4</sup> Альгаротти Ф. Очерк об опере. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. М., 1971, с. 123.

144

поколении композиторов, одновременно приближался к лирическому и комедийному стилю буффа в оперных и инструментальных произведениях — и не порывал со старыми традициями жанра *seria*. Никколо Логрошино, этот «бог оперы-буффа» в глазах современников, все еще отдавал дань односторонне виртуозному вокальному стилю оперы *seria*. Тем самым внутренние противоречия серьезного оперного жанра только обострялись и побуждали критическую мысль выдвигать вопрос о пересмотре его эстетических основ.

На примере одной из поздних опер Йоммелли «Фазтон» (1753), созданной незадолго до глюковского «Орфея» и переработанной после его «Альцесты» в 1768 году, нетрудно уяснить, в каком положении оказалась итальянская опера *seria* к тому времени. Известный античный миф о юном Фазтоне (который дерзнул управлять огненной колесницей своего отца, бога Солнца, и погиб при этом) трактован произвольно, интрига запутана и измельчена, текст изобилует пустыми рассуждениями героев, место действия постоянно изменяется (пещера, посвященная Фетиде, подводное царство богини, дворец, площадь, царский склеп под землей, царство Солнца, берег моря). Помимо матери Фазтона Климены и его невесты Либии в действие введены египетской царь Эпаф и эфиопский царь Оркан. Безрассудный поступок Фазтона, решившегося вести колесницу Солнца по небу, объясняется интригами Эпафа и Оркана вокруг Климены и Либии. Эпаф требует, чтобы Фазтон доказал свое божественное происхождение, — иначе он потеряет Либиию. Кульминационный второй акт оперы целиком посвящен развитию этой интриги и полон столкновениями всех действующих лиц (пять высоких голосов), пока спровоцированный Фазтон не устремляется наконец в царство Феба. Все перипетии драмы раскрываются в длинейших речитативах *secco*. В трех картинах акта — четыре арии, три дуэта, терцет и квартет. Арии, как

того требовала традиция, разнохарактерны: «ария притворства» Либии, бравурная ария гнева Климены, две арии страдающего Фаэтона (во второй из них он патетически взывает к теням). Вокальный стиль не только арий, но и ансамблей (дуэты Климены и Оркана, Оркана и Эпафа) бывает предельно виртуозным, иные арии близки инструментальному сонатному *allegro* по фактуре и соотношению тематического материала. И тут же в ариях Фаэтона и Либии проявляются иные черты — кантиленность, порою признаки декламационности мелодии. Наряду с виртуозным «дуэтом злобы» (Оркан и Эпаф) в той же картине исполняется драматический квартет, в котором противопоставлены враждующие силы: Либия с Фаэтоном против Эпафа с Орканом. Старое, традиционное для оперы *seria* явно сталкивается с новым. Это же в особенности заметно в единичных монологических сценах, например в сцене смятенного Фаэтона во втором акте. Мучимый ревностью и сомнениями, он выражает свои чувства в большом аккомпаниро-

145

ванном речитативе. Непосредственная эмоциональность, потребовавшая гибкой декламации и частых смен темпа, тонко разработанная, гармонически богатая партия сопровождения (струнный ансамбль), свобода и широта композиции выделяют этот речитатив-монолог на общем музыкальном фоне оперы. В большой исторической перспективе, когда мы, с одной стороны, представляем традиционную оперу *seria* по образцам А. Скарлатти и раннего Генделя («Ринальдо»), а с другой — знаем совершенно иные реформаторские оперы Глюка, партитура «Фаэтона» кажется каким-то гигантским скоплением противоречий, партитурой-монстром, в которой до предела развиты старые признаки жанра и с достаточной ясностью проявились новые музыкально-драматические тенденции, ведущие вперед. Неудивительно, что параллельно работе Йоммелли над второй редакцией его оперы уже складывалась реформаторская концепция Глюка. Идти дальше в направлении, избранном Йоммелли (и другими представителями новонеаполитанской школы его времени), казалось трудно, если не бессмысленно, для серьезного оперного жанра.

Развитие оперы-буффа шло в той же Италии, в Неаполе, в Венеции, а затем и за пределами страны по иному пути в сравнении с оперой *seria*. Комедийный оперный жанр, зародившийся позднее серьезного, имевший иные истоки и ориентированный на несколько иные вкусы, оказался и ближе к жизни, и жизнеспособнее. В известной мере он противостоял опере *seria* по своей сюжетике, кругу действующих лиц, по музыкальной стилистике и музыкальной драматургии. Но только в известной мере, ибо оперы-буффа сплошь и рядом писались композиторами, работавшими в жанре *seria*, ставились на тех же сценах, первоначально даже в антрактах серьезных опер, воспринимались той же публикой. И все-таки опера-буффа опиралась на иные стороны композиторского дарования тех же Перголези, Пиччинни, Галуппи, которые не отказывались и от сочинения опер *seria*, затрагивала иные стороны художественного восприятия тех же слушателей, которые присутствовали и на спектаклях серьезных опер. В своем роде искусство буффа оказалось даже отдушиной, веселым и непринужденным отдыхом от условного театра оперы *seria*. За это, пожалуй, ее больше всего и полюбили современники.

Истоки неаполитанской и венецианской оперы-буффа уходят в XVII век, а ее предыстория связана одновременно с различными явлениями итальянского театра: с комическими интермедиями в антрактах оперы *seria* конца XVII века, с диалектальной комедией начала XVIII века, с образцами комедии дель арте. Известно, что и раньше, вскоре после своего возникновения, итальянская опера не чуждалась ни комедийных элементов, ни даже комического жанра. Вспомним комедийные опе-

146

ры в Риме начиная с 1630-х годов, «Танчю» Якопо Мелани (1657), многочисленные комико-пародийные эпизоды в венецианской опере XVII века. Но к началу XVIII века опера *seria* стремилась как бы отторгнуть от себя все комическое, комедийное содержание, и оно сосредоточилось в антрактах — в особых комических интермедиях между первым-вторым и вторым-третьим актами большого оперного спектакля. Стилистика оперы-буффа была подготовлена и легкими, песенно-бытовыми ариями в некоторых операх А. Скарлатти, а также других неаполитанских композиторов, пока еще не чуждавшихся простой мелодики там, где она была уместна (в партиях слуг, кормилиц и т. п.). Помимо оперно-театральных истоков к опере-буффа по-своему вели популярные жанры итальянского демократического театра — комические интермедии и комедии на неаполитанском или венецианском диалекте с музыкой, привлечшие к себе внимание с первых десятилетий XVIII века. Веселая, занимательная и грубоватая, авантюрная и полная движения комедия на местном диалекте привлекала в Неаполе и Венеции самую широкую аудиторию, была связана с городским бытом, пропитана местным юмором и отражала

злобу дня. Какая-либо идеализация героев и приглаженность содержания решительно отсутствовали в ней. На сцене действовали здоровые, сильные, предприимчивые люди, не всегда разборчивые в средствах, жадные к жизни. Действие развертывалось стремительно, а финалы некоторых актов получили название «клубков» или «путаницы» — по их значению для хода интриги. Неожиданные приключения влюбленных, увлекательные семейные тайны, внезапные узнавания давно исчезнувших детей или отцов, сложные перипетии в связи с переодеванием героев разыгрывались, например, на фоне видов Неаполя, на неаполитанском диалекте, со многими музыкальными номерами в местной музыкальной традиции.

Тексты первых диалектальных комедий в Неаполе писал А. Меркотеллис, а затем появились и другие имена. Авторами музыки были на первых порах не слишком известные композиторы — Б. Риччо, Дж. Венециано, А. Орефиче; возможно, что музыка самых разных комедий попросту подбиралась из популярных мелодий. Но уже пьеса Саддумене «Девушка на галерах» (1722) с музыкой Л. Винчи по существу находится на пути от диалектальной комедии (неаполитанский диалект смешивался с итальянским литературным языком) к опере-буффа. Запутанная, полная приключений комедия включала в себя и буффонную и трогательную музыку, и арии и ансамбли (дуэты, терцеты), хотя далеко не весь ее текст оформлен музыкально — финалы-путаницы являлись диалогическими ансамблями. Леонардо Винчи, воспитанник одной из неаполитанских консерваторий, автор многих опер *seria*, проявил в этой комедии иные стороны своего дарования и создал, в частности, ранние образцы комедийной арии (ее поет Чиккарелло, слуга цирюль-

147

ника) и буффонного дуэта в опоре на неаполитанские народно-песенные традиции. Тут по существу заканчивается предыстория оперы-буффа. Диалектальная комедия подходит к самому порогу этого нового жанра, как бы раскрепостив для него литературно-сюжетные и сценические возможности, создав предпосылки для нового музыкального стиля, свободного от условностей оперы *seria*.

Историю оперы-буффа открывает гениальный Перголези (1710 — 1736), создатель первых ее классических образцов, получивших мировое признание. Перголези писал собственно комические интермедии для исполнения в антрактах опер *seria*, но его произведения переросли избранные рамки и стали в практике театра образцами нового жанра — оперы-буффа как самостоятельного спектакля.

Комические интермедии создавались и до Перголези, будучи естественной реакцией на весь музыкально-театральный стиль оперы *seria* с тех пор, как она исключила комедийные эпизоды из своего состава. В интермедиях обычно разыгрывались жанровые сценки при участии слуг и служанок, девушек из народа и стариков-скупцов, ловких обманщиков и одураченных простофиль. Действие развивалось в стремительном темпе, несложная интрига была занимательной. От актеров требовалось не только умение петь, но и способность играть в комедии, быть подвижными, ловкими и находчивыми, выдерживая общий темп музыкального спектакля. Поначалу исполнители интермедий подбирались из певцов оперной труппы, но затем возникли особые группы и даже компании актеров с интермедийным репертуаром. Они со временем стали выезжать за пределы страны, выступали в Петербурге, Париже и других европейских центрах. На практике бывало, что они разыгрывали интермедии не по полному литературному тексту, а лишь по краткому сценарию, где была намечена только фабула пьесы. В этом интермедии смыкались с комедией дель арте и ее принципами импровизации по определенной канве в соответствии с типами сюжетов и персонажей-масок. Вообще итальянская комедия дель арте оказала общеродовое влияние и на диалектальную комедию, и на интермедию XVIII века, а тем самым и на оперу-буффа в период ее становления. Тематика, характер интриги, театральный стиль, круг традиционных масок — во всем этом опера-буффа сначала наследовала предшествующим комическим жанрам, а через них и комедии дель арте.

Историческое значение Перголези отнюдь не ограничивается созданием первых образцов оперы-буффа, хотя они более всего другого определили его творческий облик и прославили его имя. Он с успехом работал в разных областях, сочиняя оперы *seria*, кантаты, духовные произведения, инструментальную музыку. Во всем, что сделал Перголези за свою короткую жизнь (всего 26 лет!), отчетливо и ярко выступают черты нового стиля, нового, молодого искусства XVIII века — чисто светского, гомо-

148

фонного, мелодичного, гармонически прозрачного, пластичного, широко доступного для восприятия. Композитор уже не связан многими старыми традициями; он безошибочно улавливает

только новое в современной ему музыкальной культуре, избирает только немного, но самое живое и перспективное в данный момент; он решительно не приемлет все ему чуждое — многоплановые контрасты барокко, сложные полифонические формы, грандиозные художественные концепции в духе Баха или Генделя. Искусство Перголези даже на большой исторической дистанции выступает вечно юным и строго избирательным одновременно. Чистота его стиля, простота и ясность его музыкального мышления не имеют ничего общего с примитивностью или упрощением. Это особая чистота, достигнутая в преодолении сложностей и вместе с тем неожиданная, свежая, новонайденная. Именно в творчестве Перголези, который ушел из жизни раньше Баха, Генделя, Рамо, раньше Вивальди и Доменико Скарлатти, с наибольшей ясностью и прежде, чем у других, обозначился перелом к новой музыкальной эпохе. Перголези был первым художником нового поколения, всецело для него характерным, бескомпромиссным и в то же время достигшим всеобщего признания. Творчески развивался он с такой быстротой, что все его произведения кажутся зрелыми в старых жанрах (опера seria) и открывающими новые пути для только возникающих.

Перголези складывался как музыкант и воспитывался в Неаполе под руководством неаполитанских мастеров Г. Греко, Ф. Дуранте, Ф. Фео, писал музыку для местных театров и оказался островосприимчивым к неаполитанской бытовой музыкальной традиции. В 1731 году была поставлена в одном из театров Неаполя его опера seria «Салюстия», а уже со следующего года начался его краткий путь к опере-буффа. Он писал всего лишь музыку к диалектальной комедии Дж. А. Федерико «Влюбленный брат» (1732), к ряду других комедий (круг их до сих пор не вполне прояснен), к интермедиям «Служанка-госножа» (либретто Федерико, 1733), «Ливьетта и Траколло» (1734), причем две части первой из этих интермедий исполнялись между актами его же оперы seria «Гордый пленник». Он еще не помышлял, что создает новый оперный жанр. Его интермедии стали операми-буффа ранее всего в жизни театра: их начали исполнять в качестве самостоятельных спектаклей — настолько они оказались интересными для актеров и публики, так быстро завоевали успех везде, где появлялись. В дальнейшем Перголези не оставлял и работу в области оперы seria: в 1735 году поставлены его «Олимпиада» и «Фламинио».

Тем не менее первые же образцы оперы-буффа, какими их создал Перголези еще во внешних рамках интермедий, во многом противостояли художественной концепции современной им оперы seria. Не мифологические, не историко-легендарные, а

149

бытовые комедийные сюжеты легли в основу ранней оперы-буффа. Вместо нагромождения событий, «оттесненных» в речитативы, — интрига стала простой и бесхитростной, но занимательной, действие разворачивалось живо. В опере seria, как правило, музыка не выделяла характер героя, выражая лишь типичные эмоции в типичных ситуациях; в опере-буффа уже намечались характеристики персонажей, хотя только в общей форме — по принципу масок комедии дель арте. В опере seria все было рассчитано на певца-солиста, здесь растет интерес к живому, действенному ансамблю; там царил пышный, богатый постановочный стиль, здесь — скромное сценическое оформление. Гораздо более свободно и непринужденно развивается в опере-буффа ариозность, сближаясь с песенно-танцевальными истоками. Сам характер музыки, легкой и динамичной, требует от актера подвижности, чувства ансамбля, мастерства комедийной игры.

В известнейшем произведении Перголези, его «Служанке-госпоже», уже отчетливо намечены все эти черты нового искусства буффа. Сюжет интермедии крайне прост, заимствован из круга типовых сюжетов комедии дель арте. Персонажи близки маскам этой же комедии: Уберто, комический старик, мнящий себя хозяином, а на деле одураченный простака (тип Панталоне), Серпина, молоденькая служанка, ловкая и грациозная субретка (тип Коломбины) — всего две вокальные партии и одна немая, пантомимическая роль (слуга Веспоне). Пьеса в целом совсем невелика по объему, интрига ее развивается традиционно-комедийно: служанка хитростью женит на себе хозяина и становится над ним госпожой. Эта простейшая сюжетная основа еще никак не определяет ценности произведения Перголези. Своей прекрасной музыкой он облагородил традиционные образы диалектальной комедии и интермедии, придал завершенность характерам, опозитизировал саму атмосферу действия и вместе с тем, конечно, избежал какой-либо банальности образов или даже вульгарности, заметной, без сомнения, в диалектальных комедиях.

Партии действующих лиц задуманы в интермедии-опере «Служанка-госпожа» как контрастные. Уберто — бас-буффо, особый музыкальный «характер», в дальнейшем получивший развитие в операх Паизиелло, Моцарта, Россини. Серпина — лирико-комедийный образ, поэтичный и привлекательный. Ее партия соединяет черты лирической грациозности и задорной буффонады. И



тот и другой образы несомненно театральны. Музыкальные партии Серпины и Уберто неразрывно связаны с мимикой, жестом, ритмическим движением, побуждают к нему, требуют его. В отличие от певца-солиста в опере *seria*, который мог принимать эффектные статуарные позы, в лучшем случае прижимая руки к сердцу, исполнители интермедии просто не могли бы петь, не двигаясь и не играя: к этому их вынуждал остродинамический характер музыки.

150

Для обрисовки своих героев Перголези нуждался в избранных средствах музыкальной выразительности, в особой стилистике. Ему нужна была в первую очередь мелодия, но не виртуозная вокальная мелодия оперы *seria*, а ясная, выпуклая, характерная, пластичная, с четкой и активной ритмической организацией, с тенденцией жанровости, с песенно-танцевальным отпечатком. Ему необходима была для этой мелодии простая и функционально определенная гармоническая основа, позволяющая хорошо двигать развитие в пределах несложной, отчетливо сложенной в своих гранях музыкальной формы, а значит, потребны были ясность гармонических функций при гомофонном общем складе, прозрачность фактуры, подчеркивание каденций. Все это и были простейшие, но несомненные приметы нового стиля XVIII века, знаки перелома, наступившего в музыкальном сознании современников.

У каждого из действующих лиц «Служанки-госпожи» всего по две арии, что оказывается вполне достаточным для определения их характерности. Первая же ария Уберто становится его «портретом». Серпина уклоняется от забот о хозяйстве, чтобы он острее почувствовал свою беспомощность и зависимость от служанки. Он бранит ее, передразнивает, упрекает — и его быстрая болтовня, его суетливая, комически возбужденная речь передается в типичной арии баса-буффо (*Allegro, F-dur*). Музыкальной буффонаде здесь словно удержу нет: сплошная моторность музыки, широкие и частые скачки мелодии в быстром движении, развитие ее из начального ядра, резкие сопоставления регистров в вокальной партии, комическое соединение легкости, стремительности движения, скороговорки и скачков инструментального размаха, общее впечатление потока, несущегося сквозь тяжелые препятствия без задержек и ощутимых усилий. Фактура арии прозрачна, оркестровая партия лишь слегка намечена (скрипка и *basso continuo*). Удивительно прежде всего единство мелодического продвижения в вокальной партии: вся первая часть арии интонационно-ритмически разворачивается из того, что задано в начальных тактах (*пример 44*). Лишь ненадолго в начале средней части возникают новые интонации. Уберто обращается к чувствам Серпины, пытаясь урезонить ее, — и в его партии пародируются виртуозные пассажи оперы *seria*, причем оркестр поддерживает колоратуры баса тяжелыми унисонами.

Партия Серпины резко отлична от партии баса-буффо, но тоже основана на оживленном, неудержимо стремительном движении. Первая ее ария (*Allegro moderato, A-dur*), грациозное и кокетливое поддразнивание хозяина, побуждает к танцу, близка простой жанровой мелодии и местами подчеркивает острые, несколько «вызывающие» акценты итальянской, в частности неаполитанской, канцонетты. Люфтпаузы, порою чеканно и задорно выделяющие каждый звук мелодии, смелые переходы от грудного регистра к верхнему тоже связаны здесь с особой манерой

151

исполнения неаполитанских песен (*пример 45*). Вторая ария Серпины содержит противопоставление двух разделов, являясь чисто игровой, очень сценичной. Серпина то обращается к Уберто, притворяясь бедной простушкой и пытаясь его разжалобить, то говорит «про себя» — в восторге от своего успеха. Лирические *Larghetto* со «вздохами» в мелодии чередуются с развеселыми *Allegro*. Резкий контраст этих разделов троекратно подчеркинут.

В дуэтах еще мало ощущается стремление индивидуализировать партии действующих лиц. Впрочем, в первом дуэте ссоры тяжеловесная партия обескураженного Уберто уже до известной степени противопоставлена легкой, порхающей мелодии Серпины (*пример 46*).

Характерные черты новой стилистики выступают и в других произведениях Перголези. Вместе с тем он не повторяется. При тех же внешних рамках интермедии (из двух частей, всего с двумя действующими лицами) его «Ливьетта и Траколло» более непосредственно, чем «Служанка-госпожа», передает дух и колорит неаполитанской диалектальной комедии. В этой интермедии больше остроты, терпкости, грубоватости, меньше вкуса. Ее первая часть — комическая сцена между вором, переодетым беременной нищенкой, и обворованной им девушкой, переодетой крестьянином. Во второй части вор Траколло изображает ученого астронома, объясняется с Ливьеттой и все приходит к благополучному концу (любовный дуэт). Как и в «Служанке-госпоже», здесь ясно выражен буффонный мелодический склад в партиях действующих лиц (*пример 47*). Но, в отличие от той интермедии, эта включает в себя остропародийные эпизоды.

Таково появление Траколло в облике беременной нищенки, когда, выпрашивая подаяние, он исполняет (басом!) типичную мелодию оперного *lamento* с подчеркнутыми чувствительными интонациями — и прерывает ее грубыми воровскими советами своему товарищу. Пойманный на месте преступления, вор разражается большим трагикомическим монологом (*пример 48*). Трогательный *f-moll*, патетические обращения к богам (как обычно в опере *seria*), восклицания, вибрация голоса, тремоло и уменьшенные септаккорды в партии сопровождения резко сменяются внезапным обращением к самой откровенной «неистойвой» буффонаде.

Острокомедийный стиль, ярко представленный в интермедиях Перголези, отнюдь не исчерпывает его творческие возможности и склонности. Он является также тонко чувствующим лириком, что отчасти заметно и в интермедиях, но особенно ясно проступает в его операх *seria* («Салюстия», «Олимпиада»), в музыке к комедии «Влюбленный брат», в медленных частях инструментальных циклов (увертюры, трио-сонаты), в лучшем, известнейшем из его духовных сочинений «*Stabat mater*». Охотно обращается Перголези к типу арии *lamento*. Ее черты есть и в интермедиях, где они слегка пародируются, но все-таки не сни-

152

жаются до отрицания. Они подчеркнуты в любовной жалобе из оперы «Салюстия»; они получают своеобразное выражение в сицилиане Ванеллы из комедии «Влюбленный брат» (*пример 49 а, б*), и они, уже в скорбно-драматическом облике, определяют дуэт «*O quam tristis*» в «*Stabat mater*». *Lamento* у Перголези приобретает особый, свойственный ему отпечаток: благородная сдержанность в целом сочетается здесь с немногими, но резкими, острыми акцентами несдерживаемого чувства (особые интонации вздохов-синкоп, уменьшенная терция на фоне простой мелодии, уменьшенные септаккорды). Это уже в известной мере предвещает чувствительность музыкальной лирики XVIII века, возобладавшую в опере несколько позднее.

Казалось бы, «*Stabat mater*» («Стояла мать скорбящая») — церковное песнопение в форме духовной кантаты — наиболее далеко от интермедии Перголези. Но это не так. Еще в XVIII веке известный ученый музыкант Дж. Б. Мартини (называемый падре Мартини — он был монахом) сопоставлял «*Stabat mater*» со «Служанкой-госпожой» и не находил значительных различий в музыке. Написанное для камерного состава (сопрано и альт в сопровождении струнного квартета и органа) духовное произведение Перголези проникнуто глубоким лирическим чувством, даже теплотой и сердечной нежностью. Небольшой дуэт сопрано и альты (*Larghetto, g-moll*) о глубине материнской скорби у креста близок лучшим образцам проникновенных оперных *lamento*, а примыкающая к нему ария сопрано (*Allegro, Es-dur*) неожиданно вызывает в памяти легкие неаполитанские канцонетты — подобно ариеттам оперы-буффа (*пример 50 а, б*). Но эта ассоциация только мимолетна, она лишь оттеняет серьезный лиризм «*Stabat mater*».

В любых жанрах, к которым обращался Перголези, он сумел сказать новое слово. Его увертюры, появившиеся в момент перелома, когда театральная *Sinfonia* была готова выйти в концерт, его трио-сонаты представляют молодой, предклассический инструментальный стиль и отлично вписываются в развитие итальянской инструментальной музыки своего времени. Все говорит об этом — понимание цикла (итальянской увертюры, сонаты), тематика еще старосонатного *allegro*, характер изложения и развития в целом. Тем не менее ведущими в творчестве композитора являются вокальные жанры: они, их образы, их конкретный и яркий тематизм в первую очередь оплодотворяют инструментальную музыку Перголези и сообщают ей свежесть и жизненную силу. Все, что успел совершить Перголези за свою недолгую творческую жизнь, имело прямое, непосредственное значение для ближайшего будущего музыкального искусства. Наиболее ощутимо это выразилось в судьбе «Служанки-госпожи». Эта интермедия не только начала историю нового жанра итальянской оперы-буффа, но и вторглась в историю французского музыкального театра во время знаменитой «войны буффионов», про-

153

никала во многие другие страны Европы, повсюду вызывая симпатии к имени Перголези. И что еще более удивительно, она до сих пор не утратила своего обаяния и теперь, спустя почти два с половиной века, с успехом ставится на сцене.

Едва сложившись, итальянская опера-буффа быстро привлекла к себе крупные творческие силы. Помимо целого ряда других композиторов, в Неаполе это были Никколо Логрошино (1698 — 1765), позднее Никколо Пиччинни (1728 — 1800), в Венеции — Бальдассаре Галуппи (1706 — 1785). Почти все они, в том числе названные крупные мастера, не оставляли работы и в области оперы *seria*. Это привело со временем к своеобразному художественному обмену

между серьезным и комическим оперными жанрами, не изменив, однако, природы каждого из них. Что касается Логрошино, то он пришел к опере-буффа вновь как бы с самого ее начала, сочиняя музыку к комедийным текстам на неаполитанском диалекте для местных театров. Но поскольку его произведения появились не ранее «Служанки-госпожи» Перголези, а в большинстве даже после смерти ее автора, Логрошино не может считаться создателем оперы-буффа. Он выполнил *свою*, несколько иную историческую роль, проложив путь прямо от диалектальной комедии к опере-буффа — более прямо и непосредственно, чем Перголези, который исходил главным образом из интермедии. Логрошино, видимо, миновал «малый» жанр комической интермедии и пришел к опере-буффа от более развернутых по форме, более авантюрных и менее отточенных по стилю местных комедий с музыкой. Отсюда иные масштабы его опер-буффа, большее число действующих лиц, развитые финалы актов. Из многих оперных партитур Логрошино сохранились лишь единичные, относящиеся уже к 1740-м годам. Но его хорошо знали в XVIII веке и упорно приписывали именно ему разработку музыкальных финалов в опере-буффа как динамических ансамблей, ставших едва ли не центрами всей оперной композиции. У Перголези такими ансамблями могли быть лишь дуэты. Логрошино в своих заключительных терцетах или квинтетах расширил самые рамки ансамблей и заострил их драматическую, действенную роль. Вслед за ним идею действенного буффонного финала творчески развивали Паизиелло, Чимароза, Моцарт, Россини — каждый в зависимости от собственных художественных задач.

Так или иначе композиционные рамки оперы-буффа после Перголези значительно раздвигаются и она обретает самостоятельность как оперный спектакль. Ширится круг ее сюжетов, комедийное начало понимается уже не только как буффонное, комедия трактуется и серьезно, и даже сентиментально, но содержит в то же время пародийные и сатирические элементы. Однако собственно сатирическое направление не получает последовательного развития, наталкиваясь на противодействие ду-

154

ховных и светских властей. Когда нотариус в Неаполе П. Тринкера сочинил и поставил во время карнавала комедию «Харчевня с приключениями» (1741, музыка скрипача К. Чечере), его по доносу архиепископа заключили в тюрьму: он осмелился остросатирически вывести на сцену некоего отшельника-обжору, распутника, шута и мошенника в одном лице. Тема была не только актуальна — она была злободневна для Неаполя того времени. Исполненная в одном из монастырей, эта комедия с музыкой пришлось по душе даже местным монахам, но... тут же вызвала репрессии свыше. Таким образом, острота сатиры, особенно социальная острота, оказывалась под запретом. По мере возможности в опере-буффа мягко осмеивались слабости и пороки вне острых социальных обличений, поэтизировались молодость, красота и любовь, вознаграждалась добродетель и терпели поражение злые, смешные или чванные персонажи. Нехитрые комедийные сюжеты подобного рода очень выигрывали благодаря музыке, которая создавала более яркие и значительные, более поэтичные и увлекательные образы, чем можно было предположить по либретто. Композиторы оперы-буффа постепенно углубляли ее музыкальное содержание, искали новые средства выразительности, развивали вокальный стиль, усиливали значение оркестра. При этом они не утрачивали характерную для жанра связь с бытовой песенной мелодикой, сохраняли даже локальный, местный неаполитанский или венецианский музыкальный колорит.

Параллельно неаполитанской творческой школе, но лишь немного позднее, выдвинулась венецианская школа, заявившая о себе в области комедийного музыкального театра в 1740-е годы и представленная в первую очередь славными именами драматурга Карло Гольдони и композитора Бальдассаре Галуппи. Удивительно, что даже в специальных трудах о крупнейшем итальянском комедиографе очень скупо освещается деятельность Гольдони-либреттиста. Между тем это случай едва ли не уникальный: первоклассный драматург, в сотрудничестве с выдающимся композитором своего времени, последовательно и много работал над оперными либретто. В своих мемуарах Гольдони рассказывает, как он пытался написать либретто для оперы *seria* и с какими условностями он при этом столкнулся: ему пояснили, что три главных персонажа должны исполнять по пяти арий различного характера (патетическая, бравурная, декламационная, среднего характера, блестящая) в определенных точках оперы, второстепенные действующие лица не могут иметь более трех арий, и т. д.<sup>5</sup>

Драматург воспринял это иронически. Работа в опере *seria* не могла его сколько-нибудь удовлетворить. Зато молодой жанр оперы-буффа был гораздо более ему близок как автору комедий: Гольдони в течение ряда лет писал либретто, по преимуществу (но не исключительно) для опер

<sup>5</sup> См.: Гольдони К. Мемуары, т. 1. М.-Л., 1930, с. 266.

155

Галуппи, которые с 1740-х годов часто шли в Венеции, вскоре получили известность в Италии и за ее пределами, ставились, в частности, в Петербурге (где Галуппи был в 1765 — 1768 годы придворным капельмейстером). Оперные либретто Гольдони более условны и не столь непосредственно жизненны, как его лучшие комедии, но и в тексты опер-буффа он внес большее многообразие в сравнении с сюжетикой интермедий и диалектальных комедий, расширил выбор тем и круг персонажей. На его либретто написаны, среди других, известнейшие оперы Галуппи «Лунный мир» (1750), «Деревенский философ» (1754). Этот композитор тоже не оставался целиком на позициях оперы-буффа 1730-х годов, раздвигая ее музыкальные рамки, допуская большую свободу ради характерности вокальных партий. Так, в опере «Деревенский философ» главные партии «серьезных» (то есть без комикования) персонажей более виртуозны в развитых ариях, но зато арии и ариетты служанки Лесбины, крестьян Лены и Нардо отличаются простотой свежей, часто песенной мелодики. Лесбина поет три канцонетты (о редиске, о цикории и о салаге) — и здесь композитор приближается к бытовому складу маленьких венецианских канцонетт. Пастушеская песенка молодой крестьянки Лены тоже выдержана в простом вокальном стиле, ритмически остра и свежа по колориту. И одновременно печальная ария той же Лены (*Larghetto*, *c-moll*) является типичным *lamento* оперы-буффа, нежным и чувствительным.

Известно, что эта опера Галуппи уже в 1758 году исполнялась в Петербурге, а десять лет спустя композитор написал для русской столицы оперу *seria* «Ифигения в Тавриде».

Не без участия Гольдони сложилось и новое направление оперы-буффа, открывшей для себя после середины XVIII века область чувствительной лирики в общем русле европейского сентиментализма. Общепризнанным выразителем этого направления стал Никколо Пиччинни, написавший в 1760 году оперу-буффа «Чеккина, или Добрая дочка» на либретто К. Гольдони (по роману С. Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель»). В творчестве Пиччинни итальянская комическая опера приняла морализующе-сентиментальное направление, причем буффонада явно отступила перед чувствительной лирикой. Возникли новые темы — семья, семейной добродетели, семейной чести, верности долгу, личной морали. На первый план вышли чувства восторженного умиления, способность «трогать сердца». Широкое развитие сентиментализма, захватившее европейские страны, по-разному выразилось в литературе, драматургии, живописи и музыке каждой из них и, помимо того, вообще не осталось однородным в различных общественных кругах. Так, сентиментализм Ж. Ж. Руссо и других передовых художников и мыслителей Франции эпохи Просвещения носил по существу воинствующий характер, утверждая сильные и естественные чувства нового человека в борьбе против мироощущения, ха-

156

актерного для старого порядка. Сентиментализм же итальянской оперы-буффа выражался в более мягких, более спокойных формах, был скорее трогательным и идиллическим, чем пламенным и смелым. В творчестве Гольдони сентиментализм не стал определяющим направлением: драматург лишь соприкоснулся с ним на своем творческом пути. Но для оперы-буффа он взял своим источником типичнейший сентиментальный роман Ричардсона (появившийся еще в 1741 году), несколько смягчил социальную остроту положений, сократил, разумеется, развитие интриги, упростил психологические мотивировки, что было неизбежно в новых жанровых рамках.

Пиччинни тоже нельзя назвать чистейшим сентименталистом. В его оперном творчестве это направление особенно ярко проявилось лишь на определенном этапе — в период «Доброй дочки». Однако поскольку оно принесло ему наибольшую известность и отвечало важным свойствам его творческой индивидуальности, он и вошел в историю прежде всего как автор «Чеккины». К созданию этой оперы Пиччинни приступил уже опытным композитором, после ряда своих опер *seria*, поставленных в Неаполе и Риме. Музыкальное образование он получил в одной из неаполитанских консерваторий, где занимался под руководством Л. Лео и Ф. Дуранте. В 1754 году его первая опера «Разгневанная женщина» была поставлена на сцене, а затем последовал ряд опер *seria* на либретто Метастазиио. Будучи представителем неаполитанской оперной школы, Пиччинни, в отличие от Перголези и Логрошино (с которым он соперничал), уже не был связан со старыми

прообразами оперы-буффа в интермедии и диалектальной комедии. Его творческий опыт скорее зависел от оперы *seria*. Но сентименталистское направление оказалось ему внутренне близким. По его словам, он более всего чувствовал себя семьянином и проводил жизнь «между колыбелью и клавесином».

Неудивительно, что сюжет «Доброй дочки» сразу привлек Пиччинни: буффонада в этой опере не существенна, так же как в серьезной комедии, где действие сосредоточено на личной драме. Трогательное, лирическое начало выходит в ней на первый план, а комические персонажи лишь слегка оттеняют происходящее. «Добрая дочка» — не совсем точное для нашего времени название: скорее «хорошая», «добродетельная» дочь — юная Чеккина (уменьшительное имя от Франчески), когда-то по необходимости оставленная отцом у чужих людей, воспитанная в доме графини, как неизвестная сиротка, и наконец найденная своим отцом-полковником. Чеккина переносит серьезное испытание чувств, но остается добродетельной и покорной жертвой обстоятельств вплоть до неожиданной счастливой развязки. Ее полюбил племянник графини, молодой маркиз, и, благодаря интригам завистницы, об этом узнала графиня, принявшая решение заточить Чеккину в отдаленный монастырь. Однако влюбленный в девушку молодой крестьянин настигает

**157**

увозящую ее карету и освобождает Чеккину. Препятствия к браку с маркизом отпадают: появляется посланный неким полковником бравый солдат Тайфер, разыскивающий его давно оставленную дочь, и тут же выясняется, что это (под другим именем) была Чеккина. Социальная острота оригинала здесь сглажена: в романе Ричардсона добродетель простой служанки Памелы торжествует над распущенностью высшего общества, в опере Галуппи на либретто Гольдони добродетельная Чеккина сама оказывается «благородного» происхождения. Обличается в опере лишь злая воля, препятствующая соединению влюбленных, да и это обличение достигает эмоциональной силы из-за сочувствия к страдающей Чеккине, а не посредством какой-либо острой обрисовки отрицательных персонажей.

Наиболее новым для оперы-буффа у Пиччинни явилось предпочтение лирической героини как главной в произведении и притом обрисованной в мягко-сентименталистском духе — не в прежней традиции жанра и не по образцам оперы *seria*. Своего рода портрет Чеккины дается в ее прославившейся арии-жалобе (*Largo, D-dur*), которая звучит в самой печальной ситуации, когда девушка отвергнута и покинута всеми. В отличие от привычного в то время типа *lamento* эта ария не только печальна, но трепетна в выражении чувства, проникнута живым дыханием молодого страдающего существа. Оркестровая партия, обычно сдержанная в оперных *lamento*, теперь образует важнейшую выразительную среду для движения голоса. Солируют две скрипки, и нежное, благозвучное (преобладают параллельные терции) «колыхание» их мелодий придает целому мягкий и поэтический колорит. Вокальная партия широка и певуча, даже патетична, острые синкопические акценты типично неаполитанской мелодики обретают в медленном движении наивно-жалобный смысл, характерные вздохи заключают почти каждую фразу, отдельные слова («*consolar*») прерываются паузами, словно героиня подавляет рыдания. Трагическая скованность прежних *lamento* сменяется более открытой и непосредственной выразительностью, а сочетание живого трепетного чувства с неожиданной идилличностью общего колорита сообщает центральной арии Чеккины отпечаток новизны, характерной для образов послебаховской эпохи (*пример 51*).

В партитуре «Доброй дочки» можно найти и примеры драматической декламации (ария молодого маркиза, предающегося отчаянию, во втором акте), и образцы буффонады (комическая ария вояки Тайфера), но не в них заключается главная особенность этой оперы Пиччинни и причина ее быстрой и широкой популярности. С первых же постановок «Доброй дочки» публика восторженно приняла ее. Лирико-сентиментальные эпизоды вызывали потоки слез в театре. Имя «Чеккина» стало нарицательным; его давали модным предметам туалета — перчаткам, шляпам. Слава оперы распространилась за пределами Италии, дойдя даже до далекого Китая (постановки в Пекине).

**158**

О Пиччинни узнали повсюду именно как об авторе «Доброй дочки». В 1761 году композитор поставил новую оперу «Добрая дочка замужем» — продолжение «Чеккины». Будущее показало, однако, что творческие возможности Пиччинни — композитора ярко одаренного и необычайно плодовитого — гораздо более широки, чем это обнаружилось в популярнейшей из его опер.

Со временем итальянская опера-буффа становится театральным явлением поистине

международного масштаба. Ее не только вывозят из Италии в другие страны, не только исполняют там силами итальянских трупп (нередко при участии самих композиторов как маэстро): многие произведения специально пишутся для европейских столиц и придворных театров, возникают даже там, на месте, где тот или иной итальянский композитор выполняет заказ. В последней трети XVIII века опера-буффа переживает время настоящего изобилия и вступает в период зрелого мастерства, даже своеобразной виртуозности. Над ней работают почти все итальянские оперные композиторы, в том числе известнейшие авторы опер *seria*. Однако ни участие разнородных творческих сил, ни выход далеко за пределы своей страны не лишают итальянское искусство буффа яркого национального отпечатка, собственных исторических традиций и корней. Особенно специфичной остается музыка — ее стилистика, ее общий характер, методы развития. Быть может, лишь в выборе тем и сюжетов, круг которых все раздвигается, ощутимо это распространение оперы-буффа в новые для нее и почти неограниченные сферы образного содержания. Тем не менее итальянская комическая опера на любой сюжет и в условиях любой страны всегда узнаваема, всегда по-своему характерна как музыкально-театральный жанр. Такой она доходит сквозь переломные десятилетия к эпохе Россини и получает в его творчестве свое классическое завершение, достигая художественной вершины в «Севильском цирюльнике». На протяжении XVIII века опера-буффа выполняет важную роль при зарождении и начальном развитии комического оперного жанра в ряде европейских стран. Ей не обязательно подражают, с ней порою даже борются за собственную национальную независимость. Но ее огромный опыт, ее влиятельный творческий пример, наконец, ее исторический приоритет не проходят бесследно — Для французских, немецких, австрийских, русских композиторов XVIII столетия. Известно, как возвысился Моцарт над жанром оперы-буффа, создавая «Свадьбу Фигаро» и «Дон-Жуана» на итальянские тексты, как далеко он вышел за ее традиционные музыкально-сценические рамки. И все же нет для Моцарта — автора этих опер — более близкого в прошлом искусства, чем искусство буффа. В юности он испытал свои силы непосредственно в жанре итальянской комической оперы. В его но-

159

вый, подлинно синтетический оперный стиль художественный опыт буффа влился не единственной, но самой мощной струей, когда он создавал «Свадьбу Фигаро». И даже после своих шедевров он еще раз вернулся прямо к опере-буффа, написав «*Così fan tutte*».

Среди множества композиторов, работающих над оперой-буффа, ее облик ко времени Моцарта определяют в первую очередь те итальянские мастера, для которых она стала главной и характернейшей областью творчества: более других — Джованни Паизиелло (1740 — 1816) и Доменико Чимароза (1749 — 1801). В годы их деятельности опера-буффа охватывает достаточно широкий круг тем и сюжетов. Часто она является бытовой комедией-буффонадой, то с чертами идиличности («Мельничиха» Паизиелло), то с сатирическими тенденциями («Тайный брак» Чимарозы). Очень сильны пародийные элементы в ряде произведений: пародии на оперу *seria* в «Воображаемом философе» Паизиелло (сцена заклинания), в «Китайском идоле» его же (сцена в храме), даже пародия на глюковского «Орфея» в «Обманутом доверии» Паизиелло. Порою опера-буффа трактуется как сентиментальная драма («Нина, или Безумная от любви» Паизиелло). В некоторых произведениях проводится новая семейная мораль, противопоставляется добродетель простых людей испорченности придворной знати («Редкая вещь» Винсенте Мартин-и-Солера). Иногда проступают еще явные связи с комедией дель арте и ее персонажами-масками («Смешные любовники» Паизиелло). Как в «Похищении из сераля» Моцарта, как в «Обманутом кади» Глюка, комедийные сюжеты изредка получают восточную, экзотическую окраску («Вежливый араб» и «Китайский идол» Паизиелло). Не исключена и сказочная, «волшебная» буффонада. При всем том опера-буффа остается, как правило, легкой, поэтичной, веселой музыкальной комедией, полной движения и огня. Не утрачивает она в своих странствиях по миру прочной связи с итальянским народнобытовым искусством, с художественной почвой своей страны. Связь эта теперь становится двусторонней. В опере проступает, иногда даже подчеркивается близость к песенному складу, к подлиннику песни, вводятся народные инструменты (волынка, цитра); популярные оперные мелодии в свою очередь проникают в быт и становятся народными песнями.

Именно в тот период опера-буффа вырабатывает целую систему отточенных приемов музыкального письма и ее авторы достигают виртуозного владения самой техникой музыкальной комедии. Классическую завершенность получает вокальный стиль: буффонный мелодический склад (идущий от Перголези) достигает своей предельной динамики и остроты; лирическая кантилена приобретает изящество и грациозную легкость в комедийном духе.

Музыкальный стиль оперы-буффа, столь определенный и цельный, уже отчасти близок стилю венских классиков, вернее

**160**

простейшим признакам их стиля до Бетховена. В искусстве буффа как бы преувеличиваются в элементарном выражении закономерности нового музыкального мышления: гомофонный склад, структурная периодичность, моторность, мотивная расчлененность мелодики, прямая функционально-гармоническая логика. Но только лишь «соприкасаясь» со стилем венских классиков, опера-буффа остается гораздо более ограниченной и в своих выразительных средствах, и, разумеется, в своих художественных концепциях. Она не достигает ни реалистической силы, ни жизненного многообразия, ни одухотворенной поэтичности моцартовских творений; она не владеет сатирическим жалом Россини. Специфика оперы-буффа более всего определяется тем, что избранные ею темы, черты стилистики и приемы развития получают именно гипертрофированное выражение. Комическое, комедийное тяготеет к буффонаде, моторность превращается в стремительный поток движения, простые гармонические формулы (особенно каденции) упорно «вдалбливаются», мотивная работа вихрем охватывает буффонные попевки и звенья секвенций, причем все подчиняется неудержимому сценическому темпераменту спектакля, неистово-буффонному его темпу.

Крупнейший представитель оперы-буффа в последней трети XVIII века Джованни Паизиелло принадлежит к неаполитанской творческой школе, которая выдвинула ранее Перголези, Винчи, Логрошино, Пиччинни. Он учился в одной из неаполитанских консерваторий у Ф. Дуранте, который был также учителем Перголези и Пиччинни. Первая опера Паизиелло поставлена в Болонье в 1764 году, а следующие его оперные произведения до 1775 года включительно исполнялись в Неаполе, Модене, Милане, Венеции. Затем он был приглашен в Петербург (как придворный композитор), где и проработал в 1776 — 1784 годы, после чего вновь до 1802 года находился в Неаполе. Среди ранних произведений Паизиелло, написанных еще до Петербурга, есть и оперы-буффа, и оперы *seria* (в том числе на либретто Метастазии). В дальнейшем он продолжал обращаться к серьезному и комическому жанрам, но славу ему принесла главным образом опера-буффа — истинное его призвание. Находясь в Петербурге, Паизиелло написал, помимо опер *seria*, «Служанку-госпожу» (1781, на переработанное прежнее либретто) и «Севильского цирюльника» (1782, по комедии Бомарше). Вторая из этих опер-буффа невольно напрашивается на сравнение с прославленной оперой Россини на тот же сюжет. Любопытно само по себе то, что Паизиелло в Петербурге заинтересовался комедией Бомарше, тогда еще совсем новой. Но композитор интерпретировал ее сюжет полностью в традициях буффа, как бы закрыв глаза на сатирико-обличительный, воинствующий смысл подлинника. Партии Фигаро он придал традиционно буффонный характер, партии графа — несколько галантный. Розина показана у Паизиелло скорее грациозной, даже сентиментальной, чем остроумной и предприимчивой. Ария

**161**

Базилио о клевете хотя по-своему и выразительна, но далека от образной силы Россини. Возникшая спустя четыре года «Свадьба Фигаро» Моцарта дает пример совсем иного — одновременно самостоятельного и смелого — истолкования второй комедии Бомарше. Работу Паизиелло мерить такими мерками еще нельзя.

Гораздо более показательна для него веселая буффонада «Мельничихи» (1788) — комической оперы, полной смешных приключений (незадачливые поклонники молодой мельничихи преследуют ее, скрываясь от гнева баронессы — невесты одного из них), с переодеваниями, побегам, угрозой поджога и т. д. Один лишь поэтичный образ мельничихи Амаранты, которая выступает невинной простушкой, но, обладая находчивостью и лукавством, двигает всю комедийную интригу, — один лишь этот свежий образ противостоит суетливому кругу комических персонажей (баронесса, ее жених барон, судья, нотариус). Есть нечто идиллическое в таком противопоставлении простой деревенской мельничихи в ее неотразимом обаянии — и высокомерной баронессы с ее ненадежным окружением. Сатирическая острота здесь не достигается, но социально-русоистские мотивы все же присутствуют.

Ничто в музыке оперы не задерживает быстрого развертывания действия, лишь отдельные эпизоды несут функцию торможения, которое в конечном счете еще усиливает общую динамику. Увертюра сразу вливается в этот поток движения, будучи чрезвычайно моторной, в форме свободно понимаемого сонатного *allegro*. Двух- или трехчастный цикл, ранее характерный для оперных увертюр, теперь уступает место одночастному динамическому вступлению к опере в темпе *Allegro* или *Presto*. Увертюра «Мельничихи» не имеет ясно выраженной тематической связи

с музыкой оперы, но она задает тон всему: общее впечатление веселой суеты, буффонады и блеска объединяет ее с большей частью вокальных номеров. Значительное место занимают в опере ансамбли: три дуэта, один квартет, два квинтета, два финальных ансамбля. Почти все это — ансамбли-буфф, носящие игровой, сценический характер, который активнее всего выявляется в кульминации произведения — в большом финальном ансамбле первого акта. В общем потоке буффонады выделяется в каждом из двух актов лишь по одному эпизоду иного типа. Они связаны с образом молодой мельничихи, женственным, свежим, грациозно-поэтичным, и тем самым оттеняют буффонный стиль всего остального.

В первом акте оперы интересна начальная сцена оформления свадебного контракта в замке баронессы. Это квинтет, в котором участвуют невеста (владелица замка), жених (барон), нотариус, домашние баронессы. Нотариус диктует текст, жених и невеста протестуют против условий контракта, присутствующие комментируют происходящее. Реплики солистов и выступления ансамбля основаны по преимуществу на буффонной ско-

162

роговорке, причем все объединено цельной и достаточно самостоятельной партией оркестрового сопровождения, еще более оживленного и стремительного. Появление молодой мельничихи (она пришла с поздравлениями) отмечено совсем иной музыкой: ее грациозная ария создает образ юной «смирнницы» и «простушки», какой желает представиться героиня. Простая, немного наивная, пластичная мелодия близка итальянской песенности. Остро буффонный характер присущ комическим ариям ее поклонников, влюбленного старого судьи (бас-буффо) и волокиты барона (тенор), который просит нотариуса рассказать Амаранте о его военных подвигах, о славе и успехах у дам (пародируется героический стиль оперы *seria*).

Отнесение сценического действия, игры актеров в вокальные номера, особенно в ансамбли, — специфический признак зрелой оперы-буффа в отличие от композиционных принципов оперы *seria*. Таков, например, квартет в первом акте «Мельничихи». Нотариус морочит поочередно судью и барона, обещая похлопотать за каждого из них перед мельничихой, она же отталкивает их и отправляет к нотариусу. Короткие мелодические попевки-буфф сочетаются со скороговоркой на одном звуке, речитативные и ариозные приемы свободно объединяются в общем движении и быстром темпе. Все это нельзя *только петь*: характер музыки и смысл ансамбля побуждают исполнителей к действию. В ряде случаев мелодическая буффонада в опере Паизиелло обнаруживает прямую генетическую связь с вокальной стилистикой Перголези: это видно из сравнения комической арии нотариуса (он просит пощады у барона и судьи, которые намерены избить его за обман) с арией Уберто из «Служанки-госпожи» (*пример 52*).

Прелестная песенка мельничихи (к ней затем присоединяется барон) начинает второй акт. Маленькая и совсем-совсем простая, она удивительно свежа, пластична по своей мелодии и производит впечатление такой классической стройности, какая отличает совершенные образцы народного искусства. Возможно, что Паизиелло обработал подлинную итальянскую народную мелодию. Быть может, мелодия, сочиненная композитором, *стала* затем общераспространенной (*пример 53*). Так или иначе эта песенка признана народной в Италии. Народно-бытовой колорит Паизиелло стремился придать и квинтету второго акта с участием «садовника» (переодетый барон) и «мельника» (переодетый нотариус), специально введя в партию сопровождения цитру. Многократно возвращающаяся простая тема этого квинтета, как и чудесная мелодия предыдущей песенки, послужила основой вариаций Бетховена для фортепиано.

В заключение выделим центральный в опере финал-ансамбль первого акта. Это именно финал-клубок, финал-путаница, как говорили тогда современники. Он одновременно и завершен, замкнут как целое (тональный план: Es-dur — G-dur — g-moll — G-dur — g-moll — G-dur — Es-dur), и движется как бы по сту-

163

пеням, постепенно нагнетая энергию, недолго испытывая торможение, чтобы снова устремиться к кульминации и наконец достигнуть ее. «Ступени» финала таковы. Andante, Es-dur, трио: мельничиха встречает барона и нотариуса, тайком пробравшихся на мельницу; Più allegro: вбегает обозленный судья, угрожая всем тюрьмой и гневом баронессы, общее смятение. Allegro con brío, G-dur: появляется разгневанная баронесса — «Где здесь изменник?»; барон и нотариус прячутся. Andante con moto, g-moll — Allegretto — Andante, g-moll: торможение действия, жалобы и объяснения мельничихи. Allegro, G-dur, кульминация: после приказа баронессы поджечь мельницу барон и нотариус выскакивают в окно. Allegro, Es-dur: общая суета, возмущение и перебранка. Зная финальные ансамбли Моцарта в «Свадьбе Фигаро» и «Дон-Жуане», мы можем находить этот



финал наивным и несложным. Но он типичен для Паизиелло и композиторов его поколения в опере-буффа, соответствует их художественным намерениям, он органически сложился и вырос на почве этого жанра и отвечает всей его природе.

Параллельно творческой деятельности Паизиелло в жанре оперы-буффа работает талантливый Чимароза, который отличается большей остротой комедийного дарования (и стоит в этом смысле ближе к Россини), большей резкостью в обличении смешных и порочных сторон действительности и меньшей склонностью к поэтической лирике или идилличности. Чимароза также представитель неаполитанской школы. Его оперы имели успех в 1770 — 1790-е годы, ставились в Италии и за ее пределами. В 1789 — 1792 годах Чимароза работал в Петербурге.

Лучшая опера Чимарозы «Тайный брак» (1792) была создана им для венского театра, но, подобно «Севильскому цирюльнику» Паизиелло, написанному для Петербурга, сохраняет все родовые признаки итальянской оперы-буффа. Комедийная интрига запутана здесь в сложный и занимательный «клубок», сценический интерес все время поддерживается столкновениями действующих лиц и существованием тайны. Основой музыкальной композиции является широко развитый буффонный стиль большинства вокальных партий, мастерство действенных ансамблей и умелая, самостоятельная разработка партии оркестра, во многом движущей музыкальное развитие, особенно в крупных пределах финальных ансамблей. Типично комедийный сюжет<sup>6</sup> развертывается в целой массе напряженных столкновений, приводящих к настоящей путанице, вплоть до развязки и раскрытия тайны. В ходе действия обнаруживаются глупое чванство старого купца Джеронимо, потрясающее легкомыслие графа, нелепое кокетство перезревшей Фидальмы, сварливый ха-

<sup>6</sup> Богатый купец Джеронимо мечтает породниться с графом и прочит ему в жены свою старшую дочь Лизетту. Но граф увивается за младшей — Каролиной, не подозревая, что она обвенчана с бедным юношей Паолино. В свою очередь сестра Джеронимо, старая дева Фидальма, от которой семья ждет богатого наследства, тайно влюблена в Паолино.

164

актер нареченной невесты графа, ревнивой Лизетты и, в конечном итоге, та беззастенчивость, с какой все они сводят свои отношения к денежным расчетам и сделкам. Одна лишь лирическая пара — тайно обвенчанные Паолино и Каролина — противостоит этому вздорному и корыстному миру. Партии Джеронимо и графа (высокие басы) выдержаны в характере острой буффонады. Первая ария надутого Джеронимо, хвастливо предвкушающего знатное родство (*пример 54*), создает характерный образ уже почти в духе Россини (Маньифико в опере «Золушка»). Партия графа, легкомысленного болтуна, в своем роде виртуозна по «неистовству» буффонной скороговорки (*пример 55*). Значительной сложностью отличаются и буффонные ансамбли, также требующие истинной виртуозности от исполнителей. Увертюра «Тайного брака» — одна из ярких и характернейших в своем жанре. Блестящая, богатая и цельная по тематическому материалу, она развивается легко в рамках рондо-сонаты и проносится перед слушателем, как освежающий поток веселой и радостной энергии. Чимароза, подобно Паизиелло, с успехом писал и инструментальную музыку. Это несомненно сказалось в их оперных партитурах.

Опера «Тайный брак» возникла после смерти Моцарта и была поставлена в год рождения Россини. На ее примере (как и на примере многих других произведений Паизиелло и Чимарозы в этом жанре) не видно, чтобы пути итальянской оперы-буффа резко отклонились в своем направлении к концу XVIII века. Нет, итальянская комическая опера и при жизни Моцарта и в последующие годы продолжала развиваться своим путем, естественным и органичным для нее. Он привел ее, столь же естественно, к кульминации в творчестве Россини.

Возвращаясь в заключение к судьбам оперы *seria*, заметим, что подобной органичности развития на ее путях к концу XVIII века не оказалось. Некоторые из крупнейших итальянских композиторов, работавших в данном жанре, полнее выразили себя в опере-буффа. Другие последовали за реформой Глюка и на исходе творческой жизни повернули за ним (А. Саккони и А. Сальери). Третьи, наконец, совсем оставили Италию, найдя свое призвание в другой стране (Л. Керубини во Франции). Это, однако, не означает, что музыкальное развитие оперы *seria* прошло бесследно для истории искусства. Реформа Глюка началась на почве *seria* и, отвергнув ее музыкально-сценическую концепцию, восприняла лучшее из системы ее обобщенных образов. В этом направлении в свое время двигался и Гендель. Музыкальный опыт оперы *seria* был в известной мере творчески использован Моцартом. Вообще музыка оперы *seria* в ее лучших образцах оставалась важной и влиятельной областью итальянского музыкального искусства, оказавшей воздействие на другие жанры, в том числе на инструментальные. В этом смысле великая органичность развития итальянской музыки тоже подтверждается историей.

## ФРАНЦУЗСКАЯ ОПЕРА

*Пути развития музыкального театра и общественная жизнь Франции в эпоху Просвещения. Период между Люлли и Рамо. Оперная полемика в начале века. Новые оперные жанры. Творчество А. Кампра и его современников. Пародирование оперы на сценах ярмарочных театров. А. Р. Лесаж. Историческое значение и творческий путь Ж. Ф. Рамо. Его музыкальное наследие (клавесинная музыка, теоретические труды). Оперное творчество. «Война буфонов» и эстетическая дискуссия по проблемам музыкального театра в середине столетия. Французские энциклопедисты. Ж. Ж. Руссо — автор «Деревенского колдуна». От ярмарочной комедии с музыкой к комической опере. Ш. С. Фавар. Творчество Э. Р. Дуни, Ф. А. Д. Филидора, П. А. Монсиньи, А. Э. М. Гретри.*

Во Франции на протяжении XVIII века проблемы музыкального театра встают в общественном сознании с еще большей остротой, чем в Италии. Со времен Люлли опере бесспорно принадлежит первое место во французской музыкальной культуре. Опера воспринимается как образец национального искусства — в противопоставлении искусству других стран (чаще всего Италии). С ней связываются вопросы декламации, соотношения поэзии и музыки, национального языка и мелодики. Вокруг нее не утихают, особенно разгораясь с середины века, эстетические споры. Традиционная лирическая трагедия и ее театр на время становятся как бы художественными символами старого порядка для тех, кто выступает против него. Новая музыкальная эстетика французских просветителей возникает ранее всего как оперная эстетика: о ней в первую очередь помышляют Руссо, Дидро, Д'Аламбер, когда затрагивают вопросы музыкального искусства. Самые примечательные музыкально-общественные события сосредоточены в области оперного искусства, переживающего сложный, противоречивый период своей истории в серьезных жанрах (лирическая трагедия, опера-балет) и вступающего на новый путь в жанре комедийном (комическая опера).

Само развитие французского оперного театра протекало в острых противоречиях и напряженной борьбе различных жанров как различных принципов музыкально-театрального искусства. Кризис старой оперы во Франции ощущался болезненнее, глубже, противопоставление старого и нового выражалось последовательнее и резче, критика звучала много смелее и острее, чем это было в Италии. Главное же, эстетические споры в Париже неизменно обретали широкий общественный резонанс и за ними ощущался процесс становления новой идеологии, вставали в конечном счете социальные противоречия, все обо-

166

стрывшиеся ко времени Французской революции. То, что в Италии проступало лишь как тенденция, во Франции договаривалось до конца. Французские просветители, подвергшие решительной критике все стороны старого, феодального мировоззрения, пересмотревшие научные и эстетические концепции, сложившиеся при старом порядке, объединяли в своем представлении различные области современной культуры: оперный театр в их глазах, как и драматический театр, как и художественная литература, призван был порвать с прошлым и двигаться по новому пути. Эта точность намеченных целей, эта определенность борющихся сил вообще показательны для истории Франции. «Франция, — по словам Энгельса, — та страна, в которой историческая классовая борьба больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца. Во Франции в наиболее резких очертаниях выковывались те меняющиеся политические формы, внутри которых двигалась эта классовая борьба и в которых находили свое выражение ее результаты. Средоточие феодализма в средние века, образцовая страна единообразной сословной монархии со времени Ренессанса, Франция разгромила во время великой революции феодализм и основала чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна»<sup>1</sup>.

Если мнения в эстетической борьбе были ясно сформулированы, если позиции по вопросам оперного театра были во Франции XVIII века недвусмысленно определены, то положение в самом искусстве, в художественном творчестве современников нередко оставалось гораздо более сложным, даже неясным и во всяком случае глубоко противоречивым. Первые симптомы кризиса стали заметны сразу после смерти Люлли, словно французское оперное искусство лишилось главной своей опоры. Пятнадцатилетняя диктатура Люлли в оперном театре нимало не подготовила оперу к развитию в новых исторических условиях. Никто не смог заменить Люлли как композитора и как театрального деятеля. Казалось бы, уже создан самый тип французской лирической трагедии, сложились традиции ее постановок, воспитались кадры исполнителей, — дело лишь в продолжении созданного. Но для этого не оказалось тех исторических условий и той атмосферы в придворном театре, в которых начинал действовать Люлли. Миновала лучшая пора французского абсолютизма, питавшая героику лирических трагедий и создававшая ореол вокруг

«короля-солнца». Подошла к крушению сама эстетика придворного искусства, хотя никто не хотел этого признавать, и лирическая трагедия лишь внешне сохраняла за собой значение самого высокого театрального жанра. Во всяком случае современникам хотелось в это верить.

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Предисловие к третьему немецкому изданию работы К. Маркса «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта». — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 21, с. 258 — 259.

167

Тем не менее уже в 1690-е годы в Париже появились пародии на нее, что было бы в такой форме немислимо при жизни Люлли. Они исходили из театра Итальянской комедии, где Арлекин и Скарамуш пародировали оперных героев, перемежая их напыщенные реплики с уличными мелодиями. Известна, например, пародия на «Армиду» Люлли, поставленная под названием «Деревенская опера» (1692) и подготовленная драматургом Ш. Р. Дюфрени: Арлекин изображал Ринальдо, под музыку Люлли подставлялись новые тексты, она прерывалась популярной уличной песенкой, а за подлинным оперным текстом мог следовать нарочито лишенный смысла комический припев. В 1697 году подобные постановки прекратились: по настоянию фаворитки Людовика XIV Ментенон, задетой в одном из спектаклей, театр был закрыт и «итальянские комедианты короля» распущены. Но потребность в пародировании оперы типа Люлли не заглохла. Высмеивание «высокого» оперного стиля перешло на сцены балаганных театров ярмарок Сен-Лоран и Сен-Жермен — в этот отнюдь не привилегированный, демократический театральный мир Парижа. Там утвердилось само название «комическая опера», которое на первых порах обозначало именно *пародию на оперу* и лишь со временем приобрело иной, самостоятельный смысл.

Многие годы, пролежавшие между периодом Люлли и периодом Рамо (с 1733), были очень трудными для французского оперного искусства. Их можно назвать порой безвременья, эстетического разброда, своеобразной децентрализации оперы — как в смысле творческом, жанровом, так и в смысле управления оперным театром. Крупные творческие индивидуальности не появляются. Среди многих композиторов, выступавших в оперном театре, наиболее значительны Андре Кампра (1660 — 1744) и Андре Кардиналь Детуш (1672 — 1749). Рядом с ними подвизаются второстепенные авторы: Анри Демаре, Марен Маре, Луи Люлли (сын Ж. Б. Люлли), Жан Жозеф Муре и другие. За годы 1688 — 1715 в Королевской академии музыки было поставлено сорок четыре новые лирические трагедии, созданные восемнадцатью композиторами, — и ни одна из них не удостоилась по своим качествам сравнения с прославленными образцами Люлли. Лишь немногие произведения Кампра и Детуша, созданные главным образом на рубеже XVII и XVIII веков, имели успех. Иной раз композиторам удавалось достичь в оперной музыке выразительной или изобразительной детализации, красочности или жанровой картинности, ввести танцы народного происхождения — и это было ново после Люлли. Однако ничто подобное уже не могло вдохнуть новую жизнь в жанр лирической трагедии и сообщить ей былой пафос и прежний интерес. Она утратила не только цельность, но и правомочность своих концепций: они выдохлись и увяли в новой исторической обстановке. Как раз балетно-декоративные, пасторально-идиллические стороны лирической трагедии, сильные, но не главные у Люлли, выступили

168

теперь на первый план в ущерб драме и героическому ее содержанию. Более развитым, порою даже виртуозным, стал вокальный стиль, лишившийся прежней декламационной чистоты и не избежавший эклектичности. Сохранилось скорее официальное значение лирической трагедии, чем ее художественное воздействие. Творческий интерес композиторов привлекал с конца XVII века иной род музыкального театра — опера-балет, более соответствовавший вкусам и потребностям послелюллистской эпохи. В опере-балете можно было развить некоторые жизнеспособные стороны лирической трагедии, отказавшись от ее драматургической концепции и не претендуя на высшее единство целого. Свободнее чувствовали себя композиторы в этом жанре и потому, что он был не столь национально замкнут, не столь ограничен традицией, как лирическая трагедия, и, в частности, допускал вторжение итальянских музыкальных элементов.

Наиболее проникательные современники уже осознавали в самом начале XVIII века, что французский оперный театр переживает трудное время. Это наталкивало их на сравнение с судьбами итальянской музыки, которое призвано было оттенить особенности музыкального развития Франции. Именно на такой почве разгорелась в 1702 — 1704 годах дискуссия о достоинствах и недостатках французской музыки между аббатом Франсуа Рагене и Жаном Лораном Лесерф де ля Вьевиль де Френез. В той или иной форме подобная дискуссия возобновлялась во Франции XVIII века не раз и длилась почти до революции. По-видимому, сопоставление с Италией долго было для французов актуальным и убедительным: в центре споров стояла опера, а Франция и Италия мыслились как подлинные «оперные державы» Европы. С кем же еще французам сравнивать себя?

В 1702 году Рагене выпустил трактат «Сопоставление французов и итальянцев с точки зрения музыки и оперы». Осознав наступивший после Люлли упадок французской оперы, он встал на крайнюю позицию и принялся вообще отрицать достоинства французской музыки сравнительно с итальянской. В дальнейшем мы заметим, что Рагене был не одинок в своем убеждении. Лесерф де ля Вьевиль полемизировал с ним в диалогах «Сравнение итальянской музыки с музыкой французской» (1704 — 1706), мотивируя иные, положительные оценки, отстаивая самостоятельность и естественность французской музыки, ее выразительные качества и ссылаясь при этом на славный пример Люлли. Итак, оба полемиста, не взирая на расхождения, видели славу французской музыки (более всего оперы) по преимуществу в прошлом.

К этой же проблематике вернулись спустя десять лет Пьер Бурдело и Пьер Бонне в своей «Истории музыки»<sup>2</sup>, назвав одну

<sup>2</sup> Полное название: История музыки, последовательное развитие этого искусства со времени возникновения и до наших дней и сравнение музыки итальянской и французской (1715).

**169**

из глав «Рассуждение о хорошем вкусе итальянской и французской музыки и об опере». Они стремились воздать должное и той и другой музыкальной школе, и тому и другому оперному театру, доказывая, что «итальянец должен петь в Италии, а француз во Франции». «Нельзя не признать, — писали они, — что благородство французской музыки служит гораздо более величественным воплощением героических сюжетов и больше годится для котурнов и театра, тогда как в итальянской музыке все страсти кажутся схожими: радость, гнев, страдание, счастливая любовь, любовник сомневающийся или надеющийся — все в ее изображении наделяется одинаковыми чертами и одинаковым выражением, это все та же вечная жига, резвая попрыгунья»<sup>3</sup>. И снова в доказательство преимуществ французской музыки авторы ссылались на пример Люлли и его опер «Тезей», «Атис», «Армида» и других. Хотя прошло уже более четверти века со времени смерти композитора, Бурдело и Бонне не сочли возможным назвать ни одного нового имени, прославившего французское оперное искусство! В их труде мы находим сетования на итальянские вкусы, царившие в Париже, на образование партии «из преувеличенных обожателей итальянской музыки». Они замечают, что некоторые из искусных мастеров умело соединяют французский и итальянский вкус в кантатах, которые являются своего рода шедеврами поэзии и музыки. Однако их становится слишком много и они в конечном счете подавляют простой и естественный французский стиль: «словом, мы здесь задыхаемся от кантат».

Все это очень симптоматично для тех лет, когда славу Люлли не затмил ни один из композиторов нового поколения и когда своеобразная гордая независимость французской музыки, достигнутая Люлли, как будто бы пошатнулась. В этих условиях возникновение новых лирических трагедий мало продвигало оперный театр вперед. Даже те из них, которые имели наибольший успех («Гезиона» и «Танкред» Кампра, «Омфала» Детуша, «Альциона» Марена Маре), не стали историческими событиями французского искусства. Именно в данном жанре композиторы были обречены, более чем где-либо, на эпигонство, и любые их частные находки и достижения не могли спасти дело: старого было не вернуть, а новые вкусы и увлечения развивались в ином направлении.

В последние годы Людовика XIV и в период Регентства (1715 — 1723) при королевском дворе, при «малых дворах», в кругах французской знати, аристократии и крупной буржуазии Люлли уже не нашел бы опоры для процветания величественного и героического искусства. Французский абсолютизм, как воплощение «старого порядка», явно переходил на реакционные позиции. Огромная воля, царившая в театре Люлли во всем — от возникновения оперного замысла до премьеры великолепного

<sup>3</sup> Бурдело П., Бонне П. История музыки... — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. М., 1971, с. 383.

**170**

спектакля, — была уже не в духе времени. От оперного театра, как, впрочем, и от всякого другого, ждали прежде всего развлечений, легкой зрелищности, остроумной шутки, непринужденного мелькания изящных образов, а не грандиозных и целостных концепций. «Галантные празднества» — вот идеал «высшей» театральной публики в Париже к годам Регентства.

Неудивительно, что в этой атмосфере с успехом развивался жанр оперы-балета, не претендовавший не только на единство концепции, но и на единый сюжет в произведении, жанр одновременно и музыкальный, и зрелищный, более развлекательный, чем захватывающий чувства. Первые образцы этого жанра появились в Королевской академии музыки еще в конце XVII века, и среди них выделилась «Галантная Европа» Кампра (1697) — опера-балет, вместившая четыре

самостоятельных эпизода в четырех актах, объединенных лишь темой галантности. Новшеством здесь было то, что в противовес мифологии, исторической легенде или аллегории на сцену выводились попросту французы, испанцы, итальянцы и турки — всего лишь с мерой их национальной «галантности». Разумеется, подобные произведения отстояли далеко от лирической трагедии, приближаясь скорее к комедии-дивертисменту.

Из постановок этого рода наибольший успех имела опера-балет Кампра «Венецианские празднества» (1710, либретто А. Данше), во многом характерная для своей поры. «Празднества», да еще происходящие в Венеции, городе карнавалов, масок комедии дель арте, игорных домов, — все это театрально, зрелищно, занимательно и неглубоко. Кстати, есть возможность проявить модный «итальянский вкус», что хорошо подготовлено во Франции недавним развитием кантат, отчасти по итальянскому образцу. Пять актов с прологом не объединены единым сюжетом и в принципе могут быть переставлены в любом порядке. Французская увертюра и пролог внешне традиционны, но пролог сводится лишь к маскараду, во время которого олицетворенные Карнавал и Сумасбродство изгоняют Разум; тут же звучит итальянская вилланелла. И в дальнейшем в спектакль вводятся простые песенки, целые жанровые сцены (цыганская, балаганный театр, игорный дом), даже пародия на оперные условности. Одновременно Кампра верен речитативно-декламационному стилю Люлли и почти не нарушает его постановочно-исполнительских традиций.

В первом акте «Венецианских празднеств» молодая девушка, переодетая цыганкой и скрывающаяся среди цыган, гадает своему возлюбленному. Выступления цыган складываются в законченную кантату. Очень просты разнообразные танцы: паспье, менуэт, бурре, чакона, форлана. Небольшой инструментальный эпизод назван «Цыганской симфонией»; на его фоне звучит соло героини, а в другом случае он исполняется без пения, как маленькая оркестровая картинка. Во втором акте на сцене показан балаганный театр. Выступают Паяц, Арлекин, Полишинели.

171

Паяц изображает Амура и поет песенку о любви — простую, но отнюдь не банальную, шуточную и элегическую одновременно (*пример 56*).

Третий акт — «Опера». Во время представления оперы (опять сцена на сцене) «Похищение Флоры Бореем» (повод для пародирования «высокого» оперного стиля, оперной пасторальности и оперных бурь) происходит настоящее похищение артистки, исполняющей роль Флоры. Перед представлением она репетирует свою партию с Учителем, и ее пение, вместе с его указаниями и поправками, образует остроумный дуэт. В центре четвертого акта — сцена бала, на котором разыгрывается небольшая любовная история. Но главный интерес здесь представляет спор между Учителем музыки и Учителем танцев (происходящий перед балом) о преимуществах того или другого искусства. Учитель музыки говорит о ее живописных возможностях, о том, что она может изобразить бурю (звучит прославленная тогда «Буря» из «Альционы» Маре). Учитель танцев защищает балет, ссылаясь на знаменитый танец Снов из «Атиса» Люлли (звучит его музыка). Затем оба спорящих вспоминают соответственно «фурий», «любовь», «весну», «ручеек», «соловья», как они изображаются вокальными и пластическими средствами в оперном театре. В заключение Учитель музыки «показывает», исполняя, типичные итальянские фиоритуры на слова «Amorì volate», чем и завершается это состязание (*пример 57 а, б, в*).

Последний акт «Венецианских празднеств» называется «Серенады и игроки». Несложный любовный сюжет — только повод для показа жанровых сцен и передачи — пока еще весьма условной — местного колорита. Кое-где вставлены итальянские тексты. Одна из арий, о любви, которая сравнивается с мотыльком, написана в легком итальянском стиле и непосредственно подражает арии на сходные же слова в одной из опер А. Скарлатти (*пример 58*). Характерно между прочим, что и в этой арии, и в песенке Паяца из второго акта, и в некоторых других эпизодах оперы-балета мимолетно проступает элегическая грусть, словно сдвигается на миг веселая карнавальная маска, — оттенок, близкий живописи Ватто. Заключается пятый акт хором игроков, прославляющих ветреную, непостоянную Фортуну.

Итак, перед нами большое произведение, которое в своих условно широких рамках раздроблено на небольшие эпизоды (не менее чем по два в каждом акте) весьма тонкой отделки, порой близкие кантатам. Опера-балет ранее других театральных жанров тяготеет к стилю рококо.

Параллельно развитию оперы-балета во Франции возникает и новый жанр лирической комедии, представленный произведениями того же Кампра («Венецианский карнавал» на либретто Ж. Ф. Реньяра, 1699), Детуша («Карнавал и Вздорность» на либретто У. де Ламотта, 1703 — 1704), Муре

(«Женитьба Рагонды и Колена, или Деревенские посиделки» на либретто Ф. Детуша, 1714). Но этот род музыкального театра не завоевывает подлин-

172

ного признания и пока еще не обретает самостоятельности. Показательно лишь то, что и в опере-балете, и в лирической комедии идут поиски новых жанровых возможностей старого музыкального театра, причем временами охотно пародируется само традиционное оперное искусство. На многих примерах можно заметить также, что во Франции уже хорошо известна итальянская опера и итальянская кантата, а французские композиторы охотно обращаются к итальянизированным сюжетам и итальянским музыкальным образцам.

В то время как на сцене Королевской академии музыки шел процесс частичного обновления оперного искусства (однако без разрыва с его старыми традициями) и еще до постановки на ней первой лирической трагедии Рамо, продолжалась и совсем иная, противоположная и «пародийная» деятельность парижских ярмарочных театров, всесторонне осмеивавших условный мир французской оперы. После закрытия театра Итальянской комедии в 1697 году некоторые ее актеры попали на ярмарочные сцены. Вероятно, и через них, в частности, на Ярмарке были унаследованы оперно-пародийные традиции. Еще недавно на подмостках открытых ярмарочных балаганов выступали акробаты, действовал кукольный театр, появлялись бродячие актеры с дрессированными животными. И дальше в комедийных спектаклях не исключались акробатика и клоунада. Но со временем ярмарочные театры отвоевывают все более заметное место в общественной жизни Парижа и репертуар их, не утрачивая своей демократичности, становится более художественным. Большинство пьес исполнялось на Ярмарке с музыкой, обычно подбиравшейся из популярных городских песен. Эти уличные мелодии, так называемые «*voix de ville*» («голоса города»), дали целым музыкальным эпизодам комедий название «водевилей», которое позднее перешло на театральный жанр легкой короткой комедии интриги с куплетами. Своими спектаклями с музыкой ярмарочные театры нарушали монополию, дарованную привилегированным театрам Парижа — Королевской академии музыки и Французской комедии. Если на сцене пели — протестовала Академия, если только говорили — накладывала запрет Комедия. Ярмарочные труппы изошрялись как могли: ставили монологические пьесы, пантомимы, выносили на сцену плакаты со словами куплетов, чтобы публика пела их сама. Поскольку же от Королевской академии музыки было легче откупиться деньгами, на Ярмарке предпочитали «комедии в водевилях» (то есть с популярными напевами), иными словами, старались не нарушать монопольные права Французской комедии.

Неоценимо важное значение имел приход на Ярмарку крупного французского писателя А. Р. Лесажа, к тому времени автора комедий и сатирического романа «Хромой бес». В годы его деятельности (1712 — 1732) весьма повысился художественный

173

уровень спектаклей, усилились сатирические, пародийные свойства ярмарочного театра и все чаще стало слышаться наименование «комическая опера», то есть пародирование оперы вошло в обычай. Не поступаясь традициями Ярмарки и опираясь на опыт старой Итальянской комедии, Лесаж поддерживает и создает разнообразный, живой и «неспокойный» репертуар — от несложных бытовых комедий и пародий до феерий и грандиозных спектаклей-обозрений. Пьерро, Скарамуш, Коломбина, итальянские маски на французский лад, тип аббата, тип петиметра, тип адвоката, аллегорические персонажи, осмеянные оперные герои мелькают на сцене Ярмарки, сочные бытовые подробности смешиваются с фантастическими событиями, острая шутка и веселый куплет проникают повсюду — и парижанин с восторгом воспринимает намеки на известные ему факты, легко различая под покровом фантастики остроту сатиры. «Комические оперы» в понимании тех лет (то есть пародии) писали наряду с Лесажем и другие авторы — Л. Фюзелье, Ж. Ф. д'Орневаль, А. Пирон, а затем и Ш. С. Фавар. В их текстах указывались водевили (по напевам которых следовало исполнять куплеты), а также пародируемые номера опер. Для Ярмарки работали и музыканты — Ж. К. Жилье, Ф. П. Сен-Север; в 1723 — 1726 годах — даже Ж. Ф. Рамо. Они главным образом аранжировали названные в текстах напевы (для голоса и скромного состава инструментов) и сочиняли немногие новые музыкальные номера.

В пародиях Лесажа на лирическую трагедию с остротой и силой проявилось его комедийно-сатирическое дарование. Да и в других пьесах он не упускал случая высмеять оперу, ее исполнителей, ее публику. Когда на сцене Королевской академии музыки поставили новую оперу Детуша (на либретто аббата С. Пеллегрена) «Телемак, или Калипсо», Лесаж выпустил своего «Телемака» (1715), в котором пародировал произведение и спектакль. Возлюбленная Телемака Евхарис

изображалась в пародии Арлекином, страстная нимфа Калипсо была выведена «базарной дамой». Музыка частично заимствована из оперы Детуша, а увертюра и картина бури взяты из «Альционы» Маре. Кроме того, в пьесе звучат мелодии популярных песен и танцев в обработке Жилье. В партии сопровождения выписан только бас (basso continuo), хотя известно, что оркестр Ярмарки состоял из восьми скрипок, контрабаса, флейты, гобоя и двух валторн. Пародируется в «Телемаке» все: условный стиль оперных спектаклей, выпренность текста, шаблонность оперных типов и ситуаций. «Высокий стиль» лирической трагедии снижается до прозаической обыденности, уличности, буффонады. В этом есть нечто общее с «Оперой нищих», которая возникнет в 1729 году в Англии. Веселые и хлесткие уличные песенки (порой известные с непристойными текстами) исполняются в патетических оперных сценах (жертвоприношение). Озорной припев звучит в неожиданном контексте: «Великий бог Нептун во гневе. Но, ho! Tourelouribo!» (*пример 59*). Одни и те же песенные мелодии могли встретиться

174

по несколько раз. Например, гнев, ужас, демонические сцены характеризовались устойчиво *своими* напевами, комически *не подходящими* к ситуации. Часто эти песенки в пародиях схожи с другими популярными мелодиями эпохи. Они очень пластичны, стройны по форме, нередко танцевальны. Именно к ним восходит на первых порах музыкальный стиль комической оперы уже как самостоятельного жанра.

В других пародиях Лесажа звучала музыка Люлли; порой Жилье сочинял для них оригинальные музыкальные номера. В финалах ярмарочных комедий было принято исполнять «водевиль»: куплеты пелись поочередно всеми солистами, а припев всякий раз подхватывался хором. Со временем выработались устойчивые приемы этой ярмарочной драматургии, целая система пародирования, при которой любые намеки, остроты, вызываемые ассоциации действовали мгновенно, безотказно и били прямо в цель. Лесаж приложил немало усилий к тому, чтобы театральное наследие Ярмарки не рассеялось бесследно для потомства. Он упорядочил, отредактировал огромный материал и опубликовал в сотрудничестве с д'Орневалем собрание пьес в десяти томах под названием «Ярмарочный театр, или Комическая опера» (1721 — 1734).

С 1733 года начинается эпоха Рамо в истории французского музыкального театра. Великий композитор Франции приходит в оперу зрелым пятидесятилетним мастером со сложившейся индивидуальностью музыканта и выдающимися достижениями ученого, с большим жизненным опытом сосредоточенного и вдумчивого человека. Тридцать лет творческой деятельности Рамо в оперном театре приходится на самый напряженный период его существования, когда борьба старого и нового в нем, все обостряясь, доходит до своей первой кульминации в середине века и затем продолжает разворачиваться в новых формах, захватывая крупные общественные силы, вовлекаемые в эстетическую дискуссию.

Положение Рамо в этих условиях становится трудным и не может не быть противоречивым. Тонкий, умный, глубоко чувствующий художник, «первый музыкант Европы» (по словам М. Гримма), заглядывающий в своих исканиях далеко вперед, он вынужден работать в той официальной и консервативной обстановке Королевской академии музыки, в тех традиционных ее жанрах, которые терпят жестокий кризис и неизменно сатирически высмеиваются Лесажем и Фаваром на Ярмарке. Рамо знает, что такое Ярмарка, он сам писал музыку для ее театра; знает, что ее голос звучит в Париже все громче и не слышать его нельзя. Но оперному композитору, тяготеющему к серьезному светскому искусству, пока еще нет места во Франции нигде, кроме Королевской академии музыки: в этом смысле он поистине обречен. И сколько бы нового, непривычного, еще неизведанного

175

он ни нашел, какие бы чудесные музыкальные образы ни создал, ему не вырваться за рамки условных жанров, условных либретто с их напыщенностью и риторическим многословием, условных сюжетов и условного постановочного стиля.

Все это давно окостенело, несмотря на частные «поправки», и было пока непреодолимо в привилегированном театре, наиболее близком к королевскому двору. И все же после тридцати композиторов, выступивших на сцене этого театра со времени Люлли, Рамо оказался первой и единственной крупной индивидуальностью в нем, ставшей надолго влиятельной и привлекавшей к себе внимание современников. Он никогда не удовлетворялся достигнутым, пробовал различные жанры (лирическую трагедию, оперу-балет, лирическую комедию, комедию-балет, героическую пастораль), неизменно пытался преодолеть условности оперного театра изнутри музыкальной концепции, обогащая и углубляя музыкальные образы вопреки либретто. Но он был обречен на

критику с двух сторон: со стороны «люллистов», которые порицали его за отход от традиций, за усложнение партитуры якобы в ущерб пению, и со стороны Ярмарки, а затем энциклопедистов — все-таки за традиционность жанра.

Продвигаясь вперед и порою обгоняя свое *музыкальное* время, Рамо был еще не в силах вырваться из пут Королевской академии музыки с ее канонами: не настала пора — хотя она уже близилась — для того, чтобы можно было совершить оперную реформу. В этом смысле он до известной степени разделил судьбу Генделя, подходившего к реформе оперы *seria*, но не имевшего условий для ее осуществления. Впрочем, Генделю было куда идти дальше — в ораторию. У Рамо во Франции не нашлось и такой возможности. В итоге он сделал для французской музыки необычайно много, выполнил до предела все, что мог, был умен, осознавал свое положение, держался достойно, был поглощен только искусством — и все равно его историческая судьба оказалась трагичной.

Жан Филипп Рамо родился в сентябре (крещен 25-го) 1683 года в семье церковного органиста в Дижоне; он принадлежит, таким образом, к поколению Баха — Генделя. Музыкальн занимался первоначально под руководством отца, от которого и унаследовал мастерство органиста. Свои многосторонние музыкальные знания, по всей вероятности, приобрел затем самостоятельно. В юные годы Рамо повлекло в Италию: в 1701 году он был в Милане, откуда добирался затем обратно вместе с группой бродячих артистов в качестве ее скрипача. Возможно, он надеялся тогда как-либо изменить свою судьбу, приобщиться к музыкальной культуре Италии, испытать свои силы на новом поприще. Но, вернувшись во Францию, сразу пошел по стопам отца. Вплоть до 1738 года, с незначительными перерывами, был органистом соборов в Авиньоне (с 1702 года), в Клермон-Ферране, в Париже (с 1706), в Дижоне (с 1709, заменив отца), в Лионе (с 1714), снова в Париже (с 1722). С юности стал также превосходным

176

клавесинистом и скрипачом. Еще в 1706 году опубликовал в Париже первый сборник пьес для клавесина.

Удивительно, что за многие годы работы органистом, свободно владея искусством импровизации на органе, Рамо не оставил сочинений для своего инструмента, явно предпочитая писать для клавесина. По-видимому, его как композитора влекла только светская музыка: он создал всего лишь четыре мотета на латинские духовные тексты, хотя более тридцати пяти лет был связан как исполнитель именно с католической церковью. Впрочем, вопросы исполнительства на органе его все-таки интересовали. Третьей из его теоретических работ была «Диссертация о различных методах аккомпанемента на клавесине и на органе» (1732).

Проблемы теории музыки (более всего гармонии) Рамо начал серьезно и углубленно разрабатывать еще в молодости. Первыми результатами его длительных исследований были «Трактат о гармонии, сведенной к своим естественным принципам» (1722) и «Новая система музыкальной теории, долженствующая служить введением в „Трактат о гармонии“» (1726). Здесь уже заложено начало важнейшего учения о гармонии и ее закономерностях, развитого затем Рамо во многих последующих трудах. Однако интересы Рамо отнюдь не ограничивались занятиями ученого. В 1720-е годы он выпустил еще два сборника клавесинных пьес и сочинил к тому времени ряд камерных кантат («Обманутые влюбленные», «Орфей», «Нетерпение», «Верный пастух» и другие). В 1723 — 1726 годах написал музыку к четырем постановкам в театре Сен-Жерменской ярмарки (в том числе к «комическим операм» «Эндриаг», «Вербовка Арлекина», «Платье раздора, или Ложное чудо»). Работая в Париже органистом и продолжая свои теоретические исследования, Рамо служил также педагогом, в частности давал уроки музыки в доме известного богатого мецената, генерального откупщика А. де Ла Пуплиньера, содержавшего свой оркестр. Концерты у Ла Пуплиньера, средоточение выдающихся парижских музыкантов в его кругу, исполнение их новых произведений — все это привлекало внимание музыкального Парижа к дому генерального откупщика, который пользовался большим влиянием в художественных кругах. Одно время Рамо, управлявший в 1737 — 1752 годах оркестром Ла Пуплиньера, жил у него в доме.

С 1722 по 1733 год Рамо находился в Париже, видимо только присматриваясь к музыкальному театру и решаясь писать лишь для Ярмарки. Нет сомнений, однако, в том, что театр давно влек его к себе, что он изучал оперные партитуры и посещал спектакли Королевской академии музыки. В ранней молодости, когда Рамо попал в Италию, он, вероятно, не остался безразличным к итальянской оперной культуре (как затем не остался равнодушным к инструментальной музыке итальянских мастеров). Первая же лирическая трагедия Рамо «Ипполит и Арисия» (на либретто С. Пеллегрена), исполненная в Королевской академии музыки в октябре 1733 года, обнаружила



ромное мастерство «начинавшего» оперного композитора. За этой премьерой стояли годы серьезных раздумий и творческого труда, невидимые театральной публике, но ощутимые проницательными ценителями. В одном из писем Рамо позднее (1740) признался: «Я следил за театром с двенадцатилетнего возраста; я начал работать для оперы лишь с пятидесяти лет, еще не чувствуя себя для этого способным; я рискнул, мне удалось, я продолжал»<sup>4</sup>.

Первая же лирическая трагедия Рамо сразу покорила Вольтера, который нашел ее музыку мужественной и сильной и сумел с первого раза понять, что она отклоняется от привычной для оперного театра колеи. Без промедления Вольтер взялся писать либретто для новой лирической трагедии Рамо, стремясь, по собственному признанию, тоже отклониться от привычной либреттной колеи в этом жанре. Драматурга и композитора привлек библейский сюжет «Самсона» с его героико-трагедийными возможностями (как несколько позднее привлек он Генделя), с центральным образом борца за освобождение поработанного народа. Вольтеру представлялось, что «настало время открыть новый путь для оперы». У него созрели намерения преодолеть тематическую узость французского оперного искусства с его неизменной «галантностью», ограничить речитативное многословие и дать больше места певучим ариям в итальянском и смешанном франко-итальянском стиле. Надо полагать, между Вольтером и Рамо установилось полное взаимопонимание. По существу ими здесь были в общих чертах намечены положения для оперной реформы, отчасти предвосхитившие программу Глюка. Однако лирическая трагедия «Самсон», созданная Рамо на текст Вольтера, не смогла быть поставлена на сцене. Цензура наложила запрет на либретто: библейский герой в оперном театре, да еще призывавший к борьбе за свободу, оказался «вне закона». Первые веяния эпохи Просвещения, едва коснувшись традиционного оперного искусства, пока еще обернулись утопией. Рамо со временем использовал фрагменты своей партитуры в других произведениях, с иными текстами: музыка его не пропала, хотя лирическая трагедия «Самсон» поневоле перестала существовать.

Композитору оставалось применяться к реальным возможностям оперного театра во Франции и в этих условиях делать все, что он мог. В 1735 году в Королевской академии музыки была поставлена его опера-балет «Галантная Индия» (на либретто Л. Фюзелье), в 1736 — лирическая трагедия «Кастор и Поллукс» (на либретто П. Ж. Бернара). До последних лет Рамо не оставлял работы для театра, которая стала его основным жизненным и творческим призванием. Он создавал лирические трагедии, оперы-балеты, лирические комедии, героические пасторали, балетные акты, писал даже музыку к спектаклям Французской комедии и Комической оперы (1734 — 1744). И хотя Рамо при-

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2: XVIII век. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, с. 291.

надлежит тридцать партитур музыкально-театральных произведений (некоторые из них утрачены), его путь в музыкальном театре отнюдь не был ровным и прерывался иногда трудными паузами. Изменялся интерес композитора к различным жанрам. Можно выделить примерно три этапа в движении творческой мысли Рамо. В 1733 — 1739 годы им создано главное в области лирической трагедии («Ипполит и Арисия», «Кастор и Поллукс», «Дардан») и лучшее в сфере оперы-балета («Галантная Индия»). Затем наступило длительное молчание. 1745 — 1749 годы ознаменованы новыми исканиями (лирическая комедия «Платея», 1745), возвращением после десятилетнего перерыва к лирической трагедии («Зороастр», 1749), продолжением линии опер-балетов («Празднества Полимнии» и «Храм славы», 1745; «Празднества Гименея и Амура», 1747; «Сюрпризы Амура», 1748) и переходом к героической пасторали («Заис», 1748; «Наис», 1749). В сравнении с 30-ми годами в 40-е слабее выявляется у Рамо драматическая линия его творчества, хотя он не оставляет совсем лирической трагедии. Новые перспективы, казалось, открываются ему в лирической комедии. Что касается оперы-балета, то в сравнении с «Галантной Индией» произведения 40-х годов проигрывают в драматизме и становятся в основном декоративными и парадными «празднествами». Наконец, в последний период (с 50-х годов) Рамо создает главным образом балетные акты и героические пасторали, лишь в виде исключения вспоминая о других жанрах (лирическая комедия «Паладины», 1760; лирическая трагедия «Абарис, или Бореады», 1764). Таким образом, от драматической концепции и великолепных «героических» находок (акт «Перуанские инки» в «Галантной Индии»), от трагедийных замыслов («Самсон») Рамо движется к преобладанию лирики, декоративности, зрелищности, пасторальности. И хотя он попутно решает новые задачи лирической комедии и все еще надеется вдохнуть жизнь в лирическую трагедию

(например, в новой редакции «Дардана», 1744), положение от этого в принципе не меняется. Выше всего Рамо поднялся в начале своего оперного пути. Обстоятельства ограничили его дальнейший подъем, вынудили дерзать в частностях оперы и считаться с условностями в целом, обрекли его музыкальные искания оставаться в узах традиционного либретто и традиционного спектакля. Многочисленные либреттисты Рамо (С. Пеллегрин, Л. Фюзелье, П. Бернар, М. Леклерк де ла Брюэр, Л. де Каюзак и другие) были в большинстве лишь посредственностями и не шли в сравнение с умным, умелым и послушным Филиппом Кино, верным сотрудником Люлли. В 40-е и 50-е годы Рамо должен был написать ряд произведений (оперы-балеты, комедию-балет, балетные акты) специально для исполнения при дворе в Версале и Фонтенбло, что в известной мере связало ему руки, подчинив парадным, зрелищно-декоративным целям. Да и Королевская академия музыки в ту кризисную для нее пору была немногим свободнее дворцовых театров: господствовавшие в ней

179

эстетические вкусы и требования давным-давно устарели, но все еще соответствовали понятиям о королевском театре, о его традиционной близости ко двору, о его «этикетности» и престижности. Одновременно на этот театр, со всеми его привилегиями и претензиями, обрушилась острая и жестокая обличительная критика со стороны передовых кругов французского общества: французские энциклопедисты, как воинствующие идеологи третьего сословия, изощрались в нападках на Королевскую академию музыки, видя в ней своего рода художественную цитадель старого порядка. «Война буффонов», на шумевшая в Париже в 1752 году, и подстегнутая ею эстетическая дискуссия задела не только театр как таковой, но и все традиционное оперное искусство в целом. И хотя музыкальный авторитет Рамо был высок даже в глазах его противников, а его ученые труды поддерживались » с успехом популяризировались Д'Аламбером, все же полемика против серьезной оперы не миновала и его, затрагивая порою очень больно, иногда несправедливо, вызывая на спор, но никогда не лишая чувства объективности: Рамо говорил в те дни, что, будь он помоложе, он избрал бы Перголези своим образцом, но в шестьдесят лет следует оставаться самим собой. По своему уму, характеру и даже вкусам он был способен понять тех, кто критиковал старый оперный театр, заодно и его самого, работавшего в этом театре. Ему скорее претили профессиональные промахи критиков: он дважды выступал в 1755 — 1756 годах с указанием на музыкальные ошибки в «Энциклопедии»; находил, что в своей борьбе только за мелодию Ж. Ж. Руссо напрасно пренебрегает гармонией.

Однако Рамо не пытался отстаивать позиции традиционного оперного искусства в борьбе против энциклопедистов. Он не чувствовал себя ответственным за Королевскую академию музыки в той мере, в какой за нее мог когда-то отвечать Люлли, «монопольный» ее хозяин и одновременно искусный царедворец. В 1745 году Рамо получил звание придворного композитора. Из этого следовало только, что он написал несколько произведений для дворцовых театров. Но он никогда не стал ни царедворцем, ни собственно придворным, ни даже светским человеком в понимании того времени. Показательно, что его ни на миг не коснулись никакие слухи и пересуды, постоянно связанные тогда с интимной жизнью и похождениями в придворной, аристократической и артистической среде Парижа, изнеженной, пресыщенной и разнузданной. Рамо с головой уходил в свои занятия и, поневоле соприкасаясь с этой средой, оставался чужд ей, пребывал для нее мастером своего дела, замкнутым и ученым музыкантом. Его научные взгляды, его стремление построить *систему* гармонии и обосновать ее *естественными* принципами, коренящимися в объективных законах природы, типичны для эпохи Просвещения и порождены ею. Тем труднее и противоречивее оказывалось его положение перед лицом критики,

180

осаждавшей крепости старого искусства. Он никак это не выражал, не имея ни малейшей склонности к словесным излишаниям, и здесь стоял на противоположном полюсе в сравнении с Руссо — автором «Исповеди». По на творческой эволюции Рамо к концу его жизни это не могло сказаться. Ему было много лет, он уже не ставил перед собой неразрешимых задач, все больше уходил в себя и замыкался от посторонних. Его строгая, трудовая, сосредоточенная в искусстве жизнь заканчивалась в приглушенных, суровых тонах. Рамо скоропостижно скончался во время репетиций своей последней лирической трагедии «Абарис, или Бореады». (которая так и не появилась на сцене). Это произошло 12 сентября 1764 года. Меньше чем через две недели Рамо исполнился бы 81 год. Он еще не мог знать, что в Вене начал осуществлять свою оперную реформу Глюк, и вряд ли смог предвидеть, что она будет завершена именно в Париже.

Творческая биография Рамо отчетливо делится на два больших периода: до 1733 года, когда он

писал клавесинные сюиты, кантаты, мотеты и музыку для спектаклей в театре Ярмарки Сен-Жермен, и с 1733 года до конца жизни, когда он сосредоточился на работе для музыкального театра и, помимо того, создал лишь Концертные пьесы для клавесина со скрипкой или флейтой и виолой или второй скрипкой и одну пьесу для клавесина. Внутренняя связь между этими периодами, несомненно, есть — и даже более значительная, чем может показаться сразу.

Возможно, что некоторые из ранних сочинений Рамо не сохранились, как утрачены две из его кантат. При дальнейшей творческой продуктивности композитора представляется не вполне объяснимым, что до пятидесятилетнего возраста он создал пять клавесинных сюит, четыре мотета, восемь кантат и музыкальные номера для четырех спектаклей. Быть может, обязанности органиста и учителя музыки, а также обширные теоретические исследования отнимали у него тогда больше времени и внимания, чем композиция. Так или иначе в дальнейшем он работал как композитор в совершенно ином темпе, и бывало, что за какие-либо три года писал музыки (в оперных партитурах) не меньше, чем за весь предыдущий период. По-видимому, именно в театре Рамо нашел свое истинное призвание, внутренне почувствовал себя совсем по-иному и не только стал работать гораздо интенсивнее как композитор, но и пожертвовал для этого многим другим. Вместе с тем и клавесинные пьесы Рамо, и его кантаты (и, разумеется, опыт работы для Ярмарки) в известном смысле не отгорожены от его оперного творчества — как по характеру образов, так и по прямым, конкретным связям между частями пьес для клавесина и музыкой некоторых лирических трагедий и опер-балетов.

Основное значение в первом периоде творчества Рамо имеет, несомненно, его клавесинная музыка. Если кантаты, отчасти мотеты и, вероятно, музыкальные номера для Ярмарки более важны в подготовке оперного мастерства, чем сами по себе, то сюиты

#### 181

Рамо для клавесина обозначают определенный этап в развитии французского клавесинизма, прочно входят в историю и до нашего времени остаются в репертуаре. Современный слушатель именно по клавесинным пьесам в первую очередь представляет себе стиль Рамо: его оперы почти не исполняются из-за устаревших условностей сюжетов, либретто и сценических основ. В этом до сих пор сказываются глубокие внутренние противоречия, в какие эпоха ввергла искусство Рамо: там, где его музыка свободна (или может быть освобождена) от всего, кроме собственных качеств, она свежа, образна, изящна и умна, она хорошо воспринимается нами как порождение подлинно французской культуры своего времени, отнюдь не ограниченной атмосферой великосветского салона, хотя и камерной по духу.

Клавесинные пьесы Рамо продолжают традиции французских клавесинистов XVII века и возникают лишь ненамного позднее аналогичных произведений его старшего современника Франсуа Куперена. Рамо одновременно и близок Куперену по общему пониманию стиля и жанра, если рассматривать их творческие фигуры на большой исторической дистанции, и отличен от него в этих пределах, если вдаваться в сравнение внутренних тематических, фактурных и композиционных принципов клавесинной миниатюры у того и у другого. У Куперена происходила подлинная кристаллизация стиля рококо на клавесине, с его изысканной орнаментикой, тонкой детализацией, нежными красками и характерной образностью, как бы разрастающейся из единого тематического штриха. Рамо уже смотрит вперед, усваивая некоторые тенденции «предклассической» музыки — более всего по итальянским образцам (Корелли, особенно Вивальди), кое в чем обновляет стилистику клавесинизма, прорываясь к иным фактурно-выразительным возможностям, вносит порой в композицию отдельной пьесы тематические сопоставления и тем самым преодолевает миниатюризацию формы. Ко всему этому его побуждает стремление несколько раздвинуть круг образов клавесинной музыки, выйти за пределы утонченных образных зарисовок с их преобладающей женственностью, интимностью и мягкой грацией — и обратиться также к более характерным, смелее очерченным жанровым, портретно-обобщенным, национальным, отчасти, быть может, театральным по своей природе образам, иногда побуждающим и к более широкому развитию, чем принцип единого тематического штриха. Отсюда у Рамо появление временами нового тематизма, а с ним обновление стилистики; отсюда и желание раздвинуть форму, оттенить основной материал вторжением иных тематических элементов, что особенно удается в форме рондо. У Рамо труднее говорить о полной кристаллизации стиля в клавесинной музыке: она чувствуется только по аналогии со всем предыдущим развитием клавесинизма, но на ее фоне ощутим и новый процесс, еще не характерный для Куперена.

В трех сборниках клавесинных пьес Рамо помещены пять сюит, включающих в себя

соответственно по 10, 11, 10, 7, и 9

182

пес. Форму сюиты Рамо, в отличие, например, от Баха, понимает более свободно — в духе французских «ordres», то есть «рядов» миниатюр, следующих легкой образной чередой. Первый сборник (в нем всего одна сюита), отделенный от второго восемнадцатью годами, значительно отличается от последующих. Он содержит в основном стилизованные танцы: четыре аллеманды, куранту, жигу, две сарабанды, гавот, менуэт, предваряемые прелюдией. И среди них — лишь одна «Пьеса в венецианском роде». В дальнейшем Рамо охотнее вводит в сюиту программные и программно-изобразительные пьесы, а иногда включает и танцы народного происхождения — мюзет, тамбурин. Сам по себе круг «заявленных» автором образов позволяет думать не только о картинной, но, пожалуй, о театральной природе программности у Рамо: «Сельское рондо», «Солонские простакки», «Беседа муз», «Вихри», «Циклопы», «Дикари», «Цыганка». Кстати, музыка «Дикарей» была затем использована композитором в опере-балете «Галантная Индия» («Пляска Большой трубки мира»), а начало «Беседы муз» включено в «Празднества Гебы». Да и материал иных клавесинных пьес Рамо встречается позднее в его лирических трагедиях «Зороастр» (пьеса «Нежные жалобы» и сарабанда из четвертой сюиты) и «Кастор и Поллукс», в опере-балете «Празднества Гебы». Не исключено и другое: быть может, есть некоторая связь между пьесами для клавесина и работой Рамо для ярмарочного театра — даже не в буквальном совпадении, а в характере образов, в направлении творческой фантазии. Второй и третий клавесинные сборники публиковались в 1724 — 1728 годы, а как раз в 1723 — 1726 годы Рамо писал музыкальные номера к «комическим операм» на Ярмарке. Так или иначе клавесинная лирика Рамо тяготеет к театральности, к конкретной образности театра: это всегда было в природе его творчества.

Традиционные танцы сюиты (аллеманду, куранту, сарабанду, жигу) Рамо трактует с большой гибкостью, то подчеркивая в них собственно танцевальное начало, ритмическую формулу, то сближаясь по стилизации танца с Купереном, то придавая, например, аллеманде лирическую выразительность (I сюита) либо допуская в ней образные сопоставления (IV сюита), то чуть ли не драматизируя куранту своего рода возгласами (IV сюита). Мы встретим у Рамо и простые, прозрачные сарабанды с выдержанной ритмической акцентуацией (I сюита), и торжественное, в театральном духе Grave в форме сарабанды (IV сюита). Его жиги заметно обновляются в своем фактурном облике: звучание гармонических фигурации становится в них (II сюита) очень свежим для того времени, когда жига еще полифонизировалась и для нее оставался привычным имитационный склад. Более новые французские танцы — менуэт и гавот — носят у Рамо особенно прозрачный, гомофонный характер. Менуэт со временем делается все более тонким по своей индивидуализации, а в одном случае (III сюита) имеет шуточное название «Le Lar-

183

don»<sup>5</sup>, так не соответствующее, казалось бы, галантному тогда пониманию танца. Композитор не очень придерживается определенного порядка танцев в сюите; для него не обязательно и присутствие традиционных из них (III и V сюиты включают лишь менуэты). Только пара аллеманда-куранта всегда выдерживается как таковая (I, II, IV сюиты), затем могут следовать жига или сарабанда, а иной раз и две сарабанды *после* жиги.

Рамо не стремится к установлению определенных функций для частей сюиты (в том числе для традиционных танцев): ему чужда эта идея концентрации цикла. Он руководствуется иными принципами, формируя ту или иную сюиту в целом. В каждой сюите есть по существу *свой* композиционный замысел, впрочем не навязчивый — не более, чем *тенденция* в довольно свободной группировке частей. При господстве танцев в первой, еще ранней сюите, порядок их не традиционен: гавот и менуэт вынесены в самый конец. Нова по характеру изложения уже прелюдия с ее скорее органной Grave импровизационного склада (без размера — лишь канва для прелюдирования) и моторной быстрой частью «крупнопассажного» письма, тоже не традиционного для французского клавесинизма. Как уже говорилось, лирически углублена аллеманда. К танцам — между традиционными и новыми — присоединена легкая, воздушная «Vénitienne» в ясной форме небольшого рондо с двумя эпизодами. Все здесь мелодично, фактура прозрачна, единство образа ничем не нарушено. Композитор лишь несколько обновляет клавесинную сюиту изнутри, обнаруживая в отдельных ее частях признаки нового их понимания или обостряя, например, образный контраст между разделами прелюдии.

В более поздних сюитах Рамо решительнее изменяется содержание цикла, возникают новые образы, расширяется масштаб и «наполнение» частей, и всякий раз в сюите проступает своя,

индивидуальная тенденция их композиционной группировки. Так во II сюите после «менуэта в форме рондо» и традиционных танцев сгруппированы шесть частей, свободно объединенных «сельским» колоритом и отчасти интонационно-тематической общностью: «Переключение птиц» (e-moll), два ригодона (e-moll — E-dur), мюзет в форме рондо (E-dur), тамбурин (e-moll), «Сельское рондо» (e-moll) (*пример 60*). Здесь и тонкая звукоизобразительность, не нарушающая, однако, поэтического строя пьесы, и яркая динамика быстрых танцев, и стилизация, выполненная с высоким вкусом (мюзет с его волынящими басами в народном духе<sup>5</sup>), и чудесный прославленный тамбурин — музыкальная эмблема французской танцевальной стихии XVIII века, и интонационно связанное с ним заключительное «Сельское рондо». Излюбленная композитором форма рондо начинает уже ис-

<sup>5</sup> Le Lardon — бытовое словечко: кусочек мяса, нашпигованный салом (в пьесе «вторжения» партии левой руки в партию правой).

<sup>6</sup> Musette и есть волынка.

#### 184

пытывать чуть заметные преобразования: расширяется и несколько обособляется хотя бы один из эпизодов, варьируется сопровождение («Сельское рондо»), тонко выделяются эпизоды, одновременно и слитые с основной «темой», и оттеняющие ее мягким контрастом (тамбурин). Уже то, что внутри камерной по духу, утонченной клавесинной сюиты врывается живая стихия народного танца, было новым во времена Рамо.

В III сюите композитор движется дальше: совсем отбрасывая на этот раз традиционные танцы, он находится во власти лирических и «театральных» образов, причем как будто бы стремится сопоставлять именно образы разного плана: то изысканно лирические — и ярко, по-театральному характерные («Нежные жалобы» — «Солонские простакки» — «Вздохи»), то изящные женские облики («Радостная», «Игривая») — и рядом оперно-картинные эпизоды («Вихри», «Циклопы»), то шуточный менуэт «Le Lardon» — и маленькую, по-своему даже пластичную «Хромушу» (*пример 61*). Эти смелые контрасты отнюдь не кажутся вызывающими или многоплановыми в духе барокко, но они и не сглажены у Рамо. В одних случаях («Игривая», «Радостная», «Хромуша») композитор сжимает миниатюру, как бы выводя ее из единого выразительного штриха. В других, напротив, придает форме большой размах в соответствии с самим характером образов («Солонские простакки», «Циклопы»), модернизирует изложение, пользуется вариационным методом развития (два дубля в «Солонских простакках») или сильно расширяет, разработочно динамизирует форму рондо, не считаясь со схемой и продвигаясь к принципам сонатного развития («Циклопы»).

Традиционные танцевальные части (аллеманда, куранта, сарабанда) снова открывают серию пьес в IV сюите, но сами танцы теперь становятся другими, обретают образную самостоятельность в широту, даже драматизируются, что ощутимо в каждом из них: в коротких вторжениях речитаций аллеманды, в скачках-возгласах куранты, в торжественной, с чертами марша, поступи сарабанды. Затем следует остроумная пьеска в новой манере — «Три руки» (с перебрасыванием левой руки в верхние регистры), за ней идут две пьесы-«характеристики», грациозная и ярко динамическая («Фанфаринетта» и «Ликующая»). Сюита завершается гавотом, в котором на этот раз явно подчеркнута его функция финала благодаря шести вариациям в новом пассажном стиле изложения, динамизирующем вариационный цикл.

Наконец, последняя, V сюита обходится совсем без традиционных танцев: в последовательность программных пьес вторгаются лишь два миниатюрных менуэта (G-dur — g-moll), из которых второй мог бы украсить и ранний сонатно-симфонический цикл. В композиции целого эти менуэты, подобно интермеццо, отделяют первые две части, мягко контрастирующие между собой, от последних пяти частей с их более неожиданными контрастами. Первая часть — рондо «Les Tricotets» (буквально «Вязальщицы», на самом деле — танец с подражанием движению

#### 185

вязальщиц) — живая, остроумно-динамическая пьеса, основанная на резко подчеркнутых новых фактурных приемах (перехватывание гармонических фигурации от одной руки к другой; *пример 62*). К ней примыкает «Равнодушная» в движении менуэта. Затем, после двух «отделяющих» менуэтов, идет группа частей, которую можно было бы назвать наиболее экстравагантной у Рамо, если бы он не достиг и в ней, вопреки всему, художественного равновесия и единства стиля. В этой группе словно нарочито чередуются разнохарактерные изобразительно-картинные пьесы («Курица» — «Дикари» — «Цыганка») и поставленные между ними, так сказать, отвлеченно-художественные, скорее лирические пьесы-поэмы («Триолеты» — после «Курицы» и «Энгармоническая» — после «Дикарей»). «Курица» известна как нельзя лучше. Эта смелая жанровая

песка, казалось бы, нарушает традицию утонченной камерности, культивируемой французскими клавесинистами. Но из явно звукоподражательной темы (кудахтанье!) вырастает остроумная скерцозная часть сюиты, причем исходные интонации динамически разрабатываются как яркое и импульсивное тематическое образование, сообщая целому вызывающе-задорный оттенок, однако без нарушения общего шутливого изящества пьесы. После лирических «Триолетов» сильно и лапидарно звучит рондо «Дикари» с его простыми линиями и ритмической динамикой. Оно в действительности связано с театром, ибо исполнялось в 1725 году на Ярмарке, где под его музыку плясали не то индейцы, не то представители других «экзотических» народов, которых парижане тогда считали «дикарями». Впрочем, ничего собственно «дикого» в этой пьесе нет. Ее образная простота хорошо оттеняет утонченный лиризм и гармоническую изощренность следующей части сюиты («Энгармоническая»), в которой Рамо выступает как художник и как ученый именно в области гармонии. Но пьеса его отнюдь не умозрительна: гармонические искания подчинены образной задаче. Заключается сюита виртуозной и темпераментной «Цыганкой». В этом финале вновь подчеркивается главная особенность стиля всей V сюиты — все больший отход от кружевной, орнаментальной манеры клавесинизма в сторону «техники будущего» — широкой, пассажной, с выделением гармонических основ, с чертами новой виртуозности и новыми выразительными возможностями. Как бы ни эволюционировало клавесинное творчество Рамо, сюитный в принципе характер его инструментальной музыки не вызывает сомнений. Уже после того как были созданы первые оперные произведения Рамо, он опубликовал свои Концертные пьесы для клавесина со скрипкой или флейтой и виолой или второй скрипкой (1741). По существу это тоже сюиты, хотя и написанные для трио<sup>7</sup>. Они содержат, в отличие от чисто клавесин-

<sup>7</sup> Рамо не проводил резких различий между своей музыкой для ансамблей и чисто клавесинными произведениями: он сам переключал отдельные трио-пьесы для одного клавесина, а сюиту для струнного секстета в свою очередь составил из клавесинных пьес.

186

ных сюит, смелые портретные эскизы личностного, индивидуального облика, будучи обозначены именами современников композитора, в том числе Маре, Форкре, Кюпи (де Камарго), Ла Пуплиньера (и самого Рамо). И хотя эти пьесы уже несколько выходят за рамки клавесинных миниатюр по своим масштабам, сюита в целом остается сюитой.

Казалось бы, сюитный принцип музыкального мышления, выработанный Рамо за многие годы, не вполне соответствовал требованиям оперной драматургии. В Италии, правда, как мы видели, композиция оперного акта, за вычетом речитативов, не слишком отличалась от старосонатного цикла. Но во французской лирической трагедии, даже при сюитном характере дивертисментов, танцев, «выходов» (*entrées*), огромное место занимали вокально-декламационные номера, которые — не в пример итальянской опере — были далеки от чисто инструментальных пьес. Кроме того, перед композиторами так или иначе вставала проблема композиции целого (акта, соотношения актов), ибо традицией французской оперы была, во всяком случае, четкая драматургическая схема либретто с оглядкой на классицистскую трагедию. Рамо обратился к опере, отчасти испытав свои силы в кантатах, где он мог «упражняться» в вокальном письме и ариозных формах. Но это были всего лишь камерные рамки. В опере перед ним развернулись иные возможности и возникли иные требования. Крупные масштабы лирической трагедии в целом, ее многообразие, ее декоративные традиции, движение интриги, как бы она ни была условна, к кульминации, наконец, большой исполнительский аппарат<sup>8</sup> — все это ставило композитора в совершенно иные условия, нежели при сочинении клавесинных сюит. Если в системе своих образов Рамо уже тяготел к театру и со временем все расширял их круг, то на оперной сцене он получил хотя бы внешние возможности воплотить новые для него героические образы и ситуации, проявить драматическое дарование, охватить в единой музыкальной композиции многое, имея значительную перспективу развития мысли. Он не только преодолел вставшие перед ним огромные трудности, но сразу показал, что уже совершенно готов стать крупнейшим оперным композитором Франции. Иными словами, в его творческом развитии, оказывается, накопились к пятидесяти годам далеко не реализованные потенции и он, следовательно, еще совсем не полно высказался во всем том, что было создано ранее. Однако это нельзя понимать в смысле противопоставления клавесинной музыки

<sup>8</sup> Состав исполнителей в Королевской академии музыки зависел во время Рамо от традиций этого театра: все женские партии исполнялись сопрано; в мужских же выступали тенора (самым модным был высокий) и басы; в оперном хоре были три мужские партии (два тенора и бас) и одна женская. В оркестр входило семнадцать инструментов. Помимо струнных, гобоя, флейт и фаготов, трубы, литавр в него вводились по мере надобности еще мюзет (волынка) и тамбурины. При Рамо добавились к основному составу кларнеты и валторны.

187

Рамо его оперному творчеству. Соотношение тут иное: весь опыт клавишных сюит, весь мир их образов так или иначе оказался важным и характерным и для его оперного искусства. Но музыкальный театр Рамо значительно шире и глубже этого мира, он содержит еще много такого, что не вместит ни одна сюита.

Наиболее важное значение среди музыкально-театральных произведений Рамо имеют его лирические трагедии, хотя они и немногочисленны. Жанр лирической трагедии — самый драматичный между теми, к которым обращался композитор, и самый многосторонний, синтетичный по использованию различных выразительных средств на оперной сцене. Он был, видимо, особенно близок Рамо, который в первые же свои оперные годы создал лирические трагедии «Ипполит и Арисия», «Кастор и Поллукс» и «Дардан». Эти грандиозные и тончайше разработанные партитуры связаны, однако, с далеко не совершенными текстами либретто. Всякий раз либретто писалось другим лицом: Рамо так никогда и не нашел для себя желательного либреттиста. Кто бы ни брался за составление либретто (в том числе более других приемлемый П. Бернар), здесь уже прочно сложились после Люлли свои стереотипы в трактовке сюжетов, свои условности в развитии интриги и своя салонная риторика в литературном стиле. Мало сказать, что три названных произведения написаны на античные сюжеты: от подлинной античности, от античной мифологии или античной трагедии в их либретто почти ничего не осталось, ибо исчез самый дух античной культуры. Лишь имена героев и богов да немногие события и ситуации внешне связаны с античной мифологией. В остальном либреттисты вовлекали своих героев вкупе с богами в сложные и запутанные интриги и заставляли их изъясняться выпреципным, специально «оперным» языком. В любом сюжете изыскивались возможности, с одной стороны, для всяческих проявлений галантности в характеристиках и взаимоотношениях персонажей, с другой — для показа чудес, фантастических сцен, вызова inferнальных сил или появления страшных чудовищ. Большая пятиактная композиция предварялась прологом аллегорического характера. Все это, как известно, в той или иной мере имело место и у Люлли. Со временем изысканность интриги, галантные условности, фантастические эффекты и пустословие речей стали уже подавлять драматическое начало и героики, заслонять то, что было наиболее ценным в лирической трагедии. Именно такое положение застал в ней Рамо. Он воспринял многие традиции Люлли, но никогда рабски им не следовал. Ему близки были, в частности, традиционные во Франции контрасты героики и идиллии в оперном искусстве, но он понимал их шире и выражал более тонко и глубоко. Он совсем не чуждался оперной декоративности, живописности, но его оперная музыка неизменно оказывалась более колоритной, даже изысканной по сравнению с музыкой Люлли. Вокальный стиль Рамо генетически связан с декламационными основами стиля Люлли, но мно-

188

го более развит и в смысле лирической утонченности, изящества, филигранности, и в смысле мужественной силы, даже суровости в трагических ситуациях. Особенно обогащена в целом оркестровая партитура в операх Рамо. Не случайно после первой же его лирической трагедии парижские «люллисты» обвинили композитора в том, что он нарушает традиции Люлли, ибо слишком усложняет свои «аккомпанементы». На самом же деле партия оркестра у Рамо всегда дифференцирована, выразительно целенаправлена в зависимости от характера и содержания определенной сцены: от лапидарных, простых, сильных общих звучностей до необычайно тонко выписанных партий концертирующих инструментов на фоне прозрачного сопровождения, от яркой, жанровой танцевальности до колоритно-траурных тембровых сочетаний. И во всем этом одновременно проявляются богатая фантазия композитора, вдохновение, с которым созданы его сильнейшие скорбные, лирические или грозные, роковые образы, — и власть его ясного интеллекта, удивительная рациональность в координации, распределении и развитии необходимых выразительных средств и в композиции целого.

С особенной отчетливостью это выступает в лирической трагедии Рамо «Кастор и Поллукс», дольше других сохранявшей сценическую жизнеспособность. Античный миф рассказывает о двух единокровных братьях (из которых Кастор был сыном Тиндарея и его жены Леды, а Поллукс — сыном Юпитера и Леды) и их верной дружбе, о готовности Поллукса пожертвовать жизнью и бессмертием ради спасения погибшего в бою Кастора. К этому либреттист присочинил любовную интригу, введя в действие невесту Кастора Телайру (в которую влюблен Поллукс) и юную спартанскую царевну Фебу (влюбленную в Поллукса). Самопожертвование ради брата осложнилось и любовной жертвой: спасая Кастора, Поллукс теряет надежду на любовь Телайры. Все это развивается в духе оперных спектаклей того времени. Вполне традиционны также: аллегорический пролог (столкновение Венеры и Марса как двух начал жизни), дивертисмент в

первом акте по случаю победы Поллукса (отомстившего за гибель Кастора), сцена жертвоприношения в третьем акте, кульминационная сцена у входа в Аид в четвертом и, наконец, появление Юпитера, как «*deus ex machina*», в пятом (развязка).

Из этой канвы либретто Рамо выделил своей музыкой то, что представлялось ему образно значительным, углубил контрасты между образами различного характера и постарался достичь единства развития в важнейших драматических сценах. Уже в начале оперы (мы опускаем пока ее пролог) звучит надгробный хор, оплакивающий погибшего Кастора (*Lento, f-moll*), — и возникает образ героической скорби, немыслимый в клавесинной музыке и нехарактерный ранее для Рамо. Эта скорбь и остра, и сурова, и мужественна. Собственно хоровая часть обрамлена выразительнейшими оркестровыми вступлением и заключением: в медленном, ровном движении нисходят скорбные хроматизмы,

**189**

на аккордовой основе звучат короткие инструментальные фразы, словно оплакивая героя. Звучание хора вносит новые оттенки — траурного шествия, строгого и торжественного. По-разному обрисованы женские образы в первом акте оперы. Обращение скорбящей Телаиры к солнцу близко к оперным заклинаниям: чеканная мелодия, простые линии вокальной партии и сопровождения, статичные гармонии, органнe пункты (*пример 63*).

Когда Поллукс возвращается с победой, скорбные чувства отступают и начинается праздничный дивертисмент — выход атлетов, танцы. Рамо находит и здесь нужные выразительные средства, но драматическая цельность акта — вполне независимо от воли композитора — нарушается таким развитием действия. По существу в подобных сценах вступает в силу не принцип музыкально-драматического движения, а принцип сюиты. И Рамо, надо полагать, на время откладывал оружие оперного драматурга, возвращаясь к давно испытанной сюитности, как это и требовалось развитием фабулы.

Во втором акте преобладает торжественно-гимническое начало при большой общей репрезентативности. Эффектна сцена жертвоприношения с возгласами жреца «Трепешите, смертные!» на фоне бурного оркестрового сопровождения. Героична партия Поллукса (высокий бас), вызывающего к Юпитеру. Но все же тут не обходится без дивертисмента. Чтобы Поллукс не стремился в Аид спасти Кастора, Геба по требованию Юпитера пытается соблазнить его небесными Радостями: акт заканчивается этим легким гедонистическим балетом.

Третий акт, как обычно тогда на французской сцене, кульминационный в пятиактной композиции. Драма разыгрывается у входа в Аид. На этот раз не возникает и мысли о дивертисменте. Все сосредоточено на едином драматическом развитии, и напряжение неуклонно нарастает от начала к концу акта. Поллукс стремится в Аид к Кастору, Феба удерживает его, а появившаяся Телаира, напротив, побуждает к подвигу ради спасения Кастора. Демоны и чудовища вырываются из Аида, чтобы устроить Поллукса. Это еще обостряет борьбу Фебы и Телаиры за Поллукса. Тем не менее он вступает в борьбу с демонами, побеждает их с помощью Меркурия и вместе с ним опускается в подземное царство. Музыкальное развитие в этом акте идет очень целеустремленно при значительном единстве тематического материала. Действуют простые, резкие, мощные выразительные силы, определившиеся с самого начала акта, в сцене Фебы со спартанцами (она умоляет их удержать Поллукса), где ее сольные выступления (сперва в *G-dur*, затем в *g-moll*) чередуются с их хоровыми. По типу музыки эта сцена близка оперным заклинаниям: тяжело ниспадающие в ровном движении аккордовые звуки, резкость чеканной декламации, элементарная сила и «роковая» статика (*пример 64*).

Сцены столкновений и борьбы героев у входа в Аид — в основном речитативные, иногда с перерастанием в ариозные фраг-

**190**

менты. Патетическое ариозо Телаиры, вызывающей к Поллуксу, носит героический характер и по своему облику подчинено тематизму всего акта. Сцена с демонами отличается неуклонной, непреодолимой ровностью движения, причем восклицания героев непосредственно напоминают самое начало третьего акта. Героическая решимость Поллукса выражена в широких и звонких фанфарах его партии (*пример 65*). В стремительной пляске демонов (она имеет отнюдь не дивертисментное, а драматическое значение) последовательно проведен тот же принцип ровного движения по гармоническим звукам, охватывающего на этот раз огромный диапазон и пронизывающего собой всю оркестровую ткань (*пример 66*). Последний хор демонов в наибольшей степени близок всевозможным вещаниям оракулов на оперной сцене. При быстром движении роковое бесстрашие и холодное оцепенение переданы мерными, как удары молота,



созвучиями низких голо- • сов, ровными аккордами сопровождения (*пример 67*). Когда Поллукс исчезает в Аиде, это оцепенение нарушается. Однако в небольшом ариозо отчаявшейся Фебы еще слышатся отголоски происшедшего. Ниспадающие аккордовые пассажи, теперь разорванные, ломаные, проходят в партии оркестра, как отдельные содрогания. Короткое инструментальное заключение акта целиком основано на ровном движении по гармоническим звукам.

Подобной цельности, выдержанной на большом протяжении, мы не найдем ни во французской, ни тем более в итальянской опере того времени. Сюитное мышление здесь полностью преодолено, хотя вершина драматического напряжения еще не отмечена высшей силой выразительности. Надгробный хор из первого акта по музыке много сильнее борьбы у входа в Аид: там воплощена сосредоточенная эмоция, здесь музыка идет за действием.

Четвертый акт лирической трагедии лишен музыкальной цельности и в большей своей части представляет по существу обширный дивертисмент. Счастливые тени, пребывающие вместе с Кастором в Елисейских полях, стремятся отвлечь его от печальных мыслей. Они танцуют под музыку инструментальной арии, поют порознь и вместе, танцуют гавот, поют, исполняют два паспье, снова поют и танцуют... Наконец появляется Поллукс, и в декламационно-речитативной сцене между братьями разыгрывается борьба великодуший. В итоге Кастор соглашается лишь на время покинуть Аид, повидаться с Телаирой и вернуться обратно. В последнем, пятом акте очень выделяется вначале монолог Фебы. Она в отчаянии: Поллукс потерян для нее, и боги несправедливы. Но она не предается чувству скорби в сдержанном *lamento*, совсем нет: для ее арии (*g-moll*) характерна пламенная патетика, действенная страсть, то есть возникает образ нового типа, предвещающий патетику классиков. Декламационность вокальной партии свободно перерастает в обобщенно-мелодическую линию, а беспокойное сопровождение придает целому особым «полетный» характер. Гибель Фебы и смятение Телаиры как бы «снимаются» появлением Юпитера со счастливой развязкой: Кастор

191

на аккордовой основе звучат короткие инструментальные фразы, словно оплакивая героя. Звучание хора вносит новые оттенки — траурного шествия, строгого и торжественного. По-разному обрисованы женские образы в первом акте оперы. Обращение скорбящей Телаиры к солнцу близко к оперным заклинаниям: чеканная мелодия, простые линии вокальной партии и сопровождения, статичные гармонии, органые пункты (*пример 63*).

Когда Поллукс возвращается с победой, скорбные чувства отступают и начинается праздничный дивертисмент — выход атлетов, танцы. Рамо находит и здесь нужные выразительные средства, но драматическая цельность акта — вполне независимо от воли композитора — нарушается таким развитием действия. По существу в подобных сценах вступает в силу не принцип музыкально-драматического движения, а принцип сюиты. И Рамо, надо полагать, на время откладывал оружие оперного драматурга, возвращаясь к давно испытанной сюитности, как это и требовалось развитием фабулы.

Во втором акте преобладает торжественно-гимническое начало при большой общей репрезентативности. Эффектна сцена жертвоприношения с возгласами жреца «Трепещите, смертные!» на фоне бурного оркестрового сопровождения. Героична партия Поллукса (высокий бас), взывающего к Юпитеру. Но все же тут не обходится без дивертисмента. Чтобы Поллукс не стремился в Аид спасти Кастора, Геба по требованию Юпитера пытается соблазнить его небесными Радостями: акт заканчивается этим легким гедонистическим балетом.

Третий акт, как обычно тогда на французской сцене, кульминационный в пятиактной композиции. Драма разыгрывается у входа в Аид. На этот раз не возникает и мысли о дивертисменте. Все сосредоточено на едином драматическом развитии, и напряжение неуклонно нарастает от начала к концу акта. Поллукс стремится в Аид к Кастору, Феба удерживает его, а появившаяся Телаира, напротив, побуждает к подвигу ради спасения Кастора. Демоны и чудовища вырываются из Аида, чтобы устроить Поллукса. Это еще обостряет борьбу Фебы и Телаиры за Поллукса. Тем не менее он вступает в борьбу с демонами, побеждает их с помощью Меркурия и вместе с ним опускается в подземное царство. Музыкальное развитие в этом акте идет очень целеустремленно при значительном единстве тематического материала. Действуют простые, резкие, мощные выразительные силы, определившиеся с самого начала акта, в сцене Фебы со спартанцами (она умоляет их удержать Поллукса), где ее сольные выступления (сперва в *G-dur*, затем в *g-moll*) чередуются с их хоровыми. По типу музыки эта сцена близка оперным заклинаниям: тяжело ниспадающие в ровном движении аккордовые звуки, резкость чеканной декламации, элементарная сила и «роковая» статика (*пример 64*).

Сцены столкновений и борьбы героев у входа в Аид — в основном речитативные, иногда с перерастанием в ариозные фраг-

190

менты. Патетическое ариозо Телаиры, взывающей к Поллуксу, носит героический характер и по своему облику подчинено тематизму всего акта. Сцена с демонами отличается неуклонной, непреодолимой ровностью движения, причем восклицания героев непосредственно напоминают самое начало третьего акта. Героическая решимость Поллукса выражена в широких и звонких фанфарах его партии (*пример 65*). В стремительной пляске демонов (она имеет отнюдь не дивертисментное, а драматическое значение) последовательно проведен тот же принцип ровного движения по гармоническим звукам, охватывающего на этот раз огромный диапазон и пронизывающего собой всю оркестровую ткань (*пример 66*). Последний хор демонов в наибольшей степени близок всевозможным вещаниям оракулов на оперной сцене. При быстром движении роковое бесстрашие и холодное оцепенение переданы мерными, как удары молота, созвучиями низких голосов, ровными аккордами сопровождения (*пример 67*). Когда Поллукс исчезает в Аиде, это оцепенение нарушается. Однако в небольшом ариозо отчаявшейся Фебы еще слышатся отголоски происшедшего. Ниспадающие аккордовые пассажи, теперь разорванные, ломаные, проходят в партии оркестра, как отдельные содрогания. Короткое инструментальное заключение акта целиком основано на ровном движении по гармоническим звукам.

Подобной цельности, выдержанной на большом протяжении, мы не найдем ни во французской, ни тем более в итальянской опере того времени. Скютное мышление здесь полностью преодолено, хотя вершина драматического напряжения еще не отмечена высшей силой выразительности. Надгробный хор из первого акта по музыке много сильнее борьбы у входа в Аид: там воплощена сосредоточенная эмоция, здесь музыка идет за действием.

Четвертый акт лирической трагедии лишен музыкальной цельности и в большей своей части представляет по существу обширный дивертисмент. Счастливые тени, пребывающие вместе с Кастором в Елисейских полях, стремятся отвлечь его от печальных мыслей. Они танцуют под музыку инструментальной арии, поют порознь и вместе, танцуют гавот, поют, исполняют два пасье, снова поют и танцуют... Наконец появляется Поллукс, и в декламационно-речитативной сцене между братьями разыгрывается борьба великодуший. В итоге Кастор соглашается лишь на время покинуть Аид, повидаться с Телаирой и вернуться обратно. В последнем, пятом акте очень выделяется вначале монолог Фебы. Она в отчаянии: Поллукс потерян для нее, и боги несправедливы. Но она не предается чувству скорби в сдержанном *lamento*, совсем нет: для ее арии (*g-moll*) характерна пламенная патетика, действенная страсть, то есть возникает образ нового типа, предвещающий патетику классиков. Декламационность вокальной партии свободно перерастает в обобщенно-мелодическую линию, а беспокойное сопровождение придает целому особый «полетный» характер. Гибель Фебы и смятение Телаиры как бы «снимаются» появлением Юпитера со счастливой развязкой: Кастор

191

и Поллукс в награду за их верную дружбу приобретают бессмертие и будут увековечены в созвездии Зодиака. Следует грандиозный дивертисмент-апофеоз. Теперь танцуют даже звезды и планеты. Все завершается традиционной шаконной.

Кроме пяти актов в этой лирической трагедии есть и обширный пролог, по меньшей мере равный целому акту. В него тоже входят речитативы, арии, хоры, танцы (иногда с пением — «*menuet chanté*»). «Симфония», которая возвещает выход Венеры и Марса, содержит сжатые их музыкальные «обозначения»: три такта «Венеры» (галантные, идиллически благозвучные фразы) — два такта «Марса» (сильные аккорды) — два такта «Венеры» — такт «Марса» (трубные сигналы). С помощью Амура Венера затем покоряет Марса — традиционная во французской опере коллизия.

Увертюра к «Кастору и Поллуксу», как это было тогда принято, исполнялась два раза: перед прологом и после него. Она принадлежит к французскому типу, но ее быстрая часть, хотя и содержит имитации, чужда линейности: имитируется «гармоническая» тема (разложенное трезвучие, октавы, группетто), которая подвергается затем активной разработке (*пример 68 а, б*). Тематика первой, маршеобразной части увертюры встречается затем в самом конце оперы (выход Звезд). Вообще принцип обрамлений как в крупных масштабах, так в пределах сцен или даже отдельных номеров широко применяется в оперной композиции Рамо. В этом отношении он верен традиции Люлли, но пользуется системой более гибких приемов.

Среди лирических трагедий Рамо «Кастор и Поллукс», не взирая на дивертисменты, — самая

строгая и выдержанная в благородно-героическом духе. Даже обе женские партии скорее героичны, чем лирически-женственны. Дополняющий и смягчающий контраст к этой линии драмы как раз и дают дивертисменты (в первом, втором, четвертом и пятом актах), без которых тогда не могла обходиться французская большая оперная сцена.

Другие лирические трагедии Рамо по-своему дополняют наше представление о важнейших музыкальных образах, возникающих в его оперном творчестве. Это, с одной стороны, образы утонченно-женственные, грациозные, хрупкие, «воздушные», порою близкие живописи рококо, с другой же — фантастически-грозные, роковые, сверхъестественные. Если первые из них как бы в эскизах уже подготовлены клавишинными пьесами Рамо, то вторые имеют у него специфически театральную природу. Нежно-женственные образы характерны не только для лирических трагедий Рамо, но и для опер-балетов, героических пасторалей, балетных актов. Это и ария юной Арисии в смятении чувств («Ипполит и Арисия», первый акт), ария пастушки о соловье (там же, пятый акт), и ариетта Венеры («Дардан», пролог), и ария перуанки Фани (опера-балет «Галантная Индия», вторая картина) (*пример 69 а, б*). Нередко, как в названной арии Арисии, Рамо стремится создать «хрустальные» звучности в высо-

192

ких регистрах: высокий женский голос звучит (вместе с гармонической опорой) *ниже* концертирующих инструментов (флейт, скрипок), мелодии которых выются над ним. В арии о соловье партия пастушки то декламационно-певуча (одновременно скрипка и флейта, подражая соловью, концертируют над ней), то колоратурна в соревновании с инструментами (соловей как бы отвечает певиче), причем сплетение мелодических линий прихотливо и изящно. Эта «кружевная» фактура специфична для Рамо. Изысканно-грациозна и пластична упомянутая идиллическая ариетта Венеры. К этой группе образов приближаются и некоторые инструментальные номера, например «Успокоение чувств» или «Ария Наслаждений» («Дардан»). Однако подобные образы не становятся самодовлеющими в произведениях Рамо. Они оттеняют в его образной системе героико-драматическую партию Тезея и «темно»-драматичную, экспрессивную партию Федры («Ипполит и Арисия») или величаво-мужественную партию Изменора («Дардан»).

Другим, крайним полюсом образной выразительности в операх Рамо являются *страшные* сцены, разыгрывающиеся у входа в Аид при вызове inferнальных сил или появлении фантастического чудовища. Совершенно исключительный интерес в этом смысле представляют сцена Тезея в преддверии Аида и гениальное трио парок из лирической трагедии «Ипполит и Арисия». Кульминационные сцены из «Кастора и Поллукса» и «Дардана» (выход чудовища из моря) не могут идти с ней в сравнение. С удивительной смелостью создал Рамо это трио парок в первой же своей опере и сетовал потом, что его пришлось выпустить при исполнении: оно оказалось не под силу артистам! Сила и целеустремленность творческой фантазии здесь не имеют себе равных в оперном искусстве XVIII века. Парки предрекают Тезею его судьбу: «Трепещи, содрогайся от ужаса! Ты покинешь преисподнюю, чтобы найти ад у себя». Все «чрезвычайные» средства выразительности мобилизованы композитором, чтобы создать впечатление inferнальных угроз и нахлынувшего, нарастающего чувства ужаса: роковое звучание голосов, взлетающие пассажи струнных, гремящие аккорды, пунктирный, «траурный» в данной ситуации ритм, резкие регистровые контрасты и особенно потрясающие гармонические эффекты (сопоставления *fis-moll — f-moll — e-moll — es-moll — d-moll* и тремоло на уменьшенном септаккорде...). Все собрано в кулак, все действует как вихрь в едином направлении, и лишь один медленный темп, как роковая сила, еще сдерживает этот шквал страстей. Здесь нет баховского единовременного контраста: драматизм выражен открыто, бурно. При этом форма целого, однако, отнюдь не беспорядочна: лишена схематизма, она все же стройна и уравновешенна. Последующие годы в творческой жизни Рамо в принципе мало что добавили в его понимание лирической трагедии. В 1744 году он показал новую редакцию «Дардана». В 1749 была поставлена его новая лирическая трагедия «Зороастр» (на либретто

193

Л. де Каюзака) — достаточно противоречивое, но по-своему интересное произведение. На этот раз в опере действовали добрые и злые волшебники, они же повелители народов, причем добродетельный властитель устремлялся на помощь народу, угнетенному злым тираном, — ситуация, отзывающаяся духом еще наивного просветительства.

В лучших операх-балетах Рамо есть немало общего с образами его лирических трагедий, хотя специфика жанра сказывается в выборе сюжетов, в понимании всей композиции и отдельных ее

частей (картин, актов). «Галантная Индия» — первая опера-балет композитора — принадлежит к числу наиболее известных его произведений для театра. Как видно уже из названия, «экзотические» увлечения XVIII века здесь воплощены в своеобразной модной оболочке. Но помимо этого в «Галантной Индии» присутствует и «предрусоистская» идея. Турки, перуанские инки, персы, американские дикари («Индия» — только собирательное обозначение внеевропейских народов) как бы дают урок галантности Европе. Под этим понимается благородство чувств, бесстрашие, великодушие, которые и определяют «галантность» в поведении человека. Каждый акт оперы-балета сюжетно самостоятелен: «Великодушный турок», «Перуанские инки», «Персидский праздник цветов», «Дикари». Либретто написано в обычной тогда условной манере, чему соответствовал и стиль спектакля. В Королевской академии музыки «дикари» могли выступать только в богатых модных одеждах и париках (с некоторыми намеками на экзотичность костюма и прически), изъясняться выспренным языком, призывать Гименя и т. п. Тут Рамо ничего преодолеть не мог, а быть может, и не стремился.

Опера-балет «Галантная Индия» открывается традиционным аллегорическим прологом, в котором выступают Беллона, Амур, Геба и военно-героические образы контрастируют с мирными идиллическими картинками. Все остается прежним, хотя речь пойдет об «Индии»...

В первом акте выделим особо картину бури. Рамо пользуется в ней приемами, близкими Маре (в его известной «Буре» из «Альционы»): таковы тремоло струнных и взлетающие пассажи флейт. Но в остальном он действует по-своему: на фоне оркестровой *картины* раздаются и реплики героини, и вопли гибнущих матросов, то есть возникает оперная *сцена*. В третьем акте небольшая «галантная» история завершается большим балетным дивертисментом (собственно «Праздник цветов»). Четвертый акт наиболее «предрусоистский». Прекрасная американская дикарка выслушивает от ветреного француза и страстного, ревнивого испанца объяснения в любви. Она находит, что француз любит ее слишком слабо, а испанец слишком сильно — и предпочитает им своего дикаря, его простую, безыскусственную и верную любовь. Начинается праздник «Большой трубки мира».

Второй акт «Галантной Индии» заслуживает внимания по своей драматической силе. Он имел наиболее значительный и са-

194

мый долгий успех, исполнялся как отдельная пьеса. Развитие личной драмы как бы сливается с картиной землетрясения и извержения вулкана. Сильная страсть перуанца Гюаскара, его неистовое бесстрашие даже перед лицом смерти — в центре драмы. Образ Гюаскара героичен, его партия (бас большого диапазона) полна напряженного драматизма. Гюаскар горячо любит Фани, принцессу инков, которая предпочитает ему испанского офицера. У инков праздник солнца. Собравшийся народ напуган начавшимся землетрясением. Гюаскар грозит Фани страшной карой богов за любовь к чужеземцу-завоевателю. Но испанец уводит ее от опасности, понимая истинную причину подземного гула. Гнев Гюаскара растет и становится неистовым. Нарастает и гул землетрясения. Начинается извержение вулкана. Гюаскар призывает смерть, и скалы, обрушиваясь, погребают его. Почти все происходящее объединяется беспокойной, драматизированной партией оркестра. И вместе с тем даже в этом акте есть, по контрасту с его общим характером, эпизоды совершенно иного плана, например тонко отделанная вокальная миниатюра в стиле рококо. Перуанка Фани исполняет маленькую арию (с концертирующей флейтой), призывая Гименя соединить ее с испанским офицером, и ее нежные колоратуры, ритмическая прихотливость ее мелодии, прозрачайшее сопровождение — все говорит о ее женственной утонченности, о ее галантности... Сцена поклонения инков солнцу может служить хорошим примером именно французской оперной сцены, где широкое соло героя (Гюаскара), славящего солнце, хор инков, оркестровые эпизоды объединены в одно целое. Нарастающий гул землетрясения (и одновременно растущее драматическое напряжение) передается оркестровой партией: сначала слышно лишь тремоло в низком регистре, а затем звучность ширится и постепенно наслаивающиеся звуки образуют обращение нонаккорда (общий глухой гул). Вступают низкие голоса хора. В оркестре разражается настоящая буря (свистящие взлеты флейт и тремоло струнных). Временами землетрясение словно утихает, но даже в сопровождении речитативов слышатся его отзвуки. В заключении патетическое соло исступленного Гюаскара звучит на фоне большой оркестровой картины извержения вулкана (*пример 70*). Когда Гюаскар гибнет, в оркестре не сразу утихает буря. Этот образ дерзновенного героя, чья титаническая страсть как бы сливается с бушующей стихией, уже несет в себе предвестие романтизма. Сам же финал «Перуанских инков» по драматическому замыслу близок финальной сцене в «Армиде»

Глюка.

В 1745 году в Версале была поставлена лирическая комедия Рамо «Платея» (на либретто Ж. Отро и А. Ле Валуа д'Орвиля) — уникальный творческий опыт композитора, обратившегося к комедийному сюжету во внешней оболочке традиционной французской оперы на античной мифологической основе, при участии богов и нимф. Рамо долго работал над этим произведением, проникнутым духом пародии и лишь в небольшой мере предсказан-

195

ным единичными комедийными спектаклями Королевской академии музыки, а также «комическими операми» (то есть оперными пародиями) ярмарочных театров. В «Платее» есть нечто интригующее для своего времени: дерзкая, вызывающая пародийность (пародия на «высокую» страсть со стороны уродливой нимфы Платеи к Юпитеру, комедийная стычка Платеи с Кифероном, Платея на колеснице, которую везут лягушки, жаргонные словечки, близость к водевильным напевам) в соединении с условностями «большой» оперы (аллегорический пролог, участие Юпитера, Юноны, Меркурия, чудесные полеты, явление богов на земле, традиционные речитативы и арии). На примере «Платеи», пожалуй, яснее, чем на каком-либо другом, видно, как творческие намерения Рамо и даже его художественные находки неизбежно вступали в противоречие с природой и традициями французского оперного театра его времени.

Оставалась лишь одна-единственная сфера деятельности Рамо, в которой он был вполне свободен мыслями и совершенно не связан окостеневшими традициями прошлого, — сфера музыкальной науки. Крупнейший музыкальный теоретик Франции, он, в полном соответствии с научным движением французского материализма XVIII века, стремился установить в учении о гармонии единую систему, определить ее общие закономерности, ее естественные принципы. «Природное» происхождение гармонических созвучий Рамо связывал с физическим явлением обертонов. В построении своей системы ему удалось обобщить и уяснить большой исторический опыт, накопленный со времен выделения basso continuo и теоретических трудов Царлино. К тому же музыкальная практика XVIII века всемерно стимулировала развитие науки о гармонии: кристаллизация гомофонно-гармонического склада была неразрывно связана с выявлением и подчеркиванием основных ладовых функций мажора и минора. Рамо в своем учении об основном басы как гармоническом фундаменте (оно-то и опиралось на акустический феномен основного тона и обертонового ряда) выдвинул теорию обращения аккордов и тем самым утвердил значение основной функции аккорда, координирующей все его обращения, сводящей их к единому принципу. Это было именно достижение *системы* в отличие от эмпирических наблюдений и частных констатации. В тесной связи с этим возникло определение тоники, доминанты и субдоминанты как ладогармонических функций. Так Рамо положил начало новому этапу в развитии музыкально-теоретической науки, который полностью соответствовал грандиозному перевороту, совершавшемуся в европейском музыкальном искусстве XVIII века.

Современники укоряли Рамо в том, что он переоценивал роль гармонии в ущерб мелодии, и, со своей стороны защищая роль мелодии как выразительницы непосредственного чувства, усматривали в его натуре преобладание сухой умозрительности над вдохновением художника. Эти суждения отличались крайней

196

односторонностью, были высказаны в запальчивости и оказались в итоге несправедливыми. Как истинно французский художник Рамо проявил и в своем искусстве свойства высокого и тонкого интеллекта, но они неразрывно соединялись с богатой, смелой и утонченной творческой фантазией. Прекрасно понимал Рамо выразительную роль мелодии в музыкальном произведении: об этом свидетельствует все его творчество. «Мелодия обладает не меньшей силой в области выразительного, чем гармония, — утверждал он, — но почти невозможно дать определенные правила в этой области, где хороший вкус имеет большее значение, чем все остальное»<sup>9</sup>. Гармония тоже не была для него только теоретической дисциплиной: Рамо признавал и объяснял выразительное значение различных созвучий и гармонических приемов. В частности, он писал: «Отчаяние и все чувства, которые ведут к исступлению или в которых есть что-то поражающее, требуют всевозможных диссонансов, не приготовленных и особливо, чтобы больше господствовали в верхнем голосе. Очень хорошо также, для выразительности этого рода чувств, переходить из одного тона в другой через неприготовленный большой диссонанс, но таким, однако же, образом, чтобы слух не был оскорблен слишком большой диспропорцией, которая могла бы образоваться между двумя тонами...»<sup>10</sup>. Последняя фраза имеет прямое отношение к тем смелым приемам, которыми позднее воспользовался Рамо в знаменитом трио парок из лирической

трагедии «Ипполит и Арисия».

И движение теоретической мысли, и процесс творческих исканий были необычайно интенсивными у Рамо на протяжении многих лет. Как художник и как ученый он неизменно смотрел вперед. Современник Баха и Генделя, он для Франции первой половины XVIII века выполнил историческую роль, во многом аналогичную их роли. Все они действовали и творили в разных условиях, но каждому пришлось восставать и бороться против обветшалых представлений и норм в искусстве и художественной культуре: одному в Германии, другому в Англии, третьему во Франции. Чем меньше тот или иной великий музыкант зависел от «сверхмузыкальных» условностей эпохи (текст, либретто, сцена), тем внутренне свободней оказывался он в своем творчестве. Таков пример гениального Баха. Рамо был, напротив, силою обстоятельств слишком зависим от многого с тех пор, как связал свою судьбу с французским оперным театром. Никто не сумел постигнуть и выразить это лучше, чем Д'Аламбер, оценивший деятельность Рамо к концу жизни композитора:

«Рамо особенно достоин уважения, — писал Д'Аламбер в 1760 году, — так как он сделал все, что мог; главная его заслуга в том, что он видел и то, что находится за пределами, к которым он под-

<sup>9</sup> Из «Трактата о гармонии» (1722) — Цит. по кн. Материалы и документы по истории музыки, т 2 с 18.

<sup>10</sup> Там же

**197**

вел слушателей. Его заслуга еще и в том, что он понимал, где граница, до которой он может их довести. Он бы не достиг цели, если бы попытался повести их дальше. Рамо дал нам не лучшую музыку, на создание которой он был способен, но лучшую, которую мы могли воспринять»<sup>11</sup>.

В 1752 году в Париже вспыхнула так называемая «война буффионов», непосредственным поводом которой послужили выступления итальянской труппы антрепренера Бамбини, исполнявшей интермедии (они же ранние образцы оперы-буффа) на сцене Королевской академии музыки. На самом деле «этот бурный спор вокруг оперного театра, разделивший парижское общество на два лагеря — буффонистов и антибуффонистов, — был хорошо подготовлен, с одной стороны, положением во французском оперном искусстве, с другой — движением передовой эстетической мысли, далеко не удовлетворенной этим положением. Еще в 1729 году в Париж попали ранние итальянские интермедии; в 1746 итальянская труппа исполняла там же «Служанку-госпожу» Перголези. Тогда эти спектакли итальянцев еще не побуждали парижан к дискуссиям. Теперь же общественная атмосфера резко изменилась. Годом раньше начала выходить «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел», сплотившая прогрессивные силы французской науки и эстетической мысли и ставшая своего рода рупором идей зрелого Просвещения во Франции. Само слово «энциклопедист» стало там равнозначным понятию «просветитель» второй половины XVIII века, когда противоречия в развитии французского общества все обострялись на пути к революции 1789 — 1794 годов. В кругу французских энциклопедистов находились ученые и писатели, горячо интересовавшиеся искусством, в особенности музыкальным: Дени Дидро, Жан Лерон Д'Аламбер, Жан Жак Руссо, Мельхиор Гримм, Поль Анри Гольбах. Подвергая идеологическому пересмотру систему воззрений, связанную со старым порядком, они выступали, в частности, с острой критикой традиционной французской оперы и, еще более, оперного театра в целом. В связи с возобновлением на сцене в январе 1752 года лирической трагедии Детуша «Омфала» (впервые поставлена еще в 1701 году, неоднократно пародировалась на Ярмарке) Гримм опубликовал резко критическое «Письмо об Омфале». Оно было направлено в основном против обветшалых традиций Королевской академии музыки, против мифологии, против аллегории на оперной сцене, за подражание природе в искусстве. Вместе с тем Гримм тут же восхищался операми Рамо и давал высокую оценку его «Платее». Условностям французского оперного театра он противопоставлял примеры английских пьес

<sup>11</sup> Д'Аламбер Ж. О свободе музыки. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков, с. 462-463.

**198**

(Дж. Гея, в частности) и итальянской музыки. Все это происходило еще до «войны буффионов».

Одновременно ей предшествовали и процессы, происходившие на Ярмарке, теперь уже у истоков французской комической оперы как таковой. В 1740-е годы для Ярмарочного театра

начал работать комедиограф и блестящий театральный деятель Шарль Симон Фавар. Вместе со своей женой, выдающейся артисткой Мари Жюстиной Фавар и смелым, предприимчивым антрепренером Жаном Монне он внес много нового в репертуар и постановочный стиль этого театра. Фавар несколько умерил пародийно-сатирическую остроту спектаклей, внес в драматургию черты сентиментальной нравоучительности в духе времени (порою сказочной фантастики), вообще приблизил ее к нарождавшейся буржуазной драме. Одновременно Фавар расширил роль музыки в спектаклях, принимая личное участие в их музыкальном оформлении. Со своей стороны Монне способствовал постепенному перерождению Ярмарочной комической оперы в театр для более избранной аудитории, приглашал Буше писать декорации, привлекал к участию известных балетных артистов. Одна из постановок этого театра в 1744 году была даже перенесена на сцену Королевской академии музыки. Тем не менее в 1745 году Ярмарочная комическая опера была королевским указом закрыта. Ее спектакли возобновились лишь в феврале 1752 года, когда энергичный Монне добился у Людовика XV разрешения на открытие Ярмарочного театра Сен-Лоран. Усилиями антрепренера его театр был быстро восстановлен, в труппе собралось тридцать артистов, оркестр состоял из двадцати человек, и ко времени появления буффов в Париже пародийно-комические спектакли с успехом шли на его сцене. Они, конечно, тоже по-своему способствовали росту художественно-критического самосознания в умах парижан.

Развитие итальянской оперы-буффа как нового, прогрессивного жанра и растущая ее популярность привлекли к себе внимание тех, кто искал *положительных* примеров в оперном театре. В июле 1752 года в Руане должна была выступать приглашенная по контракту итальянская труппа буффов, в репертуар которой входили интермедии. Эту труппу «перехватила» Королевская академия музыки, и с 1 августа буффоны начали давать спектакли в Париже. Разумеется, такая инициатива со стороны привилегированного театра, главного оплота «высокой» оперы, не могла возникнуть сама по себе. Здесь не обошлось без влияния, исходившего из кругов энциклопедистов и близких к ним любителей и знатоков искусства. В составе итальянской труппы не было выдающихся певцов, прославленных имен виртуозов. Известно только, что в главных партиях выступали певец Манелли и молодая певица Анна Тонелли, имевшие большой успех в Париже. В репертуаре находились произведения Перголези, Орландини, Латилла, Р. да Капуа, Кокки, Лео, Селлетти, Йоммелли, Чампи. Наибольший

**199**

интерес публики привлекла «Служанка-госпожа» Перголези. Спектакли итальянцев шли в Королевской академии музыки вместе со спектаклями французских лирических трагедий и опер-балетов. При этом все внимание общества было сосредоточено на буффонах. Если интермедия предшествовала лирической трагедии, публика расходилась после итальянского спектакля. Поэтому приходилось выпускать буффов в конце вечера.

Все время пока итальянская труппа выступала в Париже, вокруг искусства буффа не затихали споры. Именно в них сосредоточилось и как бы прорвалось наружу то, что вызревало в недовольстве «большой» оперой со стороны определенных общественных кругов, что подготавливалось пародиями ярмарочных театров. Буффоны появились как раз вовремя — для парижан. Теперь энциклопедистам и их единомышленникам было на что сослаться в критике старого искусства, было что противопоставлять ему. У буффов они оценили прежде всего естественное выражение человеческих чувств, отсутствие многих условностей постановок и сценического поведения актеров, простоту и живость действия, яркую мелодичность.

В марте 1754 года буффоны были изгнаны из Парижа по королевскому приказу. Но дискуссия продолжалась, ширилась, захватывала все больший круг вопросов, в ее процессе выдвигались и обосновывались положительные эстетические требования к оперному искусству. В этой беспокойной атмосфере по существу и зародился новый жанр музыкального театра — французская комическая опера.

Помимо совместной работы над «Энциклопедией» участников дискуссии — буффонистов — объединял салон Гольбаха, в котором они собирались два раза в неделю. С 1753 года Гримм начал издавать журнал «Литературная, философская и критическая корреспонденция», в котором публиковались материалы, в значительной мере питавшие эстетическую дискуссию, а также освещавшие ее ход. Журнал этот был своего рода европейской сенсацией: он выходил в немногих экземплярах; среди подписчиков его получали Екатерина II в Петербурге и Фридрих II в Берлине.

Уже в 1752 — 1753 годах появились блестящие полемические памфлеты, возникшие в атмосфере «войны буффов» и направленные против традиционного французского искусства, в частности против Королевской академии музыки: «Письмо даме» Гольбаха <sup>12</sup>, «Письмо о французской музыке», «Письмо оркестранта Королевской академии музыки своим товарищам по оркестру» Руссо и «Маленький пророк из Бёмиш-Брода» Гримма (1753). Одно первое «Письмо» Руссо, это страстное, воинствующее обличение недостатков французского искусства, вызвало более шестидесяти ответов. Второе его «Письмо» взбесило ди-

<sup>12</sup> Полное название: Письмо даме почтенных лет о настоящем положении оперы во Франции.

**200**

рекцию Академии до того, что она лишила его права свободного посещения спектаклей. Остросатирический характер носил и памфлет Гримма, написанный под непосредственным влиянием Дидро.

Литературное обсуждение вопросов оперной эстетики продолжалось и дальше, когда буффоны покинули Париж, в работах Д'Аламбера («О свободе музыки», 1760), Гримма («О лирической поэме», 1765), в статьях Руссо для «Энциклопедии», даже в его романе «Новая Элоиза» (1761).

Наиболее полно обосновал тогда новые оперно-эстетические воззрения Дидро в «Третьей беседе о „Побочном сыне“» (1757), в «Рассуждении о драматической поэзии» (1758), в «Племяннике Рамо» (ок. 1762). Для Дидро проблемы оперного театра, равно как и проблемы театра драматического, имели единый, общий эстетический смысл, были подчинены цельной, сложившейся эстетической концепции. Дидро ценил большое, серьезное, правдивое искусство высокого эстетического значения, свободное от сословных предрассудков. Он утверждал, что драматург, избирая для себя сюжет, должен показывать на сцене семейные отношения и общественные положения, раскрывать обязанности людей и обсуждать важнейшие вопросы морали. Он сожалел, что миновали времена, когда философ и художник (поэт, музыкант) объединялись в одном лице. «Красота в искусстве, — писал Дидро, — имеет то же основание, что истина в философии. Что такое истина? Соответствие наших суждений созданиям природы. Что такое подражательная красота? Соответствие образа предмету» <sup>13</sup>.

Отвечая здесь на вопрос об отношении искусства к действительности, Дидро применил выражение «подражательная красота». Оно было связано с теорией подражания природе, принятой и развивавшейся передовыми эстетиками XVIII века, разделявшими материалистическое воззрение на искусство. Не *отражение* действительности в искусстве, — как говорим мы, опираясь на диалектико-материалистическое понимание предмета и отдавая себе отчет в том, что в образном отражении присутствуют и выбор, и обобщение, и оценка: материалисты XVIII века говорили и писали иначе, имея в виду именно *подражание природе*, своего рода копирование ее, ибо они еще судили механистически об отношении искусства к действительности.

Правдивая передача сильных, бурных эмоций, изображение естественной, неприукрашенной природы, вообще страсть, движение, порыв, буря по преимуществу привлекают Дидро в искусстве. «Что нужно поэту? — спрашивает он. — Девственная природа или возделанная, мирная или бушующая? Неужели он предпочтет красоту ясного, спокойного дня ужасу мрачной ночи, когда яростный свист ветра перемежается с глухим, протяж-

<sup>13</sup> Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». — Дидро Д. Собр. соч., т. 5. М. — Л., 1936, с. 168.

**201**

ным рокотом дальнего грома и молнии воспламеняют небо над головой? Предпочтет зрелище тихого моря зрелищу бурных волн? Холодный и мертвый дворец — прогулке среди развалин? Построенное здание, почву, возделанную рукой человека, — чаще древнего леса, неведомым пещерам в пустынной скале? Водную гладь, бассейны, струйки — мощному водопаду, летящему, разбиваясь о скалы..?» <sup>14</sup>. Условность традиционного французского театра, особенно оперного, с его выпренностию и идилличностью, с его «этикетностью», — против всего этого направлены горячие тирады Дидро, предвещающие эстетику романтизма. Когда он увидел на сцене артистку без фижм, он писал с восторгом: «Ах! если б посмела она когда-нибудь появиться на сцене в уборе, полном простоты и благородства, которых требуют ее роли! Скажу больше — в беспорядке, вызванном таким ужасным событием, как смерть мужа, гибель сына или другие катастрофы трагической сцены! Во что бы превратились рядом с этой растерзанной женщиной все эти напудренные, завитые, разряженные куклы!» <sup>15</sup>.

Исходя из этих требований правдивого, серьезного и сильного театрального искусства, Дидро мечтал: «Пусть появится гений, который утвердит подлинную трагедию, подлинную комедию на лирической сцене» <sup>16</sup>. На оперной сцене он предпочитает античную трагедию, поскольку она



ритмична, тогда как бытовая трагедия исключает стихи. В качестве примера Дидро приводит отрывок из «Ифигении в Авлиде» Расина и разъясняет в деталях, как именно мог бы представить композитор сцену отчаяния Клитемнестры, у которой только что отняли дочь, чтобы принести ее в жертву богам. «Я не знаю ни у Кино, ни у других поэтов стихов более лирических и положения более подходящего для музыкального воспроизведения, — заключает Дидро. — Состояние Клитемнестры должно исторгнуть из ее груди вопль природы, и композитор может передать его со всеми его тончайшими оттенками»<sup>17</sup>. И далее Дидро показывает, какие строки из монолога Клитемнестры естественны для речитатива, где можно вставить инструментальные ригурнели и с каких слов («Варвары, остановитесь!») должна начинаться ария. Всего три года прошло после удаления буффионов из Парижа, но Дидро и не думает об искусстве буффа. Он помышляет прежде всего о подлинной трагедии на оперной сцене и словно предсказывает реформаторскую оперу Глюка — «Ифигению в Авлиде» (поставленную в Париже в 1774 году).

В систему эстетических воззрений Руссо, в его художественное мироощущение музыка входила неотъемлемой частью. Он был музыкантом, хотя и не получил специального образования,

<sup>14</sup> Дидро Д. О драматической поэзии. — Дидро Д. Собр. соч., т. 5, с. 413.

<sup>15</sup> Там же, с. 418.

<sup>16</sup> Дидро Д. Беседы о «Побочном сыне». — Там же, с. 169.

<sup>17</sup> Там же, с. 176.

## 202

очень увлекался музыкой, сочинял ее сам в несложных формах, и она постоянно занимала его ум. Он обращался в Академию наук с предложением реформы музыкальной нотации (1742), он активнее других участвовал в «войне буффионов» и критиковал Королевскую академию музыки, он писал музыкальные статьи в «Энциклопедии» и издал свой «Музыкальный словарь», он касался вопросов современной музыки в «Исповеди» и в «Новой Элоизе», он убежденно связывал проблемы национального языка и мелодии. Неуравновешенный и горячий, Руссо доходил до крайностей в полемике, а его деятельность композитора порой опровергала его же собственные запальчивые суждения. «Письмо о французской музыке», выпущенное Руссо в пылу увлечения буффионами, развивало мысли, близкие трактату Ф. Рагене (1702). Противопоставляя яркое, естественное, мелодичное искусство итальянцев условному стилю французской оперы, Руссо подошел к полному отрицанию ее ценности. Более того, он стал доказывать, что французская музыка вообще страдает многими недостатками и непоправимой слабостью. Ход его рассуждений был таков. О национальных особенностях музыки позволяет судить только мелодия, а она развивается вместе с речью, зависит от национального языка, от его просодии, произношения. Отрицательные качества французского языка (в отличие от итальянского) обусловили недостаток мелодичности во французской музыке. Руссо убежден, что французский язык непригоден для музыки, он глуховат, в нем излишек согласных, не хватает гибкости и свободы интонаций — всего того, что так музыкально в итальянском языке.

Пример итальянской оперы-буффа и особенно оперной музыки гениального Перголези как бы ослепил Руссо: критерии итальянского искусства он безоговорочно применил в оценке французского. Однако отличия французской вокальной музыки от итальянской, в частности преобладание декламационной мелодии над широко кантиленной, были всего лишь специфической традицией национальной творческой школы, только, быть может, значительно обескровленной на сцене Королевской академии музыки. Так, полемизируя против старых форм искусства, Руссо поставил под сомнение и национальную художественную традицию в целом. Впрочем, он, к счастью, в этом вопросе не оказался вполне последовательным. Он словно позабыл в 1753 году (когда писал все это), что им уже была сочинена французская интермедия «Деревенский колдун», в которой и текст, и музыка принадлежали ему самому. В одной из своих статей он как-то оговорился, что, сочиняя мелодию, нужно избегать подражания театральной декламации, а «подражать надлежит непосредственно голосу природы, говорящему без аффектации и без искусственности»<sup>18</sup>. Таким образом, Руссо все-таки

<sup>18</sup> Из статьи «Выразительность» в «Музыкальном словаре». — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков, с. 434.

## 203

различал неестественный язык театра и естественный «голос природы», хотя и тот и другой были, разумеется, всецело французскими.

Острая художественная восприимчивость и темперамент полемиста сообщили критическим оценкам Руссо огромную разоблачительную силу. Его жестокие насмешки над оперным спек-

таклем Королевской академии музыки звучат в «Новой Элоизе» уничтожающе. Он смеется над убожеством всех оперных «чудес»: «Голубоватое тряпье, свисающее с балок или веревок, как белье, вывешенное для просушки, изображает небо [...]. Колесницы же богов и богинь — рамы, сбитые из четырех брусьев и подвешенные на толстой веревке наподобие качелей; между брусьями перекинута поперечная доска — на ней-то и восседает бог, а спереди ниспадает холщовое, аляповато расписанное полотнище, играющее роль облака, окутывающего сию великолепную колесницу». Он возмущается напыщенностью и ложным пафосом исполнения: «Актрисы чуть не бьются в судорогах, с таким усилием исторгают они из легких визгливые выкрики, — стиснутые кулаки прижаты к груди, голова откинута назад, лицо воспалено, жилы набухли, живот вздымается». Иронизирует над постоянными балетными дивертисментами: «Обычно каждое действие на самом занятом месте прерывается — устраивается развлечение для действующих лиц [...]. Танцуют жрецы, танцуют солдаты, танцуют боги, танцуют дьяволы, даже на похоронах танцуют...»<sup>19</sup>.

Музыкальные воззрения Руссо в целом зависели не только от его участия в войне буффионов и от убеждения в том, что мелодия развивается вместе с речью. Крупнейший представитель сентиментализма как нового художественного направления, он и в музыке подчеркивал прежде всего естественную для нее апологию чувства. Он писал, что со временем сумел оценить могучую и тайную связь страстей и звуков, способность музыканта передавать «бурные движения души». «Мелодия, подражая модуляциям голоса, — утверждал Руссо, — выражает жалобы, крики страдания или радости, угрозы, стоны...» «Она не только подражает, — продолжал он свою мысль, — она говорит; и в ее нечленораздельной, но живой, пылкой и страстной речи во сто раз больше энергии, чем в речи обычной»<sup>20</sup>.

В понимании музыкального искусства и его отношения к действительности Руссо исходит, как и Дидро, из теории подражания природе. По его мнению, «подражательная музыка», то есть верная природе, «живыми, подчеркнутыми и, так сказать, говорящими интонациями выражает все страсти, рисует все образы, передает все предметы, подчиняет всю природу своему искусному подражанию и доводит до сердца человека чув-

<sup>19</sup> Юлия, или Новая Элоиза. — Руссо Ж. Ж. Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1961, с. 234, 235 — 236, 237 — 238.

<sup>20</sup> Опыт о происхождении языков, а также о мелодии и музыкальном подражании. — Руссо Ж. Ж. Избр. соч., т. 1. М., 1961, с. 256.

#### 204

ства, способные его взволновать»<sup>21</sup>. Однако Руссо все-таки не сводит подражание к изобразительности и считает нужным даже специально оговориться: «...за редким исключением, искусство музыканта вовсе не состоит в непосредственном изображении предметов, а заключается в умении привести душу в состояние, сходное с тем, какое вызывало бы присутствие изображаемых предметов»<sup>22</sup>.

Сопоставляя музыку с живописью, Руссо находит, что живопись стоит ближе к собственно природе, а музыка более связана с человеческим существом. Музыка захватывает нас сильнее, она больше сближает человека с человеком. Мелодию и ее роль в музыкальном искусстве Руссо сравнивает, в частности, с рисунком в живописи, а в гармонии видит аналогии краскам, колориту. В противовес «гармонической» концепции Рамо, Руссо мыслит основу всей музыки в мелодии. В соответствии со своими общими идеями о преимуществах естественного человека и о вреде цивилизации, он ценит мелодию как естественное, природное начало, свойственное уже дикарям, тогда как гармония — изобретение позднейшего времени — представляется ему варварством.

Как известно, Руссо вел музыкальный отдел «Энциклопедии». Работал он необыкновенно быстро и с большим увлечением, допуская порой в статьях некоторые фактические погрешности. Именно в связи с этим Рамо и опубликовал в 1755 и 1756 годах свои замечания о музыкальных ошибках в «Энциклопедии». В энциклопедических, словарных статьях Руссо занимало не столько справочное их назначение, сколько эстетико-просветительское. В 1767 году он выпустил в Женеве свой «Музыкальный словарь», который вскоре был переиздан в Париже, а затем переведен на другие европейские языки. Статьи «Музыка», «Выразительность», «Мелодия», «Опера», «Речитатив», «Антракт», «Интермедия» и другие содержат важные положения об эстетическом смысле этих понятий. С большой проницательностью характеризует, например, Руссо истинные драматические возможности речитатива или размышляет об оперной арии как выражении одного чувства, единого образа.

Оценивая музыкально-эстетические взгляды и вкусы Руссо на значительной исторической дистанции, мы отчетливо видим их связь с процессом музыкального развития и его особенностями

в Западной Европе около середины XVIII века. Руссо был поразительно современен — в прямом и точном смысле этого слова, даже злободневен. В его воззрениях отразились ранние этапы формирования нового, молодого стиля, складывавшегося примерно в 1730 — 1750-е годы, но еще далеко не пришедшего к классическим вершинам (апология чувства, примат вырази-

<sup>21</sup> Из статьи «Музыка» в «Музыкальном словаре». — Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки. т. 2, с. 9.

Из переписки с Д'Аламбером. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков, с. 429.

**205**

тельной мелодии при простоте общего музыкального склада, отрицание полифонической сложности и т.д.). Более зрелые представления о возможностях музыкального искусства, о воплощении в нем широкого круга образов, борьбы и движения чувств, образных контрастов, вообще диалектики образного развития еще не вошли тогда в область эстетики, как не были убедительно реализованы и в самом «предклассическом» искусстве. В этом смысле Руссо-композитор оказался столь же злободневен, как и Руссо-эстетик.

Особое место среди энциклопедистов занимает Д'Аламбер. Не будучи музыкантом, но отлично разбираясь в теории музыки, не участвуя непосредственно в «войне буффионов», но сумев объективно оценить ее, он обнаружил удивительную широту и беспристрастие в понимании всего происходившего вокруг, судил обо всем точно и остро, но без какой бы то ни было одно-сторонности. Спустя шесть лет после удаления буффионов из Парижа Д'Аламбер осветил итоги прошедшей музыкально-эстетической дискуссии в трактате «О свободе музыки» (1760), заметив, что хочет «мирно разобраться в нашем музыкальном споре». Прежде всего он выразил свое удивление: столько пишут о свободе торговли, браков, прессы, живописи, но почему-то никто не написал о свободе музыки. И дальше, как будто бы в ироническом тоне, обнажает смысл этих слов и их понимание «некоторыми людьми». «Свобода в музыке, — поясняет Д'Аламбер, — предполагает свободу чувствовать; свобода чувствовать влечет за собой свободу мыслить, за которой следует свобода действовать, а эта последняя является гибелью государства. Поэтому давайте сохраним Оперу в том виде, в каком она существует, если мы хотим сохранить королевство; ограничим вольности в пении, если не хотим, чтобы за ними последовали вольности речи. [...] Трудно поверить, но фактом является то, что для некоторых людей слова „буффон“, „республиканец“, „фрондер“ — я чуть не упустил — „материалист“ — все это — синонимы»<sup>23</sup>. Д'Аламбер словно иронизирует над подобным ходом мыслей — и в то же время пользуется случаем, чтобы договорить их до конца, поставив все точки над і.

Воздавая должное буффонам и понимая, что моральная победа осталась за ними, Д'Аламбер не отрицает достоинств французской оперы как синтетического спектакля. Не принимает он и ограничения вкусов определенными жанрами: «Служанка-госпожа», с его точки зрения, не унижает величия «Армиды» Люлли, а «Мещанин во дворянстве» Мольера — величия «Цинны» Корнеля. Отмечает Д'Аламбер сходство суждений Руссо и аббата Рагене о французской музыке, показывая при этом, как различен был их резонанс в начале века (когда Рагене был «мятежником-одиночкой») и в середине его (когда памфлеты

<sup>23</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков, с. 467.

**206**

Руссо возбудили ожесточенные споры). Гораздо беспристрастнее других своих единомышленников судит Д'Аламбер о Рамо, в чем мы уже отчасти убедились. «Платею» Рамо он называет шедевром композитора и шедевром французской музыки. Неоценимое значение для пропаганды теоретических трудов Рамо имел трактат Д'Аламбера «Теоретические и практические элементы музыки» (1752), в котором он в доступной форме изложил главные идеи учения о гармонии и тем самым внес для читателей ясность там, где Рамо выражал свои мысли в гораздо более сложной и пристрастной форме. Мудро и прозорливо оценил Д'Аламбер весь творческий путь, пройденный Рамо, заметив, что от начала до конца этого пути «расстояние значительно больше, чем от точки, на которой мы сегодня находимся, до той, к которой мы придем в будущем»<sup>24</sup>.

Существо музыкального искусства Д'Аламбер понимал примерно так же, как Руссо: «Музыка... стала мало-помалу видом речи или даже языка, посредством которого выражаются различные чувства души или, вернее, ее различные страсти»<sup>25</sup>, — писал он в предисловии к «Энциклопедии». Вместе с тем Д'Аламбер отводил музыке, говорящей одновременно воображению и чувствам, последнее место среди «подражательных искусств», поскольку в ее природе — меньший круг образов в сравнении с живописью, скульптурой и поэзией, то есть

меньшему в действительности она может подражать. Нам сейчас такое суждение, пожалуй, покажется ограничительным, но Д'Аламбер прав в том, что *изобразительные* («подражательные») возможности музыки в самом деле уступают изобразительным искусствам и поэзии. Но зато она «говорит воображению и чувствам» по-своему не меньше, а порою и больше их, в чем, кажется, никто не сомневается.

На протяжении XVIII века по вопросам музыкального искусства высказывались многие музыканты, музыкальные деятели и эстетики различных стран, среди них И. Маттезон и К. Шубарт в Германии, Ф. Альгаротти и Э. Артеага в Италии, ряд писателей в Англии. Но нигде музыкально-эстетическая дискуссия не приобрела такой остроты и такого общественного резонанса, как во Франции эпохи Просвещения. Французские просветители выдвинули и обосновали основные положения музыкальной эстетики своего времени, соответствовавшие «предклассическому» этапу развития самой музыки. Они опирались на материалистическое (но еще не диалектическое) понимание искусства в его отношении к действительности, на теорию подражания природе, требуя при этом от искусства значительных тем и сюжетов, правдивой передачи естественных чувств человека, сильных страстей и уже продвигаясь к осознанию его социальной сущности.

<sup>24</sup> Д'Аламбер Ж. О свободе музыки. — Цит. изд., с. 462.

<sup>25</sup> Очерк происхождения и развития наук. — Цит. изд., с. 445.

## 207

Французская комическая опера в качестве нового оперного жанра родилась как раз в те годы, которые проходили в Париже под знаком эстетической дискуссии. В 1752 году Руссо создал первую французскую интермедию, шедшую целиком на музыке, в 1762 году Ярмарочная комическая опера прекратила свое прежнее существование и была, так сказать, полностью легализована, влившись в труппу привилегированного театра Итальянской комедии.

На этом отрезке времени, между 1752 и 1762 годами, заканчивается предыстория комической оперы и начинается ее история. Ряд явлений несет на себе характерный отпечаток переходного периода. Так, для первых лет, под возросшим в Париже влиянием итальянской оперы-буффа, показательно стремление и на Ярмарке использовать опыт буффонов — прежде всего, конечно, музыкальный. Не прошел бесследно у истоков комической оперы и пример Руссо с его «Деревенским колдуном», в сущности тоже произведением переходного значения: по направлению — первой французской комической оперой, по жанровым признакам — с чертами итальянской интермедии.

Руссо не владел мастерством образованного композитора-профессионала и не питал интереса к крупной музыкальной форме без слов или без программы. Но он был музыкально одарен (смолоду надеялся посвятить себя музыке) и очень чуток к живым музыкальным запросам своего времени. Несколько раз брался он за сочинение опер, но затем уничтожал свои нотные рукописи. В 1743 году начал писать оперу-балет «Галантные музы», закончил ее в 1745 (молодой Филидор помогал Руссо в инструментовке), когда она и была исполнена для узкого круга. Это оказался явно неудачный опыт, да еще в жанре, чуждом Руссо; он вновь уничтожил партитуру. Помимо опер Руссо написал ряд романсов, вокальных трио и мотет. Музыкальные вкусы его созрели под заметным воздействием новой итальянской музыки. В 1743 году он попал в Венецию (как секретарь французского посольства), и его оперные впечатления очень обновились.

В большой мере парадоксально появление «Деревенского колдуна» Руссо именно осенью 1752 года, когда автор этой интермедии (так она была им обозначена) уже несомненно размышлял о непригодности французского языка для музыки, о его немелодичности и т. д. Получилось, что Руссо сначала доказал, что можно с успехом писать мелодичную музыку на французский текст, а затем (в 1753 году) принялся доказывать, что французская музыка неизбежно страдает многими недостатками из-за немзыкальных свойств французского языка. Так или иначе Руссо написал либретто и музыку «Деревенского колдуна», его произведение было исполнено в октябре 1752 года в Фонтенбло, поставлено в 1753 году в Королевской академии музыки и принесло ему славу создателя французской комической оперы. И хотя предыстория этого жанра, как мы знаем, была очень

## 208

давней, а последующая история выдвинула несколько иные его признаки, все же программное выступление Руссо с его «Деревенским колдуном» переоценить невозможно: складывавшаяся французская комическая опера была подхвачена и вынесена вперед на этой волне руссоизма.

Простота музыки и текста в «Деревенском колдуне» по-своему демократична: Руссо стремился противопоставить свое произведение господствовавшему во Франции оперному театру. Он избрал

для этого простой, бесхитростный сюжет (в разных вариантах популярный в XVIII веке) и развил его в духе собственных идей о добродетели людей, близких к природе, не испорченных цивилизацией, о чистоте и искренности их естественных чувств. Он стремился придать занимательность интриге, выведя на сцену сметливого колдуна, небескорыстно устраивающего судьбы молодых влюбленных. Он провел в дивертисменте старую как мир тему, известную уже у Адама де ла Аль: молодая крестьянка отвергает ухаживания придворного ради своего деревенского жениха.

В музыкальной композиции «Деревенского колдуна» Руссо опирался одновременно и на опыт Ярмарки — ее песенки, водевили, танцы, пантомиму, и на пример итальянских интермедий с их речитативами, не оставлявшими места для разговорных диалогов. В композиторской деятельности Руссо были, конечно, признаки дилетантизма. Но в малой форме интермедии и в скромных рамках ее музыкальных номеров он достойно справился со своей задачей. Главное же, он точно попал в цель, уловил новые веяния, новые потребности времени и общества. Сам Руссо утверждал, что ни одна из его работ не принесла ему такой известности, как эта маленькая пьеса.

Музыка в «Деревенском колдуне» удивительно простодушна по своему бытовому, общедоступному характеру. Мелодии близки ярмарочным. Композитора даже упрекали в плагиате, полагая, что он заимствовал свои напевы из популярных сборников песен (*пример 71 а, б*). Возможно, что в инструментовке ему помогал Филидор. И все же *целое* принадлежит Руссо: проведена его идея, выдержан несложный и свежий мелодический стиль, использован водевиль в финале, и при этом получилась в итоге уже не «комедия, смешанная с ариеттами», а маленькая опера с речитативами и увертюрой.

Общий замысел увертюры к «Деревенскому колдуну» еще зависит от итальянских образцов: такова последовательность частей (Gai — Lent — Gai), таково выделение средней медленной части одноименным минором. Действие начинается куплетами молодой крестьянской девушки Колетты: она горюет о том, что Колен покинул ее, уехав из деревни в город. Куплеты перемежаются речитативом — это уже традиция французской оперы. Их мелодия свежа и проста, народна в своей основе; сопровождение скромно: струнный квартет и фагот (*пример 72*). Куплеты Колетты необыкновенно быстро приобрели всеобщую

**209**

известность: их распевали повсюду. Колетта отправляется к деревенскому колдуну за помощью. У его дома она колеблется, пересчитывает деньги и наконец стучится в дверь. Этот небольшой наивно-изобразительный эпизод — прелюд-пантомима (*пример 73*). Подобные приемы были широко распространены на Ярмарке. Ария Колетты у Колдуна, хотя она и более широка и пластична, чем ее куплеты, тоже носит песенно-бытовой характер. Вскоре после спектаклей ее мелодия уже вошла во французские сборники песен без имени автора. В сравнении с этой арией другие вокальные номера (арии Колена и Колдуна, дуэт Колена и Колетты) более развиты по форме и несколько более сложны по вокальному письму и сопровождению. После Колетты у Колдуна появляется Колен, разочарованный тем, что он испытал в городе, и мечтающий вернуться к своей Колетте. Влюбленные благополучно примиряются при помощи хитрого деревенского мудреца. Колдун тут же сзывает крестьян на праздник. Начинается дивертисмент, занимающий чуть ли не половину всего произведения. В этом Руссо, казалось бы, поддался французской оперной традиции. Но состав дивертисмента у него иной. Сюда входят танцы, хор крестьян, романс Колена, большая пантомима, «водевиль». Наряду с менуэтами среди танцев есть и совсем простые плясовые номера народного склада. Романс Колена «В темной хижине», выражающий основную мораль оперы, также получил большую известность в быту. По своему типу этот романс близок не к уличным песенкам, а скорее к салонной вокальной лирике, излюбленной в кругу дилетантов именно во времена Руссо (он и сам создал сборник таких романсов под названием «Утешение в горестях моей жизни»). После балетной пантомимы (бесплодное ухаживание придворного за крестьянкой) идет заключительный «водевиль». Сначала простую песенную мелодию исполняет сам Колдун — это ариетта о деревенской любви. Затем Колен поет куплеты на ту же мелодию, а хор подхватывает припев. Наконец мелодия переходит к Колетте — и снова звучит припев хора. Этот принцип водевиля, воспринятый Руссо от Ярмарки, несомненно имеет за собой глубокую народную основу в круговой песне с припевами хора — вплоть до средневековых рондо.

Руссо назвал «Деревенского колдуна» интермедией по итальянскому образцу, но его произведение не выполняло собственно функции интермедии, а ставилось на сцене самостоятельно, как маленькая опера. Успех его был всеобщим — при дворе, в городе, в различных кругах общества. В

придворной среде опера была воспринята как своего рода пастораль, сельская идиллия, в городе — как декларация нового, нарождавшегося направления. Удивительно, что такое наивное, несложное произведение пользовалось не только широкой, но и очень долгой популярностью. При жизни Руссо текст «Деревенского колдуна» издавался во Франции восемнадцать раз. Спектакли «Деревенского колдуна» посещали в свое время Гёте, Россини, Шпор. От-

210

дельные постановки известны вплоть до конца XIX века. Вскоре после первых парижских спектаклей появились английские и немецкие переделки, переводы на английский, немецкий, датский, русский языки. Различного рода отголоски «Деревенского колдуна» (идейные, сюжетные, стилевые) еще долго слышались в различных европейских странах во второй половине XVIII века. Сам же Руссо не возвращался к опере. С 1762 года его захватила новая идея не комедийного, а серьезного спектакля с большим участием музыки: так возникли его «лирические сцены» — «Пигмалион». В них Руссо полностью отказался от вокальной музыки и ограничился только словесным текстом, пластикой движений и инструментальными фрагментами, передававшими все психологические нюансы в развитии драмы. По существу он первый выдвинул здесь идею *мелодрамы* как особого жанра: от него она была воспринята другими во Франции и за ее пределами. Сюжет «Пигмалиона» заимствован из десятой книги «Метаморфоз» Овидия: вдохновенная любовь художника к своему созданию — прекрасной статуе и чудесное превращение статуи в молодую девушку. В развитии сюжета Руссо акцентирует психологическую выразительность: каждое душевное движение Пигмалиона точно отмечается им и требует музыкального воплощения. По-видимому, Руссо лишь частично написал музыку к «Пигмалиону». Среди двух сохранившихся ее фрагментов один, например, характеризует Пигмалиона за его работой скульптора, прерываемой беспокойными движениями (смятение при воспоминании о Галатее). Однако известно, что «Пигмалион» Руссо был поставлен в Лионе (в частном доме) с музыкой Ораса Куанье, который не являлся даже композитором-профессионалом. В тексте «лирических сцен» есть детальные пояснения для исполнителей, а лионская постановка осуществлялась при участии Руссо, который указывал характер и место необходимых музыкальных фрагментов. Куанье по его указаниям написал ряд отдельных, очень коротких музыкальных эпизодов (иногда ограниченных двумя тактами), передававших оттенки чувств героя, иллюстрировавших его действия, следовавших за ходом драмы. Эти эпизоды не объединены между собой: они свободно чередуются с декламацией.

Несомненно, и в «Пигмалионе» Руссо стремился преодолеть условности традиционного оперного театра, медленность в развитии действия, выпренность вокальной декламации, частые отвлечения от драмы в дивертисментах и т. д. Ограничившись только словом и инструментальной музыкой, идущей за ним, он пожертвовал, однако, целостностью музыкальной композиции и отвел музыке в этом смысле не более чем служебную роль. Тем не менее сама идея особого театрального жанра, реализованная в пьесе Руссо, получила быстрое признание и была подхвачена его современниками. В 1771 году текст «Пигмалиона» оказался опубликованным во

«Французском Мерку-

рии» — без ведома автора. Годом позже пьеса была поставлена в Фонтенбло, а в 1775 году она исполнялась в театре Французской комедии. «Пигмалионом» Руссо заинтересовались и в других странах, особенно в Италии и Германии. На его текст писали музыку французские и немецкие композиторы. К форме мелодрамы после Руссо обращались крупный чешский композитор Й. Бенда («Ариадна на Наксосе», 1774; «Медея», 1775), учитель Бетховена К. Г. Нефе («Софонисба», 1782) и другие авторы. В дальнейшем принцип мелодрамы получил применение по преимуществу внутри большой оперной композиции (или в театральной музыке), когда нужно было выделить особо драматические сцены из общего музыкального контекста (например, в операх Л. Керубини). Таким образом, и в этом произведении, как в новом опыте, Руссо чутко уловил драматические тенденции своего времени и сумел создать образец жанра, незамедлительно доказавшего свою жизнеспособность.

В творческой деятельности самого Руссо и «Деревенский колдун», и «Пигмалион» явились не более чем эпизодами в борьбе за утверждение определенных идей и эстетических принципов. Для истории же французского музыкального театра важна оказалась не *традиция* Руссо (он ее не разрабатывал), а его *инициатива*.

Присутствие и успех буффионов в Париже отозвались и на Ярмарке как более непосредственно, так и в отношении к вопросам комедийного музыкального театра вообще. В театре Монне на площади

Сен-Лоран в июле 1753 года была, например, поставлена пьеса под названием «Менялы», созданная по образцу итальянских интермедий с музыкой, якобы написанной итальянцем. В действительности же текст «Менял» был составлен Ж. Ж. Ваде (постоянным автором на Ярмарке) по сказке Лафонтена, а музыку сочинил А. Довернь, скрипач (и композитор) из Королевской академии музыки. Когда успех постановки был обеспечен, публике объявили имя композитора. Так и на Ярмарке возникали явления переходного порядка: черты итальянских интермедий сочетались в «Менялах» с типичными французскими «водевилями». Вскоре это подражание итальянцам, даже с прямым использованием их музыки, стало ощутимо не только на Ярмарке, но и в театре Итальянской комедии при участии Фа-вара. Однако французская сцена в итоге не восприняла итальянскую традицию речитативов: они заменялись разговорными диалогами. Независимо от того, крепло ли в дальнейшем итальянское влияние (благодаря, например, творчеству Э. Р. Дуни, итальянского композитора) или решительно преодолевалось, пример итальянских интермедий оказался в принципе важным для Ярмарки: это был пример музыкального спектакля самостоятельного значения (не пародийного, не «комедии, смешанной с ариеттами») с ведущей ролью в нем композитора. В этом смысле успех буффонов и пример их интермедий помог обособлению

**212**

французской комической оперы из недр разноликих комедийных спектаклей с музыкой. К концу 1750-х годов, еще на сцене Ярмарочного театра, уже исполнялись французские комические оперы Дуни, Филидора и Монсиньи. С 1757 года здесь снова стал работать Фавар. А в 1762 году основная часть труппы соединилась с театром Итальянской комедии (под руководством Фавара). Со своим репертуаром и со своими художественными кадрами комическая опера вступила на сцену Бургундского отеля, освободилась тем самым от притеснений со стороны театров-монополистов и смогла с ними открыто конкурировать.

Первые этапы самостоятельного развития французской комической оперы связаны с уже названными именами композиторов Дуни, Филидора и Монсиньи. Все они начинали работать на Ярмарке и продолжали свою деятельность в новых условиях — на сцене Итальянской комедии. В их время комическая опера достигла полного общественного признания и стала в действительности новой художественной силой, небезопасной для Королевской академии музыки. Преимущества нетрадиционной, более естественной и жизненной тематики, небывалые на французской оперной сцене образы героев — характерных представителей третьего сословия, независимость музыки от условностей «большой» оперы и открытость ее для свежих воздействий извне, наконец, свобода от пышного и устарелого постановочного стиля — все это было прогрессивным в новом музыкально-театральном жанре и обеспечивало ему подлинный успех. Комическая опера, вне сомнений, стала самым демократическим театром Парижа в его предреволюционные десятилетия.

Вместе с тем уже на первых этапах ее существования в ней проявились различные тенденции, сопряженные как с индивидуальностями композиторов, так и с предпочтением тех или иных тем, отчасти даже той или иной стилистики. Так, Дуни в известной мере еще соединял итальянскую и французскую линии комедийного музыкального театра; Филидор был особенно характерен в воплощении бытовых сюжетов и сочных картин быта; Монсиньи положил начало буржуазной драме в оперном театре в духе сентиментализма. Не исключены были в ранней комической опере элементы фантастики, фарса, наивной изобразительности, порой даже идиличности.

Эджилио Ромуальдо Дуни (1709 — 1775) был итальянцем по происхождению и воспитанию и появился в Париже уже со значительным опытом композитора, автора опер и других сочинений. С французской музыкальной культурой он соприкоснулся еще в годы работы при пармском дворе. В частности, он тогда написал для Пармы комическую оперу «Нинетта при дворе» (1756) на французский текст Фавара (в свою очередь переработавшего либретто итальянской оперы-буффа Чампи «Бертольда при дворе»). В 1757 году Дуни выступил в театре Сен-Лоран с французской комической оперой «Художник, влюбленный в свою модель» (на текст Л. Ансома), а затем прочно

**213**

обосновался в Париже, продолжая работать в этом жанре. В творчестве Дуни, уже в профессионально зрелых образцах, как бы продолжается линия, характерная для переходного периода в истории комической оперы. Итальянская буффонада, ариозная мелодика итальянского типа соединяются в его произведениях с куплетами и «водевилями» во французском вкусе, причем это происходит с какой-то мягкостью, сглаживающей слишком резкие контрасты. По существу Дуни творчески подчинился французскому искусству (что оказалось для него, видимо,

естественным), но сохранил и некоторые особенности итальянского композитора. В Париже его произведения имели успех. Особенно понравились оперы «Два охотника и молочница» (1763, на текст Л. Ансома) и «Фея Юржель, или Что приятно дамам» (1765, на текст Фавара).

В одноактной комической опере Дуни «Два охотника и молочница» отдельные арии напоминают буффонную мелодику Перголези (*пример 74*). Вместе с тем Дуни уже владеет специфически французским стилем коротких, задорных куплетов на оперной сцене. Именно в этом стиле выдержана короткая ария «Ah! que l'amour est chose jolie!» из оперы «Фея Юржель». Она по-французски пикантна, требует подчеркивания отдельных слов, броской декламации, изящных замедлений перед началом припева, она даже более сценична, чем итальянские арии-буффа, поскольку допускает известную свободу исполнения в зависимости от актерских намерений и акцентов. Вне актерской «подачи» она менее интересна, чем итальянские арии: в ней нет ничего от «чистой» музыки, она живет только на сцене. Если в итальянской опере-буффа ее музыкальное движение, ее ритмы определяли и сценическое действие, то во французских куплетах скорее сценическим, актерским ритмом, сценической динамикой определяется весь характер их музыки (*пример 75*).

В годы, когда Дуни создавал свои лучшие зрелые оперы, появились и важнейшие оперные произведения Филидора, который пошел много дальше Дуни, с большей последовательностью определив стиль комической оперы.

Франсуа Андре Даникан-Филидор (1726 — 1795) был незаурядной личностью с широкими интересами и большим жизненным опытом. Он происходил из семьи потомственных музыкантов, в юности занимался музыкой под руководством Кампра. Как выдающемуся шахматисту ему пришлось бывать в Голландии, Германии, Англии, особенно много — в Лондоне (где он и умер). Филидор имел возможность на месте слушать оратории Генделя, знакомиться с австро-немецкой музыкой и тем самым значительно пополнять круг своих музыкальных впечатлений. Не мог не знать он и итальянскую музыку, которая тогда звучала повсюду. Композитор-профессионал, Филидор владел крупной музыкальной формой; его опера «Эрнелинда» была поставлена в 1767 году на сцене Королевской академии музыки; ему принадлежит также монументальное хоровое произведение

#### 214

«Carmen saecularu». Тем удивительнее, что над ним не тяготели профессиональные нормы и традиции, которые могли бы отяжелить его творчество в комическом жанре или связать, ограничить его смелую, даже дерзкую театральную фантазию, которой он дал волю на Ярмарке.

Первые оперы Филидора написаны для Ярмарочного театра. Из них выделяются одноактная опера «Блез-сапожник» (1759, на текст М. Ж. Седена) и опера в двух актах «Кузнец» (1761, на текст Кетана и Л. Ансома). В дальнейшем его произведения шли на сцене театра Итальянской комедии. При всех сюжетных различиях комические оперы Филидора остаются по преимуществу бытовыми пьесами, даже несмотря на фантастику в отдельных из них. Сам выбор сюжетов очень показателен для него в этом отношении. «Блез-сапожник» — это жанровые сцены из жизни провинциального сапожника, который вместе со своей предприимчивой женой спасается от преследования кредиторов. «Кузнец» — комическая история одного деревенского сватовства. «Санхо Панса на своем острове» (1762) — комедийно-жанровый фрагмент из романа Сервантеса. «Дровосек» (1763) — комедийное истолкование фантастики (Юпитер лишает дара речи болтливую жену дровосека). «Колдун» (1764), тема которого (деревенская верность) близка Руссо, особенно богат жанровыми сценами. «Том Джонс» (1765, по известному роману Г. Филдинга) стоит ближе всего к «семейной» буржуазной драме. В бытовой опере Филидора яснее проступают принципы новой социально-тенденциозной морали, чем в итальянской опере-буффа. Она с этой точки зрения последовательнее в своей тематике, ее персонажи менее напоминают о масках. Ее колоритные жанровые сцены более широки и жизненны. Так, «Кузнец» начинается жанровой сценой прямо в кузнице (*пример 76*). Ритм ударов молота положен в основу песни, хотя композитор при этом вовсе не стремится к натуралистическим эффектам. Дуэт Агаты и Блеза из оперы «Колдун» — яркая, живая жанровая сценка: девушка гладит белье и грозит горячим утюгом назойливому ухаживателю. Острокомедийный жанровый характер носит ария болтливой хозяйки о домашних хлопотах из оперы «Дровосек». Весьма колоритны и такие жанровые сцены, как квартет пьяниц в опере «Том Джонс».

От ранних комических опер для Ярмарки Филидор прошел быстрый, но значительный путь до зрелых произведений: композитор рос вместе со своим театром. Однако и первые оперы Филидора в принципе отличаются от ярмарочных комедий с музыкой. В маленькой опере «Блез-сапожник»



наряду с простыми куплетами есть и арии с сопровождением солирующих инструментов (ария Блезины с солирующим гобоем) и довольно развитые комические ансамбли. Увертюра здесь отсутствует. Опера начинается диалогом и дуэтом супругов — Блеза и Блезины. Небольшая песенка Блеза («...будем сегодня радоваться Жизни — завтра мы можем умереть») еще совсем не похожа на

**215**

оперную арию: это обычные «ярмарочные» куплеты (*пример 77*). Появляется полиция, чтобы сделать опись имущества в доме Блеза за его долги. Диалогическая сцена переходит в квартет: двое полицейских производят опись; Блез и Блезина в отчаянии. Квартет трактован как жанровая сценка, достаточно необычная в оперном театре. На острокомедийных эффектах построены такие ансамбли, как комический «игровой» дуэт Блеза и Блезины (они разыгрывают своего квартирного хозяина Пенса, равнодушного к Блезине, она делает вид, что плачет под угрозами Блеза) и фарсовое трио их с Пенсом (тот спрятан Блезиной в шкафу, Блез притворно требует у жены ключ от шкафа, Блезина притворяется испуганной). В обоих случаях ансамбли представляют живой комедино-сценический интерес. Но музыка здесь не столько передает общую атмосферу суеты, суматохи и смешного оживления (как бывало в опере-буффа), сколько стремится скорее к комическому звукоподражанию, к фиксации деталей в поведении действующих лиц: таковы притворные рыдания Блезины (в дуэте), изображение дрожи перепуганного Пенса (в трио).

В сравнении с этой оперой Филидора его «лирическая комедия» (как обозначил ее автор) «Том Джонс» гораздо более развернута, содержательна, драматична. По композиционному замыслу она уже ни в какой мере не ограничена возможностями Ярмарочного театра. В ней три акта, довольно большая увертюра, развитые ансамбли (дуэт в начале первого акта, секстет в конце второго, квартет в начале третьего), даже хор. Впрочем, заключается вся опера «водевилем», как это было принято и на Ярмарке. Сольные номера «Тома Джонса» приобретают более широкий, собственно ариозный характер. Некоторые из них проникнуты лирической чувствительностью, например ариетта Тома в несчастье (начало третьего акта). В ансамблях намечена драматическая индивидуализация партий. Так, в дуэте Софии с отцом (он противится ее любви к Тому) ее партия отличается патетически-чувствительным драматизмом, тогда как басовая партия отца — большой силой энергии и широтой.

Музыкальная стилистика в операх Филидора достаточно своеобразна, хотя он кое-чем все-таки обязан и опере-буффа (но, конечно, совсем не в такой мере, как Дуни). На пути от ярмарочного куплета к оперной арии ему пришлось опираться не на опыт лирической трагедии, а скорее на пример итальянской оперной арии. Стремясь раздвинуть вокальную форму, Филидор писал некоторые большие арии в сонатной схеме, причем учился этому у итальянцев. Поэтому в его мелодическом складе большое значение приобретают не только черты французской песни-танца или песни-романса, но и итальянский тип мелодического движения, в частности мелодическая буффонада. Для Филидора, например, весьма характерна типично французская танцевальная мелодия в ариетте Симоны («Колдун») — и одновременно почти в такой же мере показательна чисто буффонная мелодия в

**216**

арииетте Марго («Дровосек») (*пример 78 а, б*). Порою вокальные номера в его операх соединяют ярчайшие признаки французской театральной музыки (с ее ярмарочными традициями) и общие принципы музыкального развития, близкие не только крупным вокальным, но и инструментальным формам. Такова ария великолепно-хвастливого кучера из оперы «Кузнец». Филидор необыкновенно изобретателен здесь по части звукоподражательных эффектов — это в духе Ярмарки. Однако такая сугубо сценическая, даже фарсовая изобразительность не препятствует целому уложиться в форму сонаты. В арии возникают как бы две грани комедионного образа. Первая часть ее («Блестящ в своей роли... когда я везу герцогиню... я правлю с нежностью...»), Moderato, начинается в D-dur в характере песни; от пения кучер переходит к нотированному шелканью языком, словно погоняет лошадей. Вторая часть арии («Когда я везу петиметра, я — как порох...»), Allegro, A-dur, контрастирует первой: стремительное движение мелодии сочетается здесь с целым потоком звукоподражаний (грохот коляски, выкрики кучера; *пример 79 а, б*). И все это в конечном счете подчинено композиционному принципу старой сонаты.

При своеобразии ярмарочного наследия и некоторой наивности приемов ранней комической оперы, ее тематика, содержание, ее образы новы и важны для Франции второй половины XVIII века. В шуточной, популярной форме, весело и непритязательно она показывала на сцене именно

то, что было близко и понятно многим. С первых своих шагов она значительно дальше отстояла от французской лирической трагедии, чем итальянская опера-буффа — от оперы seria. Комическая опера родилась во Франции как искусство третьего сословия. Интерес к обыденной жизни, к городскому и деревенскому быту простых, отнюдь не титулованных, не знатных и не богатых людей, к буржуазной «семейной» драме — и вместе с тем несложная, ясная, демократическая стилистика в принципе отличают молодую комическую оперу от традиционного французского оперного искусства.

Развиваясь и усложняясь в дальнейшем, французская комическая опера шла по своему собственному пути и оставалась свободной от каких-либо влияний придворного театра. Вся общественная атмосфера предреволюционной Франции могла лишь поддерживать и питать социальную тенденциозность комической оперы. К 1770-м годам в ее рамках заметно выдвигается направление «серьезной комедии». Общественное положение, семейные отношения как темы, права и достоинства человека независимо от рождения и вопреки сословным предрассудкам как ее мораль — такова была концепция «серьезной комедии» у Дидро. Комическая опера в предреволюционные десятилетия весьма близка этим идеям Дидро. Она является в ряде случаев именно типом серьезной комедии и избирает своих героев — в их общественном положении или семейных отноше-

217

ниях — вне зависимости от сословных предрассудков. Как бы ни углублялось при этом содержание комической оперы, как бы ни расширялись ее выразительные возможности, она не порывает связи с традицией ярмарочных театров, оставаясь, как и прежде, демократическим в своей основе искусством. Направление серьезной комедии не вытесняет других разновидностей комической оперы: и легкая бытовая комедия, и идиллия, и феерия, и сказочная фантастика, хорошо известные еще на Ярмарке, продолжают свое развитие в ее рамках. Но стремление к новой, серьезной тематике, к драме буржуазного типа становится едва ли не важнейшей тенденцией комической оперы к 1770-м годам.

Это зарождающееся направление ярче всего представлено на первых порах творчеством Монсиньи. Среди его произведений есть оперы разного типа: сказочно-феерического («Прекрасная Арсена», 1773), комедийно-бытового («Роза и Кола», 1764), патриархально-идиллического, в руссоистском духе («Король и фермер», 1762), с элементами фарса («Одураченный кади», 1761) или экзотики («Алина, королева Голконды», 1766). Но лучше всего ему удавались чувствительные семейные драмы: «Дезертир» (1769), «Феликс, или Найденыш» (1777). «Дезертир» — самая известная опера Монсиньи в свое время — полнее других характеризует его место в истории комического оперного жанра.

Пьер Александр Монсиньи (1729 — 1817) начал сочинять музыку довольно поздно. Систематического музыкального образования он не получил, в детстве обучался игре на скрипке, позднее занимался по композиции у П. Джанотти, но в основном был, видимо, самоучкой. Впоследствии он сохранил некоторую творческую наивность, мало присущую композиторам-профессионалам, но нисколько не вредившую его свежему и естественному музыкальному дарованию. Первые произведения Монсиньи были написаны еще для Ярмарки («Нескромные признания», 1759), а затем он, как и другие композиторы его поколения, работал уже в театре Итальянской комедии. Творческие интересы Монсиньи были ограничены именно жанром комической оперы. Лучшие его произведения близки к художественному направлению сентиментализма, как он выражен, например, в живописи его современника Шардена.

Либреттистом Монсиньи был в «Дезертире» М. Ж. Седен, известный драматург в жанре серьезной буржуазной комедии. Вкусы и творческие устремления Монсиньи и Седена хорошо сошлись. На его либретто Монсиньи написал также оперы «Роза и Кола» и «Алина, королева Голконды». Седен оказался отличным либреттистом. Сфера комической оперы, понимаемой в духе буржуазной драмы, была ему близка. Его либретто написаны, с одной стороны, на уровне полноценных комедий, с другой же — рассчитаны на сотрудничество с композитором и потому не содержат лишних длиннот или отвлечений от основной

218

линии действия и снабжены ремарками, существенными для музыкально-драматического смысла произведения.

Сюжетный замысел «Дезертира» весьма характерен для своего времени: героем, обрисованным с полным сочувствием, является простой человек, солдат; действие происходит в основном в семье его невесты, дочери фермера; за невольное дезертирство герою грозит казнь, от которой его

спасают в самый последний момент; остродраматические сцены чередуются с жанровыми сценами даже в тюрьме; сельская жизнь несколько идеализирована. В целом комическое начало отодвинуто на второй план (буффонада весельчака Монтосьеля в тюрьме), но не исключено, поскольку оттеняет драму.

Драматическое напряжение сказывается не только в развитии фабулы: оно в значительной степени определяет характер музыки. При этом она даже в своих патетических моментах продолжает быть жизненной и искренней, лишенной какой бы то ни было выпренности. Благородный герой остается простым человеком — в этом главная новизна «Дезертира» Седена — Монсиньи. На примере оперы хорошо видно, как возрастает роль музыки в комической опере. Несмотря на то что разговорные диалоги и здесь занимают значительное место, все-таки музыкальная композиция очень расширена, углублены музыкальные связи, использованы приемы аккомпанированного речитатива в его драматическом понимании, словом, комическая опера все более становится *музыкальной композицией*.

Большая и содержательная увертюра к «Дезертиру» интересна своей образностью, своим внутренним, органическим родством с образами оперы. Ее очень любили в XVIII веке, исполняя и помимо оперы. Частные тематические связи между увертюрой и музыкальным материалом оперы совсем не велики: лишь одна из ее тем проходит затем в финале. Структура ее проста и симметрична (АВСВ<sub>1</sub>С<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А<sub>1</sub>), но основной интерес композиции заключается не в проведении сонатного (или иного) структурного принципа, а в чередовании нескольких характерных образов, соответствующих по духу (не тематически!) содержанию дальнейшего. Первый (и последний) раздел увертюры, Allegretto, имеет жанровое значение: это нечто вроде крестьянского марша, который напоминает в финале оперы, в сцене общей радости при спасении героя. Второй раздел (его материал возвращается затем два раза), Presto, воплощает драматическую суть оперы, ее напряженное беспокойство. Здесь применены типичные в таких случаях приемы: тремоло басов, ходы по звукам уменьшенного септаккорда, прерывистость мелодики, динамические контрасты. Третий (и пятый) раздел, Pastorale, прост и спокоен. В противоположность бурному Presto он пластичен по форме и прозрачен по фактуре. Его идиллический облик не чужд сентиментальности. В нем выражено именно идиллическое, добродетельное, «семейное» начало оперы (*пример 80*). В идиллических тонах открывается и первый акт оперы. Ари-

219

етты Луизы (невесты солдата Алексея) и песенка служанки Жанетты носят простой, несколько наивный характер, отчасти близкий даже куплетам Руссо. Впрочем, Монсиньи несколько не ограничивается музыкой подобного рода, обычной еще для ярмарочных «комедий с ариеттами». Вся партия главного героя, Алексея, выдержана в ином характере, как благородная баритоновая партия, цельная и развитая: большие арии и аккомпанированный речитатив сообщают ей серьезный драматический облик. Первая же ария Алексея (он мечтает о свидании с Луизой) резко отличается от предшествующих ей куплетов своей широтой и взволнованностью. В ней появляются уже драматические акценты: «Но... но... я трепещу», — поет Алексей в неясном предчувствии беды, и сопровождение по своему типу напоминает музыку Presto из увертюры. Беда приходит. Алексей надеялся повидаться со своей невестой, а встречает свадебную процессию: его Луиза, оказывается, выходит замуж за другого. Алексей в отчаянии. Здесь Монсиньи использует выразительные средства, необычные для комической оперы: аккомпанированный речитатив героя носит подчеркнуто драматический, напряженный характер (смены темпов, высокая тесситура, синкопированные аккорды и тремоло в сопровождении; *пример 81*). Между тем Алексея сознательно ввели в заблуждение. Когда покровительствовавшая ему герцогиня выхлопотала для него кратковременный отпуск, она поставила семье его невесты нелепое условие — разыграть перед ним свадьбу Луизы с Бертраном, чтобы напугать Алексея. Он принял эту дурацкую шутку всерьез, пришел в ужас и собрался навсегда покинуть страну. Тут его приняли за дезертира и бросили в тюрьму. Этот сюжетный мотив, создающий ложную драму для героя, служит либреттисту и композитору также для обличения «знатных» покровителей с их бессердечием и произволом. Первый акт «Дезертира» завершается драматическим ансамблем: стража задерживает Алексея. В стремлении придать целому большую завершенность Монсиньи (как и другие вслед за ним) вводит между первым и вторым актами оперы небольшой музыкальный антракт: инструментальная пьеса возвращает слушателей к началу первого акта, так как совпадает по музыке с ариеттой Луизы. Этим подчеркивается также значение ее чистого образа — вопреки подозрениям Алексея.

Сцены второго акта разыгрываются в тюрьме, где находится Алексей. Мелодраматические по

характеру эпизоды (Луиза и ее отец на свидании с заключенным) чередуются с жанровыми. Серьезная, патетическая ария Алексея состоит из двух частей. Первая, героическая, близка типичному в то время началу сонатного *allegro*; вторая, лирическая, подобна второй же теме *allegro* или медленной части симфонического цикла. Этой патетике противопоставлена шуточная ария пьяницы Монтосьеля, тоже находящегося в тюрьме. Луиза исполняет трогательный романс, скорее сентиментальный, чем драматический. По своим масштабам (трехчастная форма со средней частью в одноимен-

220

ном миноре) он уже выходит за скромные рамки, привычные для ранней комической оперы (романс Колена у Руссо). Большое мелодраматическое трио (Алексей, Луиза и ее отец) начинается в очень быстром темпе, как взволнованное фугато на островыразительную тему (интонация уменьшенной септимы в резком падении; аналогичное фугированное трио есть и в опере «Роза и Кола»). Подобное применение полифонических приемов тоже было новым для жанра комической оперы: Монсиньи стремился, видимо, драматизировать ансамбль, активизировать его партии, расширить музыкальную композицию. Однако за драматической семейной сценой следует веселая сценка Монтосьеля и Бертрана, которая заключает второй акт. Здесь проведена простая, но остроумная композиционная идея. Сперва Бертран исполняет свои куплеты, потом Монтосьель — свои, после чего они, в дуэте, поют их одновременно и их мелодии контрапунктируют одна другой. Этот же прием позднее применил Л. Керубини в опере «Лодоиска» (1791).

Третий акт, обещающий, казалось бы, трагическую развязку (Алексею грозит смертная казнь), начинается дурашливой арией Монтосьеля, которая в данном случае выполняет функцию торжества драмы. После нее особенно серьезной представляется партия Алексея, ожидающего смерти. Все его три арии отличаются простой и благородной выразительностью. Медленное Движение, некоторая доля патетики в декламации, большая серьезность характерны для них. Новый гуманизм серьезной комедии, возвышающий личность простого человека, раскрывающий все благородство и всю глубину его душевного горя, находит здесь свое воплощение. Первая из арий (*Adagio, f-moll*) с ее характерным тональным колоритом (Гретри считал *f-moll* «трогательным»), с ее патетическими интонациями (увеличенная секунда в мелодии!) и динамическими контрастами более мелодраматична, чем вторая (*Moderato, e-moll*), удивительная по широте и благородству «баритоновой» кантилены (*пример 82 а, б*). Сама идея поручить партию молодого героя не тенору, как было принято, а баритону продиктована желанием композитора придать ей характер мужественной серьезности, подлинного героизма. Счастливая развязка не нарушает цельности в партии Алексея и не вносит ничего особенно нового в музыкальные характеристики действующих лиц: интерес ее заключается в другом. Эта развязка предвещает тип так называемой «оперы спасения», в которой драматическое напряжение достигает своей вершины (герой или героиня обречены на гибель) и лишь тогда приходит неожиданное спасение. Так и в «Дезертире». Когда Алексея готовят к казни, Луиза приносит ему прощение, которое она лично вымолила у проезжавшего поблизости короля.

Из других опер Монсиньи ближе всего к «Дезертиру» как к серьезной комедии стоит более ранняя и более наивная опера «Король и фермер». Сюжет этот был в разных вариантах очень

221

популярен в XVIII веке. Его происхождение, по-видимому, испанское, хотя французы в свою очередь заимствовали его из английской сказки «Король и мельник» (позднее сходным сюжетом заинтересовался Хиллер в немецком зингшпиле «Охота», 1770). Противопоставление короля и придворной среды сельской добродетели и сельской простоте и при этом патриархальная идеализация личности монарха — весьма характерная тенденция для тех времен, когда философы еще надеялись воздействовать на «просвещенных» монархов.

По своим жанровым особенностям оперы Монсиньи далеко не одинаковы, но тем не менее между ними всегда есть признаки внутреннего родства. Даже «комедия-феерия», волшебная сказка «Прекрасная Арсена» содержит жанровые сцены: Арсена бежит из волшебного царства и встречается в лесу угольщика, который выступает здесь как чисто бытовой, комедийный персонаж. Но вместе с тем в этой опере ее феерическая основа, ее декоративно-гедонистическое начало (чудесное царство волшебницы Алины с его нимфами и оживающими статуями) определяют и некоторые особенности вокального стиля. Грация в духе рококо (хор нимф), обилие мелизмов, блестящие колоратуры в ариях Арсены, концертное отделение отдельных инструментов придают целому характер красивой нарядности, картинности. В музыкальном же отношении Монсиньи до известной степени приближается к сладостно-итальянскому *bel canto*. Ново для

жанра комической оперы расширение звукоизобразительной функции музыки. В «Прекрасной Арсене» оркестровая картина бури сопровождает арию героини, застигнутой стихией в лесу, и по своим изобразительным приемам (тремоландо, хроматизмы, динамические контрасты) приближается к тому, что было создано в «Бурях» Маре и Рамо.

В итоге можно заметить, что Монсиньи значительно обогатил французскую комическую оперу, расширив круг ее сюжетов, углубив значение в ней музыки и укрепив музыкальную композицию в целом. Наиболее же важной его исторической заслугой была трактовка жанра как серьезной комедии с благородным героем из народа в ее центре. Впервые на сцену французского музыкального театра был выведен положительный герой не мифологического или легендарного происхождения, не властитель или полководец, не рыцарь или добрый волшебник, а всего лишь скромный представитель третьего сословия, подневольный деревенский солдат.

Второе поколение композиторов, работавших в жанре комической оперы, уже ни в какой мере не было связано с традициями Ярмарки: Гретри, Далеирак, Дезед и другие. Некоторые из них лишь начинали свой творческий путь: первые оперы Н. М. Далеирака (1753 — 1809) появились только в 1780-е годы. Как и Гретри, он еще много сделал в дальнейшем, в годы Французской революции и позднее. Гретри же, начавший свой творческий путь в середине 1760-х годов, успел и в предре-

222

волюционный период создать около сорока оперных произведений и бесспорно занял первое место среди композиторов этого поколения. Все свои помыслы он связывал с сочинением на текст, инструментальную музыку понимал в основном как программную, придавал большое значение музыкальной живописи, передаче колорита места и времени. И вместе с тем он был, вне сомнений, прежде всего музыкантом, более музыкантом, чем его предшественники в комической опере. Судя по высказываниям Гретри, он постоянно обдумывал, как именно нужно подходить к сочинению музыки на текст, взвешивал возможности мелодии в отношении к слову, заботился о «верности природе», о правдивости в передаче человеческих чувств, стремился поделиться каждым творческим замыслом, словом, хорошо осознавал и обосновывал свои намерения. Направление его эстетики явно просветительское, она близка французским энциклопедистам. Излагает он свои воззрения если не систематично (ему свойственна свобода литературного высказывания, эссеизм), то, казалось бы, с большой долей рационализма. Творчество же его, по-французски умное и тонкое, более всего сильно, однако, отнюдь не рационализмом, а естественной поэтичностью, тем природным чувством красоты, которое дается художнику вместе с его призванием, тем даром образной свежести, какой невозможно «обосновать». Вслушиваясь в музыку Гретри, очень трудно представить его взвешивающим каждый творческий шаг, доказывающим самому себе, что он только по зрелом размышлении поступает так, а не иначе. Во многом Гретри близок сентиментализму: музыка — это выражение наших чувств, по его убеждению. Похоже на то, что он размышляет над музыкой, когда она уже создана им, когда она уже возникла, и он стремится «объяснить» ее. Поэт в процессе творчества, он становится теоретиком-рационалистом в его объяснении. В этом есть даже что-то простодушное, ибо творческая фантазия Гретри глубже его интеллекта, а он, видимо, думал иначе.

По происхождению Андре Эрнест Модест Гретри (1741 — 1813) был бельгийцем. До того как он стал оперным композитором, он прошел музыкальную подготовку несколько иную, чем его предшественники в сфере комической оперы. Отец его был скрипачом в церковных оркестрах, дед — трактирщиком, любителем музыки. Детство Гретри протекало в трудной и довольно убогой обстановке. Музыкальное образование его началось в льежской церковно-певческой школе, где он стал солистом хора. Занимался музыкой он также под руководством местных музыкантов, в том числе органиста Н. Реннекана. Уже в юности сочинял церковную музыку, мотеты, отдельные арии. Однако основные художественные впечатления, определившие дальнейший путь композитора, получил от итальянской оперы, которую услышал сначала в Льеже. Вокальная музыка была ему особенно близка: пел он с детства, а в юности с успехом исполнял сложные вокальные произведения. В 1759 году Гретри устре-

223

милея в Италию, которая так сильно влекла его, что юноша решил отправиться туда пешком, со

многими трудностями и опасностями в пути. В Италии по существу завершилось музыкальное образование Гретри. Он пробыл семь лет в Риме и Болонье. Произведения Перголези, Пиччинни, Галуппи, Саккини, Йоммелли ввели его в мир итальянского оперного искусства. Более всех пленил его Перголези. Хорошо узнал Гретри музыку Пиччинни, который как раз тогда поставил свою «Добрую дочку». В Италии молодой музыкант должен был заниматься церковной музыкой, поскольку он состоял в «Льежской коллегии» в Риме, которая была учреждением духовным. Но симпатии его принадлежали оперному театру. В 1765 году Гретри поставил в Риме свою первую оперу «Сборщицы винограда» в жанре буффа. Видимо, его дарование и его успехи были оценены в Италии по достоинству: в том же году он был избран членом Болонской филармонической академии.

Годом позже Гретри переехал в Женеву, где пробыл недолго, но успел ознакомиться с образцами французской комической оперы. Там же он встречался с Вольтером. С 1767 года молодой композитор обосновался в Париже, привлеченный туда именно оперным театром. Симпатии Гретри были с самого начала на стороне комической оперы. Она принесла ему успех и славу. Но он ею не ограничился и пробовал свои силы также в жанрах лирической трагедии («Цефал и Прокрис», 1773; «Андромаха», 1780) и лирической комедии («Панург», 1785), причем его произведения шли в дворцовом театре Версаля и на сцене Королевской академии музыки. Иными словами, он *мог* писать и «большие» оперы. Однако его призванием была комическая опера, которая лучше всего соответствовала его вкусу и творческим возможностям, открывала перед ним широкое поле исканий. В ее пределах Гретри испробовал различные типы сюжетов, различные «наклонения» комического жанра.

Нельзя забывать, что Гретри наблюдал во французской столице не только расцвет творчества Филидора и Монсиньи, не только рождение «серьезной комедии» («Дезертир»), но и реформаторскую деятельность Глюка начиная с 1774 года, когда в Париже была поставлена его «Ифигения в Авлиде». Естественно, что в эти напряженные, переломные годы богато одаренный и чуткий художник не мог остановиться на одном каком-либо типе комической оперы, а до известной степени экспериментировал, как бы «примериваясь» то к одной, то к другой жанровой разновидности музыкального театра.

Первая опера Гретри, поставленная в Париже в 1768 году, — «Гурон» (на текст Ж. Ф. Мармонтеля по повести Вольтера «Простодушный») — имела хороший успех, но, по признанию критики, музыка ее показалась итальянской. Примечательно, что избранный композитором сюжет близок руссоизму: в центре оперы простодушный индеец, «дитя природы», «естественный человек», вступивший в конфликт с «цивилизованным» обществом.

224

Впрочем, сильные стороны повести Вольтера были весьма сглажены либреттистом, хотя Гретри с большой серьезностью и даже глубиной воплотил в музыке благородный облик своего героя. Более полно дарование композитора проявилось в одноактной опере «Люсиль» (1769, тоже на текст Мармонтеля) — типичном образце трогательной «семейной» комедии на оперной сцене, прославлявшей добродетель простых людей и вызвавшей в театре потоки сентиментальных слез. По словам Гретри, квартет из «Люсилы» «Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи?» стал настолько популярным, что «освящал семейные празднества» (*пример 83*). Однако в этой опере и еще более в последующей («Сильвен», 1770, текст Мармонтеля) заметно выделились черты серьезной патетики (в «Сильвене» с гражданственным оттенком), также свойственной композитору. И одновременно между этими двумя ранними операми Гретри возникла веселая одноактная опера «Говорящая картина» (1769, текст Л. Ансома) с элементами комедии дель арте (действие происходит в Италии), даже с чертами фарса. Так из года в год композитор свободно переходил от произведения к произведению, всякий раз усматривая для себя новый интерес в жанровых возможностях той или иной пьесы. За оперой-сказкой с серьезным этическим замыслом («Земира и Азор») последовал чуть ли не фарс («Друг дома»), за пасторальной комедией с морализирующей тенденцией («Избранница из Соланси») — лирическая трагедия («Цефал и Прокрис»), за идиллически патриархальной оперой («Старинные нравы, или Любовь Окассена и Николетты»; 1779, текст Седена) — лирическая трагедия («Андромаха»), за известнейшей серьезной комической оперой («Ричард Львиное Сердце», 1784, текст Седена) — лирическая комедия («Панург на острове фонарищев», 1785) и т. д.

Это многообразие оперных исканий Гретри соединяется с вполне определенными тенденциями композитора как в предпочтении серьезной комедии перед другими разновидностями жанра, так и в стремлении к возможному единству музыкальной композиции целого. Гретри может обращаться

к сказке или истории, к образцам комедии дель арте или экзотическим сюжетам («Каирский караван», 1783), но чаще всего он выделяет и углубляет в произведении все, что относится к лирико-драматической стороне сюжета, к его трогательно-патетическим моментам. И одновременно он старается объединить и укрепить музыкальную композицию оперы различного рода внутренними связями, расширить роль музыки в опере и потеснить чисто диалогическую часть.

До Гретри музыка комической оперы, за редкими исключениями, не отличалась глубиной психологической выразительности или тонкостью в передаче местного колорита, не давала даже тех цельных образов, того единства настроения, какие уже присутствовали в опере-буффа. Она еще почти не знала цельных музыкальных характеров (Алексей у Монсиньи — ис-

225

ключение). Ей не хватало музыкальной широты и в отдельных номерах, и тем более в композиции целого. Гретри усилил и развил именно музыкальную основу комической оперы, стремясь преодолеть традиции комедии с музыкальными номерами. Он создавал большие сцены сплошь на музыке, писал программные увертюры, музыку для антрактов, пытался даже ввести лейттему как своего рода музыкальный стержень композиции. В различных произведениях, при неодинаковой их жанровой природе, всегда ощутимы индивидуальные склонности Гретри, его личная творческая манера. Он любит выделять не только лирико-сентиментальное, но, в частности, элегическое, особенное, неповторимое в лирике. Его привлекают тонкости музыкальной живописи, природа, экзотический колорит, жанровые моменты, чудесное, он надеется воспроизвести локальный, жанровый, исторический, «старинный» колорит. Он обладает даром романтического одухотворения материала, и потому комическая опера получает у него новый поэтический облик. Поэтичность Гретри отчасти роднит его с Паизиелло и даже с Моцартом, а его предромантические черты естественно связываются с тенденциями раннего романтизма XIX века.

Сатирическая острота комической оперы у Гретри несколько сглаживается, и комедийной «прямолинейности», свойственной Филидору, мы у него не найдем. Казалось бы, Гретри — не воинствующий художник: он лучше всего чувствует себя в области новой семейной драмы. Но на самом деле он, вне сомнений, социально тенденциозен: «трогательность» его сюжетов и его героев таит в себе именно социальный пафос, поскольку она связана со страданиями добродетельного «естественного человека» и обличением всяческих притеснителей и угнетателей. Опора на бытовую музыку, на водевиль остается и у Гретри в жанровых сценах. Но и они приобретают у него колоритное звучание, по-своему выделяясь среди других эпизодов ярко индивидуального стиля. Гретри отходит от *общего*, слишком обезличенного подчас языка комической оперы, индивидуализируя свою мелодику, отыскивая новые гармонические и тембровые краски. Его стилистика в большой мере близка уже венским классикам, у нее общие с ними основы. Но Гретри, оставаясь индивидуальным, в то же время явно сохраняет французский колорит своей музыки. В использовании и развитии выразительных средств Гретри как художник и много шире, и много тоньше своих непосредственных предшественников. Новые требования он предъявляет и к певцам, и к оперному оркестру, расширяет самые масштабы вокальных номеров. Однако наряду с большими героическими ариями, романтически тонкими ариеттами он охотно пишет прекрасные, колоритные в своей простоте жанровые куплеты. Во времена Гретри оркестр комической оперы состоял из 25 музыкантов: концертмейстер, 10 скрипачей, 2 альтиста, 3 виолончелиста, 2 контрабасиста, 2 флейтиста (они же гобоисты), 2 фаготиста, 2 валторниста и один литаврист. Компози-

226

тор располагал, таким образом, достаточными силами для того, чтобы дифференцировать оркестровую партию в соответствии с выразительными задачами разных сцен и эпизодов каждой оперы.

Известнейшая опера Гретри «Ричард Львиное Сердце» чрезвычайно характерна для него во многих отношениях. Здесь романтизированная старина и вместе с тем приближение ее к современности благодаря ярким жанровым сценам (крестьянское веселье как простая, «домашняя» трактовка отдаленной эпохи), здесь романтический колорит природы (ночь у замка, где томится Ричард) и историческая «подлинность» (старинный романс трубадура как тема Ричарда), здесь нежная лирика (чуть таинственная ария Лоретты) и сентиментальная идеализация верности слуги-трубадура своему заключенному королю, здесь и героические, воинственные эпизоды.

В сравнении с операми Филидора и Монсиньи музыка в этой опере занимает гораздо большее место. В некоторых сценах разговорные диалоги совершенно отсутствуют и музыкальные номера

группируются в обширную композицию. Тема Ричарда — мелодия в стиле старинной французской песни — проходит в опере несколько раз, варьируясь, и как бы лейтмотивно скрепляет всю композицию. Гретри замечает в своих мемуарах, что он долго искал эту тему, которую провел в партитуре целиком или частями всего девять раз.

Первая же сцена оперы строится композитором как сцена музыкальная — без разговорных диалогов. Небольшая оркестровая интродукция непосредственно вливается в картину крестьянского веселья (готовится празднование золотой свадьбы местного жителя Матюрена). После оркестрового прелюдирования солирующая флейта исполняет нежную, словно в покачиваниях медленного танца, мелодию народного склада, которая отмечена свежестью гармонической окраски (остроумное применение VI пониженной ступени; *пример 84*). Музыка крестьянского танца, веселые куплеты крестьян, свободно чередуясь, сливаются в одну жанровую сцену. Куплетам крестьян противостоят в этом акте арии Blondеля и Лоретты. Blondель, товарищ и верный слуга Ричарда, разыскивает его и является в деревню под видом слепого, с поводырем. Английский король (и трубадур) Ричард взят врагами в плен и заключен в замок, вблизи которого находится эта веселящаяся деревня. Blondель выражает свои пламенные чувства в арии «О Ричард, о мой король» (*Moderato, C-dur*), которая создает весьма характерный для Гретри образ «трогательной героини» (*пример 85*). Большая, мелодически широкая, по своему складу близкая венской классической музыке, она одновременно героически фанфарна и благородно чувствительна. Из-за своего текста эта ария получила дурную славу во время революции, когда ее распевали роялисты, заменяя имя Ричарда именем Людовика (XVI). Однако сам композитор не смотрел на своего Ричарда глазами роялиста. Ему казался романтическим

227

образ Ричарда — пленного, рыцаря и трубадура, но не властителя. В годы революции Гретри с большим увлечением создавал тираноборческие драмы («Вильгельм Телль», «Тиран Дионисий»). Ария Лоретты (*Andante spiritoso, f-moll*) из первого акта «Ричарда» получила у нас особую известность благодаря использованию ее мелодии в «Пиковой даме» Чайковского, который пленился ее художественной тонкостью, легким колоритом таинственного, столь важным для него в сцене спальни у графини. Лоретта ждет к себе на свидание влюбленного Флорестана — и боится этого ночного свидания. Гретри с большим вкусом и удивительно своеобразно передал в ее арии поэтическое настроение легкого, приглушенного трепета и застенчивой страсти. Нежная грация мелодической линии и прозрачная инструментовка (только струнные и флейта в противовес более мощному сопровождению в арии Blondеля) сообщают ей особую интимность, камерность, словно она поется вполголоса (*пример 86*). Когда в дом местного фермера, отца Лоретты, прибывает Маргарита Фландрская, возлюбленная Ричарда, Blondель, чтобы дать ей знать о Ричарде, исполняет мелодию его песни (лейтмотив оперы), сперва наигрывая ее на скрипке (*пример 87*), а затем проводя во всю ширь (вариации на ее тему). Слуги фермера приглашают Blondеля к общему ужину. Акт завершается застольными куплетами Blondеля. Мелодическая свежесть этих куплетов определяется прежде всего их прекрасным припевом. Наступает ночь. Кончается пирушка, все расходятся на покой. Большое оркестровое заключение еще напоминает временами мелодию застольной песни. Эти отзвуки пирушки в ночной тишине как бы делят настроение сцены, не имея уже изобразительных задач.

Перед началом второго акта исполняется небольшой музыкальный антракт, имеющий колористически-выразительное значение. Это своего рода ноктюрн, который должен передать романтику тихой ночи, темного старинного замка, в котором заключен Ричард. Простая элегическая музыка окрашена особым тембровым колоритом: мелодия проходит у флейт и скрипок, валторны и трубы засурдинены, Литавры прикрыты. Такой же темный колорит выдержан и в сопровождении арии Ричарда (*Allegro moderato, Es-dur*). Подобно арии Blondеля, эта ария большого оперного стиля (даже виртуозная местами). Для нее тоже характерна трогательная героиня. Но ария Ричарда более патетична, более напряженна, более блестяща. Когда Ричард печалится о былой славе, трубы и валторны словно напоминают о ней — и возникает фраза будущей «Марсельезы» (*пример 88*). Такого рода большие арии у Гретри не только по общему складу близки стилистике венских классиков, но и по форме нередко приближаются к сонатному *allegro*. Появляется Blondель. Он напевает песню Ричарда, который узнает ее, узнает издали Blondеля и присоединяется к его пению. На этот раз лейттема оперы служит основой дуэта Ричарда и Blondеля.

228

Третий акт оперы разделяется на две части. Заговор в доме фермера (с намерением освободить



Ричарда), патриархальное веселье крестьянского праздника, арест фермера образуют первую часть. Картина битвы (осада замка), освобождение Ричарда и общее веселье — вторую. Куплеты и танцы крестьян отличаются удивительной свежестью и яркостью колорита, здоровым остроумием, пропитаны соками народного искусства, как народные темы в симфониях Гайдна (*пример 89*). Среди танцев — быстрый вальс (в условиях XII века!), танец демократического происхождения, только входивший в моду при Гретри. Оркестровая картина битвы, которой открывается вторая часть акта, имеет изобразительно-иллюстративное значение. В данном случае (как и в сценах бури у Монсиньи) комическая опера уже захватывала ту область, которая ранее была достоянием лирической трагедии или оперы-балета в Королевской академии музыки. Торжественный и радостный общий ансамбль заключает оперу. Приверженцы Ричарда празднуют победу, влюбленные Флорестан и Лоретта радуются своему счастью. Здесь, как и обычно у Гретри, это семейное счастье, умиление — необходимое условие общего торжества. Гретри рассказывает, что он не сразу нашел нужный тон для этого финала. «Жители Парижа, — вспоминает он, — так страстно хотели приятного окончания этой пьесы, что каждый салон присылал мне свою развязку для Ричарда»<sup>26</sup>.

На примере оперы «Ричард Львиное Сердце» еще не видно, как сильна у Гретри и чистая комедийность, близкая, быть может, итальянской буффонаде. Его одноактная опера «Говорящая картина», в которой участвуют слуги Коломбина и Пьерро (как маски комедии дель арте), полна легкого комедийного веселья. Кокетливые, пикантные арии субретки, грациозные арии молодой героини-«простушки», буффонные арии комического старика, изобразительная ария-рассказ Пьерро о его путешествии (оркестр тщательно иллюстрирует его повествование) чужды всякой сентиментальности. Казалось бы, «Говорящая картина» с ее несложным фарсовым сюжетом могла бы стать итальянской интермедией. Популярность ее была в XVIII веке велика, в частности, и в нашей стране.

Порою в тех операх Гретри, которые могут быть названы собственно комедийными, буффонада уступает место иронии, остроумной сатире, даже с признаками аллегории. Так, в комической опере «Суд Мидаса» (1778) разыгрывается веселое соревнование между тягучим оперным пением традиционного стиля и «водевильным» пением комической оперы. (В основу сюжета лег тот же миф, что избран Бахом в кантате «Спор Феба с Паном».) Гретри разрешает спор в пользу комической оперы. Многие оперы Гретри воплощают его стремление к необычно-

<sup>26</sup> Гретри А. Мемуары, или Очерки о музыке, т. 1. М. — Л., 1939, с. 210. В русском переводе издан лишь первый том «Мемуаров».

## 229

му — фантастическому, чудесному, таинственному, экзотике. В опере «Каирский караван» (1783) едва ли не впервые эта тяга к экзотике, которая ощущалась во французском театре и ранее («Пилигримы в Мекку» Филидора, «Одураченный кади» Монсиньи), получает наконец свое музыкальное выражение: в танцах на каирском базаре подчеркнута интонация увеличенной секунды, которая остается с тех пор надолго одним из характерных признаков «восточной экзотики» в европейской музыке (*пример 90*). Особо живописные, колористические задачи разрешаются в увертюрах некоторых опер Гретри. Программная увертюра комической оперы «Великолепный» (1773) развертывает звучащую картину города — уличной жизни Флоренции. Альты и басы подражают церковному пению, трубы и литавры за сценой — как бы музыка торжественного шествия, скрипки — доносящиеся издали звуки военного марша. Гретри простодушно гордился этим музыкальным замыслом. Романтическим настроением проникнута оркестровая картина восхода солнца в швейцарских горах в одной из более поздних его опер.

Большой интерес представляет литературное наследие Гретри, в особенности его «Мемуары, или Очерки о музыке» (1789 — 1796) и «Размышления отшельника» (впервые изданы в 1919 — 1922 годы). В мемуарах автобиографическое содержание совмещается с постоянным разъяснением художественных намерений композитора и его эстетических позиций. Гретри пишет очень искренно, очень свободно, не рисуясь, но и не умаляя сделанного. Более всего его занимают в «Мемуарах» вопросы оперы, в частности комической оперы и ее жанровых разновидностей. Постоянно размышляет он о вопросах соотношения музыки и текста, о различном типе вокального изложения, о живописных задачах оперной партитуры. Из его высказываний ясно, что он всегда и совершенно сознательно стремился быть правдивым в оперной музыке, быть «верным природе». В этой связи Гретри всякий раз понимал свою задачу воплощения того или иного сюжета индивидуально, старался найти особые приемы композиции, оттенить нечто неповторимое. Это уже сближает его с творческим методом романтиков. Инструментальная музыка, вообще музыка

без слова или программы, более далека Гретри. Восхищаясь симфониями Гайдна, он все-таки желал бы приписать к ним текст. Чувство музыкального колорита выражено и в литературных работах Гретри достаточно отчетливо. Он говорит о светлом и темном регистрах. Фагот для него «патетичен», кларнет кажется ему «скорбным», гобой — «светлым», флейта — «нежной». Каждая тональность для него окрашена особо и имеет свое *настроение*. В «Размышлениях отшельника» Гретри в самом деле *размышляет* в совершенно свободной форме о самых различных вещах, переходя от личных тем к общим, затрагивая своих современников, делясь своими наблюдениями над людьми, их привычками, нравами, спрашивая самого себя о чем-либо и отвечая на вопросы. Все это можно

230

было бы назвать романтической свободой высказывания, если б Гретри были свойственны особенности мировосприятия романтиков. Но он всегда остается на исторической почве XVIII века, как истый представитель эпохи Просвещения, как художник предреволюционной эпохи (хотя творил и в эпоху Французской революции).

Многое из того, что определилось в искусстве Гретри, что намечалось в его творческом развитии, нашло свое дальнейшее продолжение в годы Французской революции. В «Ричарде», как и в «Дезертире» Монсиньи, уже созревала «опера спасения» — героический жанр, характерный для революционной эпохи (Далейрак, Керубини, Лесюэр). От легких опер-комедий Гретри пошел путь к изящным и веселым операм Изуара и Буальдьё. Предромантические тенденции творчества Гретри привели в итоге к романтизированной комической опере — «Белой даме» Буальдьё.

За тридцать с немногим лет своей истории французская комическая опера из ярмарочной комедии с музыкой стала сложившимся музыкально-театральным жанром самостоятельного значения, представленным крупными художественными деятелями разных индивидуальностей, множеством жанровых разновидностей, большим количеством интересных, влиятельных произведений. Все, что можно было в ее рамках воплотить в предреволюционные десятилетия, нашло свое отражение в творчестве Филидора, Монсиньи и Гретри. До появления Глюка с его реформаторскими операми на оперной сцене Парижа французская комическая опера была наиболее передовым оперным искусством Франции. Но и пример Глюка не лишил комическую оперу ее достоинств: «серьезная комедия» не была затронута реформатором и не требовала подобного вмешательства. Она продолжала нести свою важную функцию в обществе и обнаруживала отличные возможности дальнейшего развития.

## КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК

*Историческое значение оперной реформы Глюка. Жизненный и творческий путь композитора. Истоки реформы, ее подготовка и осуществление. Особенности опер для Вены («Орфей», «Альцеста»). Парижский период реформы. Poleмика вокруг реформаторских опер Глюка. Н. Пиччинни. Глюковская традиция.*

Оперная реформа была совершена Глюком в период между 1762 и 1779 годами. Композитор приступил к ее осуществлению, имея за плечами двадцатилетний творческий опыт, будучи автором многих опер в традиционном жанре *seria*. На собственном примере он превосходно узнал, что именно представляло собой серьезное оперное искусство к середине XVIII века в Западной Европе. Свободно владея его художественными принципами и его техникой, он пришел к убеждению о необходимости реформы, не только осознав ее разумом, но и почувствовав неизбежность ее «изнутри» оперной композиции.

Можно по-разному воспринимать музыку Глюка, отдавая себе отчет в том, что другие венские классики (Гайдн, Моцарт) превзошли его в широте образного содержания и совершенстве музыкального развития. Можно по-разному относиться к предшественникам Глюка, памятуя, что Рамо, например, был утонченнее и порою глубже его как художник, а лучшие итальянские мастера превосходили его в непосредственной выразительности чисто музыкального порядка, в широком мелодическом развитии. Но в отношении к опере как музыкально-драматическому жанру в целом Глюк несомненно поднялся на новую эстетическую ступень, сумев обобщить достигнутое в разных творческих школах и отказаться от того, что препятствовало на пути к главной цели. Если ему при этом пришлось пожертвовать некоторыми тонкостями в музыкально-образном отношении или некоторым «изобилием» вокальной мелодики — он знал, на что идет, и был готов к подобным жертвам: цель в полном смысле оправдывала средства.

Судить Глюка надо не по тому, от чего он вынужден был отказаться, а на основании того, что он создал. Его реформа серьезных оперных жанров не ограничена личными композиторскими побуждениями. Глюк выполнил то, к чему бессознательно

уже стремились музыканты, что возмещалось передовыми эстетиками, что требовалось эпохой: он поистине был рупором своего времени, его вкусов, его художественных идей. Показательно, что ход его реформы обнаружил ее интернациональную сущность. Связанный с венской творческой школой, воспитанный на традициях итальянской оперы *sesta*, познавший ораториальное искусство Генделя и достижения комических оперных жанров Италии и Франции, Глюк завершил свою оперную реформу в Париже, на сцене Королевской академии музыки, где еще не так давно выступал со своими произведениями Рамо. Историческая реформа подобного масштаба по плечу лишь художнику совершенно особого склада, движимому властной творческой мыслью большой силы.

На примерах итальянской оперы *sesta* и французской лирической трагедии мы уже убедились в том, что традиционное оперное искусство Италии и Франции переживало тяжелый кризис и становилось, в поисках выхода из него, все более противоречивым. Это сознавали передовые современники: Дидро жаждал «подлинной трагедии» на оперной сцене, Альгаротти намечал пути оперной реформы. Лучшие итальянские композиторы, Рамо и особенно Гендель, как будто бы продвигались к этой реформе. Но лишь тогда, когда к внутренним трудностям серьезных оперных жанров прибавились извне требования подлинной героики в искусстве предреволюционной поры, тогда созрела социально-эстетическая основа для реформы. Показательно, что Глюк довел до конца свою реформу именно в Париже, где искал новой общественной атмосферы, понимания и признания.

Комические оперные жанры, как бы они ни расширяли круг своих тем и образов, все-таки не могли выразить высокогероическое содержание, воплотить героико-трагедийные концепции: у них были свои образные пределы, определяемые существом жанра. Потребность же в подлинной, высокой героике все росла в предреволюционные годы. Художники Франции все настойчивее стремились создать образцы революционно-героического искусства. Классически известные полотна Луи Давида («Клятва Горациев», «Брут») возникли именно в этой духовной атмосфере. И Давид, и Глюк, и другие их современники искали героические образы в античности, в мифе, в легенде. Образ простого человека, как бы он ни героизировался у Монсиньи или Гретри, был недостаточно высок, недостаточно обобщен, чтобы стать в центре подлинной трагедии на оперной сцене. В этом смысле оперное искусство тоже соответствовало определенному этапу в развитии французской культуры XVIII века, о котором писал Карл Маркс: «Однако как ни мало героично буржуазное общество, для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, гражданская война и битвы народов. В классически строгих традициях Римской республики гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от

самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии»<sup>1</sup>.

По характеру своей деятельности Глюк отнюдь не был мечтателем или утопистом. Музыкант с большим жизненным опытом и широким кругозором, он не только ставил перед собой высокие цели, но трезво, энергично выбирал пути к их достижению. «Неукротимый характер», по выражению современников, он был одновременно и принципиальным, и практическим музыкальным деятелем.

Каков бы ни был творческий путь Глюка, как многосторонне ни связан композитор с художественными направлениями своей эпохи, его принадлежность в итоге к венской творческой школе не вызывает сомнений. Каждый из венских классиков пришел к творческой зрелости собственным путем: Моцарт не так, как Гайдн, Гайдн не так, как Глюк. Создатель «Орфея» и «Альцесты» принадлежит к старшему поколению венских классиков, в его искусстве проявились ранние черты венской школы; но и его стилистика, и характер его образов, и наметившиеся принципы изложения, формообразования и развития в конечном счете сближают его именно с венской школой — и ни с какой другой.

Кристоф Виллибальд Глюк родился 2 июля 1714 года в Эрасбахе (Бавария) в семье лесничего. Детство его прошло в Рейштадте, Крейбице, Эйзенберге (в связи с переездами семьи), пока юный любитель музыки не оставил в 1727 году родной дом, где отец противился его музыкальным занятиям. По-видимому, Глюк был преимущественно самоучкой. Уйдя из дому, он пытался прокормить себя как музыкант — скрипач и певец. Есть сведения о том, что в 1731 — 1734 годы Глюк учился в Пражском университете, занимался музыкой под руководством чешского органиста

и композитора Богуслава Матея Черногорского. Тогда же он выступал как органист, скрипач и виолончелист. К 1735 году он привлек к себе внимание: приехав в Вену, нашел место в оркестре князя Лобковица, известного любителя музыки, а год спустя итальянский князь А. М. Мельци пригласил Глюка в свою капеллу в Милан. Несколько лет провел Глюк в Италии, что имело важное значение на его творческом пути. В Милане он занимался композицией под руководством Дж. Б. Саммартини, известного автора ранних итальянских симфоний «предклассического» периода. Сам Глюк написал впоследствии ряд инструментальных произведений (увертюры, трио-сонаты), но инструментальная музыка мало привлекала его. Занятия у Саммартини, надо полагать, были полезны для него как для оперного композитора.

<sup>1</sup> Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 8, с. 120.

**234**

В 1741 году в Милане была исполнена первая опера Глюка «Артаксеркс» на самый популярный в XVIII веке текст Метастазіо. Затем до 1745 года включительно он создал в Италии еще семь опер *seria* и два пастиччо. Его произведения с успехом исполнялись в Милане, Венеции, Кремоне, Турине. Глюк быстро и уверенно овладевает мастерством оперного композитора, получает признание у требовательной итальянской публики. Особо сложных задач он пока перед собой не ставил, работая в сложившемся жанре, в определенных традициях, опираясь на «проверенные» либретто Метастазіо (из восьми опер шесть написаны на его либретто). Первая известность приходит к Глюку как к итальянскому оперному маэстро. В 1745 году он получил приглашение в Лондон именно как автор итальянских опер. Там он знакомится с Генделем (о чем уже шла речь в связи с их совместным концертом в Лондоне). На сцене Хаймаркет-театра исполняются два пастиччо Глюка: «Падение гигантов» и «Артамена». Это значит, что композитор тогда не помышлял о постановке какой-либо из своих опер как музыкально-драматического целого, а хотел лишь показать музыку ряда оперных произведений, подобранную для исполнения в один вечер. Самый принцип пастиччо обнажил драматическую несостоятельность оперы *seria* в те годы: композитор отказывался от сюжета, от цельности композиции и разрешал исполнять отрывки из различных своих опер подряд словно в сюите. Превосходно овладев стилем итальянской оперы *seria*, Глюк на собственной практике познал и ее драматургические слабости. Музыка Глюка, однако, понравилась в Лондоне: Ч. Бёрни сообщает, что одну из его арий запомнили и долго повторяли в Англии.

Между 1746 и 1752 годами Глюк не стремился нигде обосноваться надолго, предпочитая работать в оперных труппах в качестве капельмейстера: сначала в итальянской труппе П. Минготти (в Гамбурге, Дрездене, на гастроях в Копенгагене), затем в такой же труппе Локателли (в Праге). За это время он создал еще шесть итальянских опер, которые исполнялись в Пильнице под Дрезденом, в Вене, Копенгагене, Праге, Неаполе. Из них пять написаны на либретто Метастазіо, в том числе «Узнанная Семирамида», «Эцио», «Милосердие Тита» — снова выбраны самые известные образцы. Лишь с 1752 года Глюк поселился в Вене, где сначала был капельмейстером оркестра у князя Йозефа Саксен-Хильдбургхаузенского, а с 1754 года — дирижером и композитором придворного оперного театра. Десятилетие перед реформой протекает в его творческой работе несколько по-иному, чем предыдущие годы. Всего две оперы *seria* возникли в этот период, обе на либретто Метастазіо: «Антигона» в 1756 году для Рима и «Король-пастух» в том же году для Вены. В связи с постановкой «Антигоны» Глюк был в Риме, где получил в награду папский орден Золотой шпоры. Тогда же появился ряд «театральных празднеств», написанных Глюком на тексты Метастазіо для исполнения в двор-

**235**

цовых театрах. Однако основной интерес композитора, по-видимому, направлен на другие жанры: между 1755 и 1761 годами он создает одну за другой французские комические оперы. В то время при австрийском дворе вошли в моду представления «во французском вкусе»: так проявились в этой сфере новые франко-австрийские политические связи. И как раз тогда же, когда французская комическая опера рождалась из ярмарочной комедии с музыкой, ее узнали в Вене и Глюк испытал свои силы в этом молодом жанре. На либретто Фавара он написал комическую оперу «Освобожденная Цитера» (1759), на либретто Седена — «Кавардак, или Дьявольская свадьба» (1759), на либретто Ансома — оперы «Остров Мерлина» (1758, по сюжету Лесажа и д'Орневалля) и «Исправленный пьяница» (1760). Иными словами, в те годы Глюк работал параллельно Дуни, Монсиньи и Филидору, располагая теми же либретто, что и они сами. Комическая опера как бы раскрепостила оперное дарование композитора, открыла ему путь к бытовым, острокомедийным или комедийно-фантастическим сюжетам, к разнообразным оперным формам, в том числе малым,

жанровым по своему происхождению. В этих операх мелодика Глюка подчас поражает своей близостью к народной песне, сближаясь с мелодикой зрелого Гайдна, носит танцевальный характер не традиционно-оперного, а скорее простонародного склада (*пример 91*).

Во время пребывания Глюка в Вене он имел возможность познакомиться с образцами еще незрелой венской симфонии: Моцарт только родился, Гайдн создал лишь первые квартеты и симфонии, но их предшественники, венские композиторы, уже разрабатывали новые жанры инструментальной музыки. Стилистика Глюка в сто реформаторских произведениях бесспорно обнаруживает связь с чертами музыкального стиля венских мастеров. Помимо того в Вене накануне создания первой реформаторской оперы Глюк обратился к новому для него жанру балета — не оперы-балета, как во Франции, а балета-пантомимы, то есть без пения. В 1761 году в венском Бургтеатре с большим успехом был поставлен его балет «Дон-Жуан» на сценарий Г. Анджелини по пьесе Мольера. И этот опыт обогатил будущего реформатора: он испытал реальные возможности драматизации танца.

Итак, Глюк познал очень многое в современной ему музыкальной культуре. Впечатления, вынесенные в Лондоне от исполнения ораторий Генделя, были у него из самых сильных. Французскую комическую оперу он освоил практически и, кстати, на ее примере хорошо овладел сочинением музыки на французский текст. Трудно представить, чтобы он не знал и французского традиционного оперного искусства, хотя специально стал изучать его лишь в 1764 году: вероятно, до этого оперное творчество Рамо, а быть может, и Люлли так или иначе было ему знакомо. Современные исследователи, обращаясь к дореформаторским операм Глюка, стремятся показать, что уже и там,

236

в итальянских операх *seria*, композитор не всегда традиционно подходил к пониманию жанра: в частности, стремился установить некоторые связи между изложением аккомпанированного речитатива и арий, порою усилить роль оркестра, отойти от шаблона в речитативе. Но, судя даже по этим и подобным наблюдениям, Глюк не более других авторов отступал от традиций жанра *seria*. Скорее он был умерен в своих исканиях и придерживался некоей средней линии. Во всяком случае таких противоречий между старым и новым, как в операх Йоммелли, у него не было. Глюк обладал — это надо признать — уравновешенным вкусом, который не позволял ему резко отступать от типичных признаков жанра, раз уж он избрал его. Таким образом, до начала реформы Глюк овладел всеми сторонами европейской оперной культуры, по еще не двигался исподволь к пересмотру серьезных оперных жанров. Умный и энергичный, он не склонен был к беспочвенным творческим проектам. Вся жизнь Глюка до 1762 года складывалась так, что его можно назвать человеком *бывальым*, знающим практику музыкального театра, артистическую среду, публику, не привыкшим сочинять без опоры на эти знания, даже без расчета на определенные условия исполнения. Половинчатость была чужда ему. Даже в период реформы он сочинял либо оперы нового типа, либо традиционные, но в последних случаях полностью придерживался старых принципов.

Мысль о необходимости реформы оперы *seria* (Глюк начал с нее) сложилась у композитора не умозрительно, а на основании многих разносторонних наблюдений над оперным театром современности. В 1761 году он познакомился и, видимо, сблизился с итальянским поэтом Раньеро Кальцабиджи, появившимся в Вене после длительного пребывания в Париже. Они оказались единомышленниками во взглядах на проблемы оперного искусства. Кальцабиджи как драматург давно заинтересовался оперой. В Париже он был свидетелем войны буфонов и последующей эстетической дискуссии. Ему принадлежат «Рассуждение о драматической поэзии г-на аббата Пьетро Метастазियो» (1755) и сатирические произведения, посвященные французской и итальянской операм. В Париже он создал «Люллиаду» — в связи со спорами вокруг традиционного оперного театра. Пародию «Опера *seria*» посвятил оперному искусству типа Метастазियो: в ней действовали поэт Делирио («бред»), музыкант Соспиро («вдох») и импресарио Фаллитто («банкрот»). Это критическое отношение Кальцабиджи к серьезным оперным жанрам, и в частности к либреттным концепциям Метастазियो, вероятно, нашло полное сочувствие у Глюка.

Осуществление реформы началось с оперы «Орфей и Эвридика», которую Глюк написал на итальянское либретто Кальцабиджи (поставлена 5 октября 1762 года в Бургтеатре Вены). Либреттист вникал в ход подготовки спектакля, работал с актерами, следил за мизансценами. Анджелини, недавно ставив-

237

ший балет Глюка «Дон-Жуан», ведал балетной частью постановки. Главную партию исполнял

превосходный певец-кастрат Газтано Гвадани, в свое время выступавший в ораториях Генделя. Постановка «Орфея» не стала в Вене сенсацией и не была воспринята как программная. По сообщениям современников, спустя два дня после нее у княгини Эстерхази хвалили спектакль, спорили о музыке «Елисейских полей», порицали увертюру и партию Эвридики, находили недостаточно печальной арию Орфея «Потерял я Эвридику». Словом, шли обычные в том кругу толки об оперном спектакле и высказывались замечания о характере музыки сообразно вкусам слушателей.

Между тем опера «Орфей» хотя и обозначала только начало реформы, но уже во многом отходила от традиционного типа *seria*. Глюк не оставлял мысли о дальнейшем, понимая, что предстоит сделать еще очень много. Лишь спустя пять лет появилась его «Альцеста» (снова на итальянский текст Кальцабиджи) — более полное и последовательное осуществление оперной реформы, новый значительный шаг вперед. Любопытно, что между «Орфеем» и «Альцестой» Глюк создал ряд крупных произведений для музыкального театра, не имевших прямого отношения к реформе: оперы *seria* «Триумф Клеелии» на либретто Метастазео (для Болоньи) и «Телемак», французскую комическую оперу «Непредвиденная встреча, или Пилигримы из Мекки», балет «Семирамида» (сценарий Кальцабиджи по трагедии Вольтера) и другие. Работая над этими операми и балетами, композитор продолжал накапливать важные наблюдения, в частности касающиеся балетной музыки, которая все еще была для него новой: опера *seria* не могла дать ему опыта в этом направлении. В то же время Глюк не останавливался на ранее достигнутом: на примере «Альцесты» видно, как упорно он продвигался к намеченной цели, сколько ему удалось сделать после «Орфея». «Альцеста», как и «Орфей», была названа «трагической оперой». Композитор предпослал ей программное предисловие (в форме «посвящения великому герцогу Тосканскому»). Эта хрестоматийно известная программа действий Глюка показывает, насколько сознательно и продуманно относился он к своей миссии. Ссылаясь на либретто Кальцабиджи, композитор отметил, что «знаменитый автор спланировал драму совершенно по-новому», отбросил описания, излишние сравнения и морализирование и взял в ее основу «язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразие зрелища». Именно это и ценил в первую очередь Глюк у своего либреттиста. Собственные принципы он сформулировал таким образом: «простота, правда и естественность являются единственными заповедями красоты для всех произведений искусства»; цель композитора — усилить музыкой выразительность поэзии, драматизировать музыкальное развитие, не прерывая и не расхолаживая действия; ради этого он отказывался от угождения певцам, от условностей оперного пения, вообще от музыкальных «излишеств» оперы;

238

увертюра должна быть «вступительным обзором содержания оперы». При этом Глюк замечал, что его работа подчиняется поискам *благородной простоты*. В античных темах и сюжетах, в творениях древнегреческих драматургов Глюк видел для себя идеальные образцы искусства. Все его реформаторские оперы, за исключением «Армиды», написаны на античные сюжеты. Либретто «Альцесты» опирается у Кальцабиджи на трагедию Еврипида.

«Альцеста» была поставлена в Вене 26 декабря 1767 года. В исполнении участвовали превосходные артистические силы. Партию Альцесты пела А. Бернаскони, партию Адмета исполнял Дж. Тибальди, обладавший чудесным голосом (тенор). В постановке балетных сцен участвовал Ж. Ж. Новер. И все же «Альцеста» понравилась в Вене меньше, чем «Орфей». Ее драматизм был серьезнее, суровее, общая идея развивалась последовательнее и строже: это, вероятно, не слишком привлекло венцев, искавших в оперном театре иных качеств — прежде всего прекрасного пения и эффектного спектакля.

Еще один, последний опыт Глюк сделал в Вене, поставив там свою реформаторскую оперу «Парис и Елена» (на текст Кальцабиджи) в 1770 году. Между ее партитурой и партитурой «Альцесты» нет такой дистанции, которая отделяет «Альцесту» от «Орфея». Музыкальная драма «Парис и Елена» — обращение Глюка к иному типу сюжета, к иной тематике по ходу его реформы. Здесь как бы возмещается то, чего недоставало в предыдущих операх: большая пятиактная композиция раскрывает историю любовной страсти, пламенной, восторженной у юного Париса как представителя «фригийского характера», и скрытой, сопротивляющейся — у спартанки Елены. В посвящении к этой опере Глюк признавался, что должен был создавать музыку, весьма отличную от музыки «Альцесты»: этого требовала тема, к этому побуждали совершенно иные образы. Особенно его заинтересовали контрасты между характерами фригийцев, с одной стороны, и спартанцев — с другой. На самом деле драматическая концепция Глюка в этой опере значительно смягчается и драматическое напряжение не столь велико, как в «Альцесте». Более широкое

развитие здесь получают вокальные партии, в которых Глюк не избегает сладостной итальянской кантилены; более свободно использованы дивертисменты.

Три оперы, созданные между 1762 и 1770 годами, характеризуют первый этап глюковской реформы, ее *венский* период. После «Париса и Елены» композитор ощутил, что в Вене и на исходной почве итальянского оперного искусства он выполнил все, что замыслил.

Для «Орфея и Эвридики» Глюк и Кальцабиджи избрали один из старейших оперных сюжетов, не опасаясь при этом повторить уже существовавшие в оперной практике творче-

**239**

ские решения. Пока еще, на первых порах реформы, они отдали дань некоторым оперным условностям: вопреки мифу приняли счастливую развязку драмы, ввели роль Амура. Глюк написал партию Орфея для альты в расчете на исполнение ее певцом-кастратом. По-видимому его, как и Баха в свое время, особо привлекал благородно-выразительный тембр альты, а быть может, у него попросту не было тогда столь же крупного артиста для исполнения теноровой партии. Так или иначе венская редакция оперы рассчитана на альту. В парижской, позднейшей редакции Глюк переработал партию Орфея для тенора.

Главные отличия «Орфея и Эвридики» от итальянских опер *seria* заключаются в выделении немногих простых линий драмы и последовательном образном развитии при смягчении граней между отдельными номерами. Ради этой ясности драматического движения из либретто убрано все, что не имеет прямого отношения к сюжету; действующих лиц всего три — Орфей, Эвридика, Амур. Ради образных характеристик и контрастов (Орфей — фурии) сняты все музыкальные «излишества»: образы очерчены в музыке последовательно и четко, без какой бы то ни было дробности или отступлений ради ситуации. Итак, четкие, ясные краски, простые, крупные линии драмы — основа драматургии первой реформаторской оперы Глюка. Партия Орфея трактована с благородной простотой. Ей свойственна выдержанная ламентозность, но не острая экспрессивность. Музыкальные номера ни по своим масштабам (достаточно скромным), ни по изложению (не виртуозному) не становятся самодовлеющими «концертными номерами»: не задерживая надолго действия, они ясно и концентрированно выражают чувства героя, лапидарны по своему музыкальному языку. При этом Глюк широко и уверенно пользуется типовыми приемами *lamento* (или иными сложившимися приемами создания типических образов), полностью опираясь при этом на историческую традицию. Но и в данном случае он действует строго избирательно: предпочитает наиболее ясные, простые и сжатые «варианты» из круга типичных музыкальных образов своего времени. Его метод противоположен баховскому: не столько углубление, сколько прояснение. Резкая грань между ариями и речитативами *secco*, характерная для оперы *seria*, у Глюка постепенно сглаживается: речитатив как бы движется навстречу арии благодаря сопровождению (не только клавесин, но и струнные), ария же, благодаря сжатости формы и отсутствию виртуозности, менее резко отделяется от речитатива. Заметна тенденция к объединению музыкальных номеров не только приемами обрамления, но и, что гораздо важнее, через их интонационные связи. Трактовка увертюры в «Орфее» еще традиционна: она тематически не связана с содержанием оперы.

В трехактной композиции «Орфея» наиболее интересен кульминационный второй акт — средоточие новаторских исканий Глюка на этой ранней их стадии. Опера открывается сценой

**240**

Орфея с хором. Никаких подготовок к драме Глюку не понадобилось. Он не начал оперу со светлых пасторальных сцен, как это было у Монтеверди. Несчастье уже совершилось: Эвридика умерла, ее оплакивают. Такое начало непосредственно с высокой точки драмы вообще станет характерным для реформаторских опер Глюка, что не обычно ни для оперы *seria*, ни для большинства французских лирических трагедий (исключение — «Кастор и Поллукс» Рамо). Трижды проходит музыка хора (в сопровождении корнетов, тромбонов, струнных), чередуясь со скорбными речитативами Орфея (одни струнные в сопровождении). Во всей сцене выдержан характер сдержанной, благородной скорби, выраженной просто и единообразно, без драматических или динамических нарастаний. Это достигается на основе сложившихся приемов *lamento*, в частности интонаций вздохов, которыми насыщена музыка хора и пантомимы (*пример 92*). Ясный гомофонный склад, аккордовость изложения направляют внимание слушателя в одном, главном направлении. В следующей сцене Орфея с эхом тоже применен композиционный принцип обрамления. Орфей трижды исполняет небольшую арию, обрамляя ею свои речитативы, причем всякий раз сопровождение изменяется: сначала флейты, кларнет, струнные, затем кларнет, валторна, струнные, наконец английские рожки, кларнет, фагот, струнные. Но слегка варьируется

только колорит звучания, эмоциональный же характер сцены остается единым: Сцена Орфея с Амуром носит вставной, условно оперный характер. Заканчивается первый акт большим аккомпанированным речитативом Орфея, драматическим излиянием его чувств. И снова здесь нет декоративных хоров или какой-либо торжественной концовки. Эмоциональный подъем вызван решимостью Орфея во что бы то ни стало спасти Эвридику. Это не завершение, а как бы прорыв к дальнейшему ходу событий.

Во втором акте оперы обширная сцена Орфея с фуриями и духами в преддверии Аида проникнута единством драматургического замысла. Ее можно сопоставить со сценой в третьем акте оперы Рамо «Кастор и Поллукс», тоже объединенной характером музыки. Но у Глюка проведен простой и последовательный контраст двух сил — глубоко человеческой и роковой, inferнальной, причем их образное развитие идет по-разному. И партия Орфея, и партия духов (фурий) имеет свое внутреннее единство каждая. Но одна из них развивается как восходящая (Орфей), другая же как нисходящая, постепенно уступающая в борьбе (духи). Это драматическое движение двух скрещивающихся образных линий — первое реформаторское завоевание Глюка в «Орфее». Партия Орфея не содержит каких-либо повторений: каждое его ариозо представляет собой как бы новую ступень в развитии единого ламентозного образа. Здесь нет ни трагизма, ни резкой экспрессивности. Мягкая, пластичная мелодия итальянского типа должна очаровать и тронуть духов (в сопровождении арфа и струнные за сценой).

**241**

Сначала она звучит широко и сдержанно. При всяком новом выступлении Орфея она становится все более напряженной; сжатой, динамичной, порывистой, насыщается вздохами, поддерживается частой сменой гармоний. Жалоба Орфея разрастается в своей силе при сжатии масштабов его ариозо. Партия духов развивается, так сказать, в обратном направлении. Их хоры сопровождаются гобоями, фаготами, струнными (в парижской редакции добавлены кларнет и три тромбона). В отношении к партии Орфея они образуют простой, резкий контраст. Для создания этого образа inferнальной силы Глюк тоже использовал сложившиеся приемы, принятые в опере для сцен заклинаний, вещаний, таинственных явлений. Он отобрал из них немногие, но наиболее сильные, сконцентрировав в небольших масштабах как «ударные». Здесь особенно важны мощные унисоны, ровное движение, простой «роковой» ритм, суровость общего склада, острые гармонии (уменьшенный септаккорд), местами устрашающая изобразительность (лай Цербера — глиссандо в оркестре). Чем настойчивее, напряженнее звучат жалобы и мольбы Орфея, тем больше смягчается звучание хора, светлеет его колорит. Балет в этом акте выполняет не декоративную, а драматическую функцию: такова небольшая пляска фурий в начале сцены. В парижской редакции Глюк добавил еще развернутую пляску фурий в конце сцены, заимствовав ее из своего балета «Дон-Жуан». Вторая часть акта контрастирует первой — это сцена в Елисейских полях, где преобладает идиллический колорит. Орфей проникает в Элизиум и уводит с собой Эвридику.

Третий акт не столь последователен. В нем есть и вставные по характеру эпизоды, балет имеет более декоративное значение. Но единство центральной партии Орфея и здесь не нарушено: она остается по преимуществу ламентозной. Даже его знаменитая ария «Потерял я Эвридику», написанная в до мажоре, не выходит за эти пределы. Ее с самого начала упрекали за беспечальный характер. Глюк, очевидно, избегал «нажима» и стремился сохранить светлый образ Орфея, когда он вновь потерял только что обретенную возлюбленную. Финал оперы идиллический: трагедия не состоялась, боги возвращают Орфею его Эвридику, и все заключается общим торжеством при участии хора пастухов и пастушек.

В наше время партитура оперы «Орфей и Эвридика» кажется очень простой, даже прозрачной. Но это — отнюдь не изначальная простота художественного примитива, а новонайденная, трудно обретенная простота ясности, ради которой нужно было преодолеть «излишества» оперы seria, ее перегруженность, пестроту ее стилистики, ее противоречия — эстетические и собственно музыкальные. Если даже оставить в стороне намеченные Глюком (особенно во втором акте) приемы объединения композиции одной линией развития, а обратить внимание на вокальное письмо и трактовку оркестра в его «Орфее», отличия от традиционной оперы seria будут достаточно ясны. Вокальные партии словно

**242**

очищены от орнаментальных наслоений, от виртуозности во что бы то ни стало, и их образная характеристика сделалась более выпуклой, несколько не утратив в своей выразительной силе. Оркестр Глюка, столь простой, «раннеклассический» в наших глазах, тоже был нов для своего времени. Партитура выписана с такой полнотой, что bass.o continuo может быть выпущен без



ущерба для нее, тогда как у его современников новонеаполитанцев партия оркестра далеко не так ровно разработана и многие эпизоды держатся на *basso continuo*. Глюк в своих операх порвал со старыми принципами. Они были таковы: в полифоническом складе выписывались все голоса, все партии оркестра, в гомофонном выписывались только концертирующие голоса, а середина заполнялась по *basso continuo*. Глюк же выработал гомофонную и вместе с тем полную фактуру оркестра, активизировал средние голоса и тем самым углубил значение оркестра в оперной партитуре.

Сюжет «Альцесты» выбран Глюком с особой целью: все внимание музыкальной трагедии должно быть сосредоточено на идее самопожертвования, на простой и сильной драме Альцесты и Адмета, на переживаниях действующих лиц; драматическая же интрига снова несложна, хотя музыкальная концепция более широка, чем в «Орфее». Действующих лиц совсем немного: Адмет, Альцеста, Геракл, жрец, вестник, из них только Адмет и Альцеста имеют развитые партии. Идея подвига и самопожертвования, положенная в основу сюжета, соединяется с борьбой великодуший: Альцеста, страдая, решается умереть за Ад-мета, он стремится удержать ее и умереть сам. Особой индивидуализации характеров или ситуаций в опере нет: все подчинено воплощению идеи страдания и самопожертвования, в том числе и образы действующих лиц. Музыкальная композиция в «Альцесте» много цельнее, чем в «Орфее»: она охватывает всю оперу, даже ее увертюру, и особенно последовательно выражена во втором, кульминационном акте. Благодаря этой цельности общего замысла Глюк еще решительнее преодолевает противоречия оперы *seria*. Крупные музыкально-драматические построения складываются теперь не только из мелких звеньев, как в «Орфее», но и из соединения ариозного, речитативного и хорового изложения при значительной драматизации партии оркестра. Сами драматические контрасты в «Альцесте» несколько иного порядка, чем в «Орфее»: Глюк желал показать во второй реформаторской опере борьбу различных чувств в душе героев, развитие эмоций — и для этого нуждался в более развернутой и гибкой музыкальной композиции целого.

Увертюра к «Альцесте» в общих чертах связана с образным содержанием дальнейшего, но непосредственно тематических связей здесь нет. Написана она в старосонатной схеме, без разработки. Ее основное значение — в ярком, характерном тематическом материале, дающем обобщенное представление о главных образах и эмоциях оперы. Контрастируют две сферы

#### 243

интонаций: лирические, жалобные, скорбные, вопросительные — и героические, волевые, подъемные. Этот контраст содержится уже внутри первой темы. Вторая тема увертюры цельнее, как типичная вторая тема в сонатном *allegro* мангеймского стиля, легкая, женственная, певучая, прозрачная по оркестровому изложению. Музыка увертюры вливается непосредственно в начало первого акта оперы, драматичное безо всякой подготовки: напряженно-скорбная реплика хора и тревожный сигнал трубы. В первом акте завязка драмы дана более широко, чем в «Орфее». Хоровые сцены с участием скорбной Альцесты более драматизированы. Кульминацией акта становится вещание оракула в храме Аполлона: драматическое смятение (взрыв народного волнения) переходит в оцепенение (статика, хоральный склад, ровный ритм). Во всех скорбных эпизодах (хор *g-moll*, ария Альцесты, пантомима) возникает единый образ страдания, жалобы — и он же, в новом варианте, развивается на протяжении второго акта. Это не образ того или иного героя, не образ, связанный с одной ситуацией, а именно обобщенный образ (и одновременно идея) драмы — страдания, скорби, жертвенности. Он захватывает партии Альцесты, Адмета, народа (хор) и, не персонифицируясь, всегда обозначает круг определенных эмоций (*пример 93 а, б, в*).

Второй акт «Альцесты» с большой последовательностью ведет к драматической кульминации всего произведения, но его при этом трудно сравнить с кульминационным же актом «Орфея» — настолько длительно и постепенно разворачивается здесь драматическое действие, настолько тормозится и снова растет напряжение драмы. Все основано на контрастах. Адмет долго не знает, что его жизнь спасена ценой жертвы Альцесты, которая обречена на смерть. Широко и разносторонне показано ликование народа, раскрыты как бы разные стороны радостей жизни. Тем страшнее Альцесте расставаться с ней. Понемногу, из отдельных реплик, из небольших соло Альцесты разрастается значение ее партии — во весь рост встает опасность, величие и трагедия ее жертвы. От начала к концу акта неспешно, как бы через много ступеней, развиваются эмоции, и ликующее начало несравнимо с трагическим завершением. Эта большая образная шкала составляет особенность драматургии «Альцесты».

С внешней стороны во втором акте большое место занимает дивертисмент при участии хора и балета. Но по существу то, что было в традиционной опере дивертисментом (например, во

французской лирической трагедии), несет теперь свою драматическую функцию: он лишь углубляет тяжесть неминуемой жертвы. Народное ликование ярко выражено в начальном хоре G-dur с его простым «жанровым» характером, и в разнообразных танцах (изящных и тонких по оркестровке), и в другом, тоже G-dur'ном хоре, более бытовом, песенно-танцевальном. Все это — массовое веселье. Адмет выражает свое счастье и признательность за спасение (речитатив). Звучит плавный, пластич-

**244**

ный хор в движении менуэта (A-dur), он придает общей радости благородно-идиллический характер. Но и это еще не все: торжественный, гимнический хор B-dur несет в себе гражданственное начало — новый оттенок всеобщей радости (по своему складу он предвещает песни Французской революции). И только здесь, на вершине ликования, вторгается короткая реплика Альцесты: «Эти песни мне разрывают сердце...» — и снова вступает триумфальный хор-гимн. Еще одно, новое выражение радости слышится в легком, женственном, грациозном хоре G-dur. В него вторгается трагическое соло Альцесты g-moll («О боги, поддержите мое мужество, я не в силах больше скрывать сильнейшую боль») — подлинное lamento, со всеми типичными его признаками. Ни Адмет, ни ликующий народ не слышат Альцесту: она поет как бы про себя. После ее жалобы идет ария Адмета, выдержанная в духе идиллических, чуть сентиментальных, «семейных» арий или ансамблей комической оперы (*пример 94*). Возникшая через два года после «Альцесты» «Люсиль» Гретри содержит образец подобной же музыки — уже приведенный известный квартет «Где может быть лучше, чем в лоне своей семьи» (тот же A-dur, также солируют деревянные в сопровождении). Нет сомнений в том, что ария Адмета выражает семейное счастье — еще один оттенок всеобщей радости. Альцеста притворяется тоже счастливой: это последнее торможение драмы. Наконец, уступая настояниям супруга, она вынуждена признаться: большой речитатив Адмета и Альцесты с хором — свободное, тонально неустойчивое построение, в котором музыка следует за словом, причем напряженная тесситура, тремоло оркестра, острые гармонии придают ей напряженный, особо драматический характер. Последующая сцена отчаяния (роковая тайна раскрыта!) — собственно *музыкальная* кульминация оперы: различные типы речитативов, скорбная ария Адмета, горестный хор в f-moll. Декламация здесь патетична, партия оркестра драматизирована, интонации жалобы пронизывают собой все. От начала к концу акта пройден большой образный путь. Но Глюк не останавливается на этом: акт завершается большой арией Альцесты (F-dur) с хором. Первая ее часть еще носит скорбный характер, вторая же является героико-драматической и выражает решимость самопожертвования. Два образа, две эмоции даны в прямом сопоставлении.

Подобной последовательности в развитии драмы не достигал ни один автор оперы seria до Глюка. Свободное использование «дивертисментных» номеров для итальянских опер не было характерным, а драматическая их функция вообще нова у автора «Альцесты». Что же касается жанрового характера ряда хоров и танцев, то в этом Глюк скорее всего шел за образцами французских комических опер, с которыми он практически познакомился.

Третий акт «Альцесты» приносит счастливую развязку. Появившийся у жертвенника Геракл узнает об участии Альцесты.

**245**

У преддверия Аида разыгрывается сцена спасения Альцесты в последний момент: духи уже ведут ее в Аид, Адмет бросается за ней, Геракл же совершает чудесный подвиг, освобождая Альцесту и возвращая ее супругу. Всеобщее ликование. Эта условная счастливая развязка соответствовала оперным требованиям того времени, преодолеть которые было невозможно.

После «Альцесты» и «Париса и Елены» Глюк, по-видимому, ощутил, что он исчерпал все возможности итальянской оперы для своей реформы и совершил все, на что можно было рассчитывать в Вене. Еще в 1764 году, то есть после «Орфея», он побывал в Париже, где изучал оперные произведения Люлли и Рамо. Этот опыт оказался ему полезным в «Альцесте», особенно в композиции ее второго акта. В дальнейшем Глюк отказался от итальянской основы для реформаторских произведений и, находясь пока в Вене, начал работать над оперой на французский текст, созданный по образцу трагедии Расина, — «Ифигенией в Авлиде». В данном случае его либреттистом был уже не Кальцабиджи, а французский литератор и дипломат Леблан дю Рулле, появившийся в Вене как атташе французского посольства. Избранный жанр — лирическая трагедия. Сюжет — тот самый, который мерещился Дидро для «подлинной трагедии на оперной сцене». Глюк, написавший ряд французских комических опер, уже владел французской музыкальной декламацией, но еще занялся ею специально, чтобы чувствовать себя

свободнее, в частности, в речитативах, которые отсутствовали в комических операх. 2 сентября 1772 года Чарльз Бёрни посетил Глюка в Вене и прослушал в его исполнении почти всю оперу «Ифигения в Авлиде», которую композитор играл и пел по памяти, хотя она будто бы не была еще записана в партитуре. «По изобретательности, — записал тогда мемуарист, — я думаю, он не сравним ни с одним другим композитором, живущим теперь или существовавшим ранее, особенно в драматической живописи и театральном эффектах. Он изучает стихи задолго до того, как решает положить их на музыку. Он хорошо обдумывает соотношение между каждой частью и целым, общий образ каждого персонажа и больше стремится удовлетворить разум, чем усладить слух [...]. Редко удается извлечь какую-нибудь его оперную арию из отведенного ей места и с должным эффектом спеть ее отдельно; целое — это цепь, отдельное звено которой имеет лишь малое значение»<sup>2</sup>.

Что касается дальнейшего, то Глюк действовал во всех отношениях осмотрительно, взвесив все преимущества своего выступления в Париже, представляя обстановку в Королевской академии музыки после кончины Рамо и надеясь там завоевать

<sup>2</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М. — Л., 1967, с. 107, 108.

**246**

успех своей оперной реформе. Ради этого он завязал прочные связи с французской столицей через дю Рулле, через Фавара, с которым был давно знаком и который приглашал его к себе, через дофину Марию Антуанетту, которая раньше была в Вене его ученицей.

В 1772 году во «Французском Меркурии» было опубликовано письмо дю Рулле в администрацию Королевской академии музыки А. Доверню: пишущий сообщал, что «знаменитый г. Глюк, столь известный во всей Европе, написал французскую оперу, кою он хотел бы видеть поставленной на сцене Парижского театра. Сей великий человек, написавший более сорока итальянских опер, имевших огромный успех во всех театрах, где принят язык сей, убедился путем вдумчивого чтения древних и современных авторов и путем глубоких размышлений о своем искусстве, что итальянцы в своих театральных композициях уклонились от истинного пути; что французский жанр есть истинный музыкально-драматический жанр...» Далее дю Рулле подчеркивал, что Глюк высоко ценит французский язык и возмущен нападками на него некоторых «знаменитых писателей» (намек на Ж.Ж.Руссо). Наконец, в письме из Вены содержались высокие похвалы новой опере Глюка «Ифигения в Авлиде», особенно за ее близость к трагедии Расина: «В сущности, это его „Ифигения“, переделанная в оперу». В заключение дю Рулле писал: «Г. Глюку хочется знать, имела ли бы Музыкальная академия достаточное доверие к его таланту, чтобы решиться поставить его оперу. Он готов совершить путешествие во Францию, но хотел бы предварительно получить уверенность как в том, что опера его будет поставлена, так и в том, в какое приблизительно время сие может быть осуществлено»<sup>3</sup>. В письме было оговорено все, даже то, что постановка не потребует больших расходов от театра, и то, что сам Глюк «человек весьма бескорыстный»... Спустя несколько месяцев в том же парижском издании появилось письмо Глюка к редактору — как бы в ответ на письмо дю Рулле. Композитор ссылаясь на свои реформаторские оперы, воздавал должное Кальцабиджи, распространялся о французском языке, замечая, что иностранец должен воздержаться от общих о нем суждений, но ценить его по той поэзии, которая способна побуждать к сочинению хорошей музыки: в «Ифигении» Глюк нашел именно такую поэзию. О своей новой опере он писал, что с удовольствием поставил бы ее в Париже и добавлял: «...потому что, опираясь на ее успех и с помощью знаменитого Руссо из Женевы, за советом к коему я имею намерение обратиться, нам удалось бы совместно, может быть, изыскивая благородную, естественную и прочувственную мелодию, с точной декламацией, согласной с просодией каждого языка и характером каждого народа, найти средства, столь

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2: XVIII век. Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, с. 351 — 352, 353, 354.

**247**

занимающие меня, для сочинения музыки, общей для всех народов, уничтожив нелепые национальные отличия». Дальше Глюк превозносил Руссо: «...если бы он захотел посвятить себя нашему искусству, он смог бы способствовать осуществлению грандиозных возможностей, кои музыке древние приписывали»<sup>4</sup>.

Итак, дипломат Леблан дю Рулле и сам композитор, оказавшийся отличным «дипломатом», приложили достаточно усилий, чтобы обеспечить «Ифигении в Авлиде» постановку в Королевской академии музыки и успех в Париже. За десять лет, прошедших после смерти Рамо, в этом театре не было ни одной значительной премьеры. Нередко ставились сборные спектакли из

отрывков старых опер под названиями: «Лирические фрагменты», «Новые фрагменты». На старые либретто Ф. Кино возникали новые оперы, например «Тезей» Ж. Ж. Мондовиля (1767). В отдельных случаях со своими произведениями выступали Филидор («Эрнелинда, принцесса Норвегии», 1767) и Монсиньи («Алина, королева Голконды», 1766), то есть авторы, более сильные и хорошо известные в другом оперном жанре. Другими словами, Королевская академия музыки переживала поистине трудное время. Подготовив для себя почву в Париже, Глюк появился в этом театре в ином положении, чем Рамо: это был иностранец, прибывший со своими сложившимися намерениями, о которых он заявил заблаговременно, со своими рекомендациями, с поддержкой ряда влиятельных лиц.

19 апреля 1774 года состоялась премьера «Ифигении в Авлиде» на сцене Королевской академии музыки. Готовился спектакль долго. Композитор решительно вмешивался в ход репетиций, предъявлял свои требования к артистам, к хору и оркестру, к балету. Традицией театра было полное спокойствие хора на сцене: женщины стояли по одну сторону, мужчины по другую и все оставались безучастны к происходящему. Глюк требовал от них движения, побуждал к нему, спорил с балетмейстером, всесильным в театре Г. Вестрисом, давал указания певцам и не оставлял ничего в постановке без внимания. Партии исполнялись сильнейшими артистами театра: Агамемнон — Лариве, Ифигения — Софи Арну, Клитемнестра — Дюплан, Ахилл — Легро. Премьера прошла в торжественной обстановке. Присутствовавшая в театре Мария Антуанетта первой подала знак к аплодисментам, все ждали события, следили за сценой с интересом. Увертюра была повторена по требованию публики. Спектакль имел блестящий успех, и каждое повторение лишь укрепляло его.

В отличие от многих последних премьер в Королевской академии музыки, «Ифигения в Авлиде» вызвала горячие и возбужденные отклики в Париже. Общество разделилось на партии, охваченные, по словам современников, настоящей яростью в отстаивании своих позиций: одни, включая Ж. Ж. Руссо, встали

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 358.

#### 248

на сторону Глюка, поддерживая его реформу, другие признавали лишь традиции Люлли и Рамо, третьи, наконец, были сторонниками итальянской оперы — Йоммелли, Пиччинни, Саккини. Об этом весьма выразительно писал Гримм в той же «Литературной корреспонденции», которая в свое время освещала «войну буффионов». Главная острота и главная актуальность спора ощущались в столкновениях сторонников итальянского оперного искусства, благозвучного, изобиловавшего красивыми мелодиями и не слишком волновавшего глубокие чувства, — с приверженцами нового драматического искусства на оперной сцене, даже музыкальной трагедии, как понимал ее Глюк. То, что во время «войны буффионов» двумя десятилетиями ранее представлялось в Париже передовым, теперь, на новом историческом этапе, в известной мере выступает против Глюка. Но это лишь начало борьбы вокруг его искусства.

Прежде чем показать парижанам новое реформаторское произведение, Глюк переработал для французской сцены «Орфея» и «Альцесту». При этом он не находился безвыездно в Париже, а неоднократно возвращался в Вену (где получил в 1774 году звание «императорского и королевского придворного композитора»). В августе 1774 года опера «Орфей и Эвридика» была поставлена в Королевской академии музыки, а в 1776 году там же прошла «Альцеста». Кроме того, Глюк сделал для Франции новые редакции своих комических опер «Осажденная Цитера» и «Очарованное дерево». Переработка «Орфея и Эвридики» заключалась в том, что композитор транспонировал альттовую партию Орфея для тенора, расширил роль балета, усилил, драматизируя, партию оркестра. Парижский «Орфей» наряднее, звучнее и эффектнее венского. Спектакль прошел блестяще, опера настолько понравилась всем, что примирила враждующие партии. Сцена Орфея с фуриями в преддверии Аида напомнила парижанам о сцене Поллукса в третьем акте лирической трагедии Рамо. Отсюда ядовитое словечко «*démi-Castor*», пущенное злыми языками в Париже. В «Альцесте» Глюк тоже расширил ее танцевальные сцены, придал большую пышность целому и большую мощь оркестровой партии. Опера, однако, менее понравилась парижанам. Руссо отметил в ней «монотонию страсти».

Глюк держался в Париже независимо и твердо, не отступая от своих позиций реформатора. Вместе с тем он, несомненно, отлично ориентировался в настроениях общества и внимательно следил за ходом дискуссии, которая все шире разворачивалась вокруг его искусства. Вслед за «Ифигенией в Авлиде» он задумал лирическую трагедию в чисто французской традиции, обратившись к давно известному либретто Ф. Кино «Армида» и не побоявшись вступить почти через столетие в

соревнование с прославленным произведением Люлли. Тем самым он, надо полагать, стремился полностью привлечь симпатии приверженцев традиционной французской оперы.

249

Это ему удалось. Поставленная 23 сентября 1777 года «Армида» завоевала громкий успех. Но зато основной спор между сторонниками итальянской оперы и «глюкистами» разгорелся еще яростнее. Теперь это уже была борьба «глюкистов» и «пиччиннистов» — острая эстетическая дискуссия, вошедшая в историю наравне с «войной буффионов» и даже отчасти затмившая ее. Еще в 1776 году противники Глюка, в большинстве представители французской аристократии, пришли к мысли противопоставить ему крупного, завоевавшего прочный успех, «модного» итальянского композитора. Через графиню Дюбарри они содействовали приглашению из Неаполя в Париж Никколо Пиччинни, прославившегося своей «Доброй дочкой» и многими операми в серьезном жанре. Пиччинни оказался не более чем орудием в руках тех, кто сражался с Глюком. Сам он нимало не был склонен бороться с Глюком. Первое, что ему пришлось сделать на приеме при французском дворе, — проаккомпанировать арии Глюка. И все же его упорно противопоставляли Глюку, побуждая сочинять лирические трагедии для Королевской академии музыки и сотрудничать с актерами, которые уже находились под обаянием Глюка. Силы вообще были совершенно неравными. Сильной личности, убежденному реформатору, умному и энергичному человеку невольно противостоял талантливый композитор, скромный, мягкий, даже робкий характером, чувствовавший себя чужим в непривычной обстановке и к тому же глубоко оценивший величие Глюка и со временем подчинившийся его творческому влиянию.

В борьбе «глюкистов» и «пиччиннистов» на стороне Глюка были Руссо и Вольтер, в печати его поддерживали журналисты аббат Ф. Арно и Ж. Б. Сюар, в парижских салонах у него находились восторженные поклонники (например, Юлия Леспинас, близкая к Д'Аламберу), ему покровительствовала королева Мария Антуанетта. Против Глюка энергично выступали Ж. Ф. Мармонтель (писатель, автор многих либретто) и Ж. Ф. Лагарп, крупный литератор, классицист по убеждениям. Главные упреки, какие делались Глюку, сводились к осуждению и неприятию его драматизма, его понимания драматических коллизий в оперном искусстве. Лагарп утверждал, что искусство вообще должно основываться на приукрашенном подражании природе; у Глюка же, в его криках горести («Ифигения в Авлиде» и «Альцеста»), слышно «аффектированное передразнивание природы». «Я вовсе не хочу слушать криков страдающего человека, — восклицал Лагарп. — От искусства музыканта я жду печальных, но не неприятных акцентов»<sup>5</sup>. На это всего лучше ответил сам Глюк (письмо его было опубликовано в «Парижском журнале» в октябре 1777 года). Он высмеял Лагарпа, замечая, что готов переделать свои творения ему в угоду и дать

<sup>5</sup> Из письма Лагарпа в «Литературном журнале», 5 окт. 1777 г. — Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 380.

250

грозному Ахиллесу «такую трогательную и нежную партию, что все зрители будут растроганы до слез», а разъяренная Армида, чтобы не оскорблять слух г-на Лагарпа, должна будет говорить языком Армиды, опьяненной любовью, и не «кричать», а очаровывать. «Я имел до сих пор наивность думать, — пояснял Глюк, — что музыка, как и все прочие искусства, может выражать всевозможные страсти, что она одинаково может нравиться, как отражая приступы гнева и горестные вопли, так и рисуя вздохи любви»<sup>6</sup>.

Впрочем, пока дискуссия все разгоралась на словах, в практике театра победа Глюка стала ясна не только в связи с успехом его новых постановок, но, как это ни странно, и в связи с успехом опер Пиччинни: лирическая трагедия итальянского композитора «Роланд» (1778, на либретто Кино в обработке Мармонтеля) обнаружила воздействие на него творческого примера Глюка. Накануне спектакля Пиччинни был готов уехать из Парижа — так он тревожился за свою судьбу. Он ведь сочинял «Роланда», не зная французского языка и только вслушиваясь внимательно в декламацию Мармонтеля, который читал ему либретто. Сопоставление «Армиды» Глюка и «Роланда» Пиччинни означало как бы соревнование двух современных композиторов в следовании традициям Люлли. Неудивительно, что оно подогрело страсти парижских спорщиков,

В журналах публикуются статьи за и против Глюка, по рукам ходят памфлеты, эпиграммы, эпистолы, сатиры, стихи. Париж горячо обсуждает реформу Глюка в театрах, в салонах, на улицах. Борьба переносится даже вовнутрь Королевской академии музыки, в артистическую среду. Мармонтель сравнивает Глюка с Шекспиром и возмущается тем, что Шекспира можно предпочесть Расину. «Когда я слушаю „Ифигению“, — пишет М. Гримм, — я забываю, что нахожусь в опере; мне кажется, что я слышу греческую трагедию, музыку которой исполняют Лекен и мадемуазель Клерон»<sup>7</sup>. Итак, порицательное сравнение с Шекспиром и восторженное

сравнение с греческой трагедией — таковы отклики на искусство Глюка в итоге его реформы. Как бы ни расценивали современники эти сравнения, они свидетельствуют о признании масштабов его искусства.

Грандиозный успех «Армиды» и обострение после ее премьеры спора «глюкистов» и «пиччиннистов» не убедили Глюка следовать далее за чисто французскими образцами лирической трагедии: «Ифигения в Тавриде» (на либретто Н. Ф. Гийара и Л. дю Рулле) представляет собой новый опыт реформаторской оперы, в известной мере синтезирующей черты различных серьезных жанров музыкального театра. Поставленная 18 мая 1779 года, она по существу завершает оперную реформу Глюка,

<sup>6</sup> Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 381, 382.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Desnoiresterres G. Gluck et Piccinni, 1774 — 1780. Paris, 1875, p. 265.

## 251

ибо последняя его постановка в Париже оперы «Эхо и Нарцисс» особого значения в этом смысле не имела и общественного резонанса не получила. Глюк к этому времени был тяжело болен и вскоре возвратился в Вену. Победа его, одержанная в долгой битве за подлинную трагедию в опере, была несомненна. Ее полностью признавал и Пиччинни, высоко ценивший Глюка и не таивший зла.

Три парижские оперы, поставленные в 1774 — 1779 годы, продолжая глюковскую реформу, показывают как бы различные варианты или возможности ее осуществления. В главном — в выборе сюжетов, в предпочтении высокоэтического содержания драмы, героических образов и напряженного драматического движения — Глюк в принципе выдерживал избранную творческую позицию. Пафос подвига — самопожертвования, исполнения долга ценой самоотречения — так или иначе присутствует во всех его реформаторских произведениях. Вместе с тем драма развертывается в них с разной степенью широты и вовлекает в свое развитие или наименьшее число участников («Орфей и Эвридика», «Альцеста»), иди более широкий круг действующих лиц с их различными эмоциональными линиями («Ифигения в Авлиде»). Далеко не одинаково мыслится драма в соотношении с окружающим героев миром. Он может быть показан лишь схематично (в «Орфее»), в общих формах («Альцеста», «Ифигения в Авлиде»), с декоративной картинностью («Армида»), более глубоко, с психологическим подтекстом для драмы («Ифигения в Тавриде»). Еще более различно использует композитор арсенал выразительных средств и оперных музыкальных форм в их внутренней трактовке и соотношении в пределах большой композиции. Даже поактная структура парижских опер всякий раз другая: три акта в «Ифигении в Авлиде», пять актов в «Армиде» и четыре — в «Ифигении в Тавриде». Что же касается типов арий, ансамблей, речитативов, соотношения соло и хора, то здесь искания композитора не ограничены какой-либо схемой и его решения могут быть многообразными, вплоть до того что в третьей из парижских опер он совмещает новые приемы объединения различных типов изложения в одну сцену — и широко пользуется возможностями больших, замкнутых оперных арий. Традиции итальянской оперы *seria* и традиции французской лирической трагедии свободно, в новом целом развиваются Глюком. Опыт генделевской оратории, постигнутый композитором в Лондоне, опыт балета-пантомимы, практически им освоенный, даже испытанные им лично средства комической оперы — все нашло свое отражение, более прямое, отчетливое или более скрытое, в партитурах зрелых реформаторских опер. Удивительно, как при единстве конечной, эстетической цели Глюк оказался свободен в воплощении своих творческих замыслов и не придерживался раз найденного типа композиции, не останавливался в исканиях все новых вариантов оперной драматургии. Все шесть его реформаторских опер, объединенных общими

## 252

принципами реформы и стремлением к обобщенному пониманию музыкальных образов, *индивидуальны* по композиционным решениям. В такой мере этого не знала ни опера *seria*, ни французская трагедия. Разве только Гендель и отчасти Рамо двигались в этом направлении.

«Ифигения в Авлиде» отличается от предыдущих опер Глюка прежде всего более развитой фабулой, более широким кругом образов и ситуаций: Агамемнон как отец и вождь, в котором борются чувства любви и долга, Клитемнестра как страдающая мать, Ахилл как герой и влюбленный, сама Ифигения, юная, обреченная на жертву и готовая к ней героиня, — эта разносторонность обликов и отношений (вспомним ораторию «Иевфай» Генделя) далека от суровой «однолинейности» драмы в «Альцесте». Личное и общественное во внутреннем мире героев (в душе Агамемнона), в соотношении семьи и народа показано как важная сторона драматического конфликта. В связи с этими особенностями драматургии более широка и музыкальная концепция

целого. Так тема семьи, семейных отношений в развертывающейся драме побуждает Глюка использовать выразительные средства (арии-песни, близкие бытовой музыке), родственные «серьезной комедии» на оперной сцене. Массовые сцены позволяют расширить роль балета. Одновременно наиболее напряженные ситуации требуют углубления идеи драматической сцены с объединением речитативных и ариозных фрагментов. Общая концепция оперы получает обобщенное выражение в увертюре, которая именно здесь с наибольшим правом может быть названа «вступительным обзором содержания оперы».

Увертюра «Ифигении в Авлиде» лишь отчасти сопряжена с тематизмом оперы: прямо на материале ее медленного вступления строится затем первая часть монолога Агамемнона, открывающего первый акт. Так характер глубокого раздумья и печали предсказан с самого начала музыки. В остальном же увертюра лишь обобщает то, что характерно для последующего. Три различные музыкальные темы противопоставлены одна другой как связанные с различным кругом образов каждая. Первая, действенная, мощная и простая тема, с тяжелым упорством ее начальных унисонов, олицетворяет героическое и волевое начало оперы, ее героическую идею. Вторая, легко подвижная, светлая тема (струнные и флейты, высокий регистр) воплощает скорее идиллический мир семьи, счастье, светлый образ Ифигении. Наконец, третья тема (в тональности минорной доминанты), жалобная, скорбная, обобщает трогательно-лирические эмоции, связанные с судьбой Ифигении — жертвы. Светлый регистр, нежные вздохи у скрипки и гобоя попеременно, характер лирической мягкости противопоставлены суровости, мощным унисонам, большой силе первой темы. Но образ первой темы, одновременно героической и роковой в своем значении, пронизывает всю увертюру. Как настойчивая идея, как властное требование судьбы и долга, он возвращается после второй темы, развивается в

**253**

разработке (где вторая проходит целиком), в репризе возникает снова после второй и наконец заключает всю увертюру. Замысел симфонического развития основывается на этом подавляющем развитии героической темы воли и на противопоставлении ее всему остальному.

Первый акт состоит из двух драматически различных частей. В первой Агамемнон и жрец Калхас (узнавшие требование богини Дианы: Ифигения должна быть принесена в жертву ради успехов военного похода) в их тревоге противопоставлены народу, требующему разъяснения тайны, пока от него скрытой. Соответственно драматическому замыслу первая часть состоит из развитых и свободных сцен, как сольных, так и хоровых в соединении с соло. Первый монолог Агамемнона, размышляющего о трагической участи дочери, объединяет речитативное и ариозное изложение: в нем выражена борьба различных чувств в душе героя — благородная скорбь, сознание долга, мольба о спасении, отчаяние, страх за дочь. В отличие от типичных арий итальянской оперы здесь нет единства образа и эмоции, а есть эмоциональный процесс, требующий и нового понимания формы. В противовес психологической сложности монолога следующий за ним хор греков (требование открыть тайну) носит простой и воинственный характер. Но большое соло смятенного Калхаса (в сопровождении взволнованной оркестровой партии), а затем выступления Калхаса и Агамемнона, вторгающиеся в хоровую сцену, придают ей новое драматическое напряжение: противопоставлены твердая воля народа — и смятение героев.

Вторая часть акта расширяет рамки действия и одновременно тормозит драму. В Авлиде неожиданно появляются Клитемнестра и Ифигения. Внимание переносится на радостные сцены, на семью Агамемнона. Эта широта в раскрытии светлого мира оперы не так уж спокойна: мы знаем о грозной опасности, о том, что Ифигения обречена, как знает это и Агамемнон. Поэтому самая идиллия воспринимается двойственно: чем дальше она от истинной драмы, тем острее становится это несоответствие. В этой части акта много танцев, простых, изящных, современных Глюку (*пример 95*), звучат несложные, близкие бытовой музыке хоры, возможные где-либо в комической опере. Радостная ария Клитемнестры (со струнными и кларнетом) — это ария-песня, весьма далекая от драматического монолога и скорее родственная венской песне того времени: ее начало сходно с началом второй песни из цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена (*пример 96 а, б*). Впрочем, есть во второй части первого акта и свои драматические акценты, далекие, однако, от главной сути драмы. Ифигения тоскует об Ахилле, подозревает его измену, мучится ревностью. В ее монологе выражено это борение чувств, краткий речитатив переходит в арию, в которой чередуются различные, контрастные разделы: полное благородной чувствительности *Andante* (любовь к Ахиллу), страстное *Allegro* («изменник!»), новый лирический раздел *Andante*

**254**

(нежная скорбь) и вновь бурное *Allegro* (отчаяние). Все разделы объединены общим колоритом

сопровождения (струнные), но композиционная стройность достигается не только этим, но и четким гармоническим планом, единством фактуры в каждом разделе, вообще приемами изложения, явно близкими венским классикам: все ясно расчленено и хорошо уравновешено. Сцена Ифигении с появившимся Ахиллом очень развита и заканчивается любовным дуэтом, венчающим первый акт, так и не обнаживший драму для ее участников, все еще пребывающих в неведении.

Второй акт по композиционной идее близок подобному же акту «Альцесты», но постепенности в подготовке драматической кульминации здесь нет. Среди сцен общего веселья (готовится свадьба Ифигении и Ахилла) появляется вестник и сообщает о неизбежности жертвы. Наступает резкий слом в развитии действия. Драматическая коллизия углубляется противопоставлением воли народа — и личного горя героев, а также многосторонностью выражения самого горя семьи (скорбь отца, отчаяние матери, бурные протесты жениха). Трогательная, нежная ария Клитемнестры с солирующим гобоем по своей непосредственной выразительности близка скорее жалобам сентиментальной «серьезной комедии», чем иным оперным ариям в серьезных жанрах. Драматичен терцет Ифигении и ее горестных родителей. Страстно спорят Ахилл с Агамемноном. В большом патетическом монологе изливает страдание Агамемнон. Это длительное и многообразное выражение чувств героев отличается, однако, по своей драматической функции от композиционного принципа итальянской оперы, ибо целиком связано с кульминацией всего произведения. От французской же лирической трагедии оно отлично по самой стилистике, по широте мелодического воплощения.

Стремление к широкому эмоциональному развитию проявляется и в последнем акте «Ифигении в Авлиде», особенно в первой его картине (перед развязкой). Образ Ифигении естественно выступает здесь на первый план. Она исполняет три арии. Все они медленные, небольшие, с сопровождением струнных, все создают светлый облик Ифигении, спокойной и женственной в твердом сознании своего долга. Лирическому образу ее противостоит традиционно-героический образ Ахилла: его ария типична в своем роде — D-dur, фанфарная мелодия, широкий диапазон вокальной партии, маршеобразность, тремоло в басах, трубы и литавры в сопровождении. Во второй сцене третьего акта, после бурных событий (попытка Ахилла с его воинами освободить Ифигению и появление Дианы, прекращающей жертвоприношение), снова действие как бы останавливается ради широкого, полного выражения чувств его участников, в данном случае всеобщей радости (квартет с хором, хор, танцы).

«Ифигения в Авлиде» писалась Глюком в предварительном расчете на исполнение в Париже. Отсюда тщательность фран-

255

цузской декламации в ней (однако без ограничения французским типом ариозности) и обилие танцев — гавоты, менуэты, паспье, шаконна (однако без ограничения дивертисментной функцией). «Армида» сочинялась не только в расчете на Королевскую академию музыки (с которой Глюк уже сотрудничал), но и на полностью традиционное либретто лирической трагедии, из которого композитор исключил лишь аллегорический пролог. Поэтому опера в итоге получилась более условно-театральным произведением: в ней есть и чисто театральная декоративность, и особый театральный пафос, и традиционные сцены с наперсницей, и балеты наяд и фурий, и всевозможные «волшебные» сцены (почти целиком четвертый акт). Широкая пятиактная композиция развертывает драму дамаской волшебницы Армиды и рыцаря-крестоносца Рено, драму пламенной, коварной любви и рыцарского долга, на фоне многих дивертисментных и волшебных сцен, которые достались Глюку «по наследству» от драматургии Кино — Люлли, поскольку были predeterminedены построением либретто. На пути глюковской оперной реформы «Армида» не просто еще один шаг вперед, но одновременно и некоторое отклонение от магистральной линии — в угоду чисто французским вкусам. Но и в ней Глюк сумел быть настолько драматичным, что, как уже было сказано, вызвал протесты Лагарпа. «Роль Армиды, — писал он после спектакля, — почти от начала до конца сплошной крик, монотонный и утомительный. Музыкант сделал из нее Медею и забыл, что Армида — волшебница, но не колдунья»<sup>8</sup>. В действительности никакого «крика» в партии Армиды у Глюка нет. Композитор свободно соединил в ее вокальном стиле французскую декламационность, несколько более энергичную, чем в женских партиях Люлли и Рамо, и порой даже итальянскую мелодическую «сладость» (в любовных жалобах пятого акта).

Глюк не создавал для «Армиды» особой увертюры и, следовательно, не стремился в данном случае, чтоб она была «вступительным обзором содержания». Он заимствовал увертюру, которая



уже дважды сослужила ему службу в итальянских операх «Телемак» (1765) и «Празднества Аполлона» (1769). В первом акте «Армиды» Рено еще не появляется. О безнадежной страсти к нему Армида слушатели догадываются из ее диалогов с другими действующими лицами. Когда Армида со своими приближенными узнает, что Рено освободил пленников, захваченных ее войском, дамаский народ раздражается криками возмущения: «Будем преследовать врага». Этот воинственный хор-марш стал позднее популярным в революционном Париже (песни революции складывались вообще на основе многих подобных традиций героической музыки).

В центре второго акта — сцена очарования Рено и сцена смятенной Армиды над спящим Рено. В первой из этих сцен

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Материалы и документы по истории музыки, т. 2, с. 380.

**256**

легкая и грациозная музыка соло, хора и танцев наяд имеет по преимуществу декоративное значение в своей убаюкивающей «обольстительности»; здесь еще сказываются связи с искусством французского рококо. Очарованный красотой природы и пением нимф, Рено засыпает. Появившаяся Армида намерена умертвить его, но в душе ее борется ненависть к врагу со страстной любовью к прекрасному рыцарю. Монолог Армиды над спящим Рено прославился в свое время уже в «Армиде» Люлли. Сочиняя музыку, Глюк хорошо сознавал, что он вступает в соревнование с этой традицией Люлли, высоко чтимой во Франции. Он не пытался подражать Люлли и чувствовал себя свободно. В большом монологе он много шире, чем Люлли, в духе *своего* времени соединил речитативное изложение с ариозным, постепенно переходя от одного к другому и давая наконец простор ариозному пению в конце. Глюк действовал как композитор XVIII века, для которого малые ариозные формы времен Люлли казались узкими и невыразительными.

Третий акт интересен главным образом сценой Армиды с фуриями. Фурии, олицетворяющие злую inferнальную силу, как известно, нередко фигурируют в фантастических оперных сценах XVIII века. У Глюка они, помимо балета «Дон-Жуан», выведены в сцене с Орфеем («Орфей и Эвридика»), в сцене с Альцестой и Адметом в преддверии Аида («Альцеста»), позднее в сцене с Орестом («Ифигения в Тавриде»). Кроме собственно фантастического колорита эти сцены приобретают до известной степени аллегорическое значение: фурии символизируют „силу, противостоящую смертным, как судьба, рок, «веле́ние свыше» — то, с чем человеку приходится вступать в неравную борьбу, испытывая свою волю и проявляя героизм. Армида вызывает фурий, чтоб они вырвали из ее сердца любовь к Рено (ария ее, соло, хоры и танцы фурий). Но и они не властны над силой ее страсти. При всем драматическом замысле этой сцены она в большой мере декоративна — в традициях французского оперного спектакля. Еще более это относится к волшебным сценам, заполняющим весь четвертый акт. Рено скрывается в волшебных садах Армиды. Его друзья, два храбрых рыцаря, отправляются на поиски. Силой волшебства перед ними возникают то невероятные опасности (разверзаются бездны, нападают страшные чудовища), то манящие светлые видения (образы возлюбленных), которые должны отвлечь их от поисков Рено. На фоне бурного оркестрового сопровождения звучит взволнованный диалог рыцарей (традиция Рамо в «Перуанских инках»). Фантастике ужасов противопоставлены светлые идиллические картины, беспокойным, бурным звучаниям — почти пасторальная, мягко декоративная музыка (арии, балет, хор). Основная же драма Армиды и Рено тем самым как бы на время отстраняется — до пятого акта, где она приходит к трагической развязке. Последние сцены оперы полны высокого драматизма. Это единственный подлинно трагический финал у Глюка, без

**257**

балета и торжественного заключительного хора, что предопределено самим либретто. Патетический речитатив Армиды, отчаянно удерживающей Рено у себя, воинственные реплики рыцарей, призывающих его следовать за ними, выражение и скорби, и решимости самого Рено — это вершина драматического напряжения, кульминация всего произведения, в данном случае сдвинутая к самому концу. Оперу завершает большой патетический монолог страдающей и гибнущей Армиды, который звучит на фоне оркестровой картины разрушения ее волшебного замка. Подобно сцене извержения вулкана в «Галантной Индии» Рамо, здесь как бы сливаются бурное выражение неистовой страсти и картина грандиозных разрушений: героиня оперы гибнет, сокрушая с собой все свои владения.

«Армида», вне сомнений, самая противоречивая из реформаторских опер Глюка: избирая для себя старое либретто Кино, композитор обрек свое произведение на такую судьбу. Вместе с тем новое и на этот раз прямое соприкосновение с опытом и традициями французской лирической трагедии

не осталось без последствий для дальнейшего: оно по-своему отразилось в партитуре «Ифигении в Тавриде», на возросшей в ней роли оркестра, на широте построения сцен, на возникновении особого колорита необычного, рокового, страшного. Однако в новой опере Глюка противоречие между развитием собственно драмы и эффектами декоративного спектакля уже снимается и сама картинность, которая там присутствует, приобретает драматический смысл.

«Ифигения в Тавриде» — уникальное оперное произведение, совершенно минующее тему любви. Это трагедия долга, возмездия, искупления и жертвенной дружбы. В ней много суровости, ее находили наиболее близкой античным художественным прообразам. В сравнении с исходным пунктом реформы, с «Орфеем», это последнее ее выражение намного глубже, драматичнее, мудрее. Глюк-реформатор прошел за семнадцать лет большой и сложный путь исканий. При этом он не останавливался: ни одна из его опер не повторяет другую по конкретному решению задач реформы. И последняя его реформаторская опера вносит немало нового в понимание оперной драматургии не только в сравнении с «Орфеем», но и в сравнении с двумя предыдущими французскими лирическими трагедиями. Суровость, строгость ее драматизма, отсутствие каких бы то ни было отступлений от развития драмы соединяются в «Ифигении в Тавриде» с картинностью и даже колористической выразительностью, хотя и подчиненными драме, но вносящими в нее особые оттенки наперекор «монотонии страсти», которая утомляла Руссо в «Альцесте».

«Ифигения в Тавриде» не имеет замкнутой увертюры. Оркестровое вступление непосредственно вливается в первый акт. Спокойное, даже несколько пасторальное его начало (*Andante*, струнные, флейты, затем и другие инструменты), словно картина

**258**

мирной природы, резко оттеняет дальнейшую бурю — стремительное и моторное *Allegro*, тремоло, гаммообразные взлеты и падения мелодических волн, как завывания ветра, свист флейты-пикколо — вспышки молнии. На фоне этой бури идет и первая сцена оперы: рассказ Ифигении, ныне жрицы скифского храма, о ее страшном сне и тяжелых предчувствиях, реплики испуганных жриц-гречанок. Лишь к концу сцены буря успокаивается. Таким образом начало первого акта как бы наложено на увертюру, которая утрачивает самодовлеющее значение и «входит» прямо в действие. Хор далеко не всегда выполняет в этой опере драматическую роль. Так, ария Ифигении, обращенная с мольбой к Диане, обрамлена маленькими, хорального склада, двухголосными женскими хориками, несколько статуарными, как обобщенный образ группы жриц, своего рода свиты для Ифигении, вторящей, поддерживающей ее. Тяжелые предчувствия и тревога мучат также царя скифов Тоаса. Желая умиловить богов, он дает обет принести им в жертву первых чужеземцев, какие появятся на берегу. Ария Тоаса создает обобщенный образ волнения, страха, смятения, она почти сплошь идет на тремоло оркестра, в нервном пунктирном движении. Хоры и танцы скифов в первом акте оперы выделены несколько условным экзотическим колоритом (в сопровождении барабан, треугольник, флейта-пикколо) по аналогии с увертюрой к комической опере Глюка «Пилигримы из Мекки».

Первые пленники, захваченные скифами и обреченные на смерть в Тавриде, оказываются Орестом, братом Ифигении, и его другом Пиладом. Орест и Ифигения еще не узнают друг друга. Второй акт посвящен главным образом Оресту и его мучениям. Он убил свою мать Клитемнестру, отомстив ей за убийство отца. Драма Ореста — драма мести и возмездия. Его мучат фурии: он не имел морального права мстить за отца убийством матери. Сиена Ореста с фуриями символизирует в данном случае мучения человека, преступившего закон собственной совести. Короткая «роковая» тема преследующих Ореста фурий сначала показывается лишь оркестром и исчезает. В патетическом речитативе Орест раздражается воплями. Диапазон его басовой партии необычайно широк, в сопровождении — тремоло и мятущиеся гаммообразные пассажи. И совсем неожиданно звучит после этого мирная мелодия его арии «Покой вернулся в мою душу». Однако непрерывные тремоландо у альтов, как выражение неотступающей тревоги, словно противоречат Оресту. В ответ на недоумение слушателей, обративших внимание на это противоречие, Глюк сказал про Ореста: «Он лжет, он убил свою мать». Итак, композитор намеренно противопоставил здесь вокальную и оркестровую партии, стремясь показать раздвоенность в душевном мире героя. Затем идет пантомима: фурии бичуют Ореста (басы с тремя тромбонами). Все заключается хором фурий в характере роковых явлений, вещаний, заклинаний: аккорды, статика, мерное движение, соединение драматической

**259**

силы и оцепенения. В хор врезаются трагические реплики истерзанного Ореста.

Третий акт сосредоточен на драме Ореста и Пилада. Ифигения решает освободить одного из пленников, с тем чтобы другой был принесен в жертву. Но, подобно Кастору и Поллуксу, никто из них не хочет спастись ценой смерти друга. Разыгрывается борьба великодуший. Драматические столкновения концентрируются в свободных речитативных сценах, разомкнутых и гармонически неустойчивых, сложных и «текучих» по характеру движения. Выражение же эмоций героев сосредоточено в широких и замкнутых ариях и ансамблях, законченных и типических по образному содержанию, единых в своем облике. Такова ария Пилада B-dur — типичная ария-жалоба с характернейшими для нее интонациями. Такова и его ария C-dur — простое и традиционное воплощение воинственно-героического начала: движение марша, фанфарность, напор энергии (надежда на спасение Ореста). Наконец Пилад решается дать согласие на побег, надеясь со своей стороны спасти Ореста.

Четвертый акт полон драматизма и совершенно лишен какого бы то ни было заключительного дивертисмента. Перед жертвоприношением Ифигения чувствует глубокую жалость к обреченному пленнику, напоминающему ей брата, которого она считает давно погибшим. Единственным обширным и замкнутым вокальным номером этого акта является начальная ария Ифигении — прекрасный пример итальянской кантилены у Глюка, по-своему драматичной, даже величественной. Два маленьких хора жриц, поддерживающих Ифигению, несут ту же функцию, что и в первом акте. Сам момент жертвоприношения, когда Орест вспоминает о своей сестре, а она внезапно узнает брата и останавливает действие, образует драматическую сцену с речитативами-диалогами, местами переходящими в ариозо, с репликами хора, с объединяющей и связующей все оркестровой партией (*пример 97*). С появлением Тоаса, требующего смерти Ореста и Ифигении, драматическое напряжение еще нарастает. А когда на сцену врывается Пилад с отрядом греков, оно достигает высшей точки. Реплики трех хоров (жрицы, стражники, греки) идут на фоне оркестровой «бури» (материал вступления к опере) — этим подчеркивается ее особое выразительное значение. Появление Дианы прекращает бурю. Орест прощен, он вернется вместе с сестрой в Микены как законный царь. Скифам же повелевается оставить кровавые жертвоприношения. Это появление Дианы как «бога из машины» подобно появлению Амура в «Орфее», Геракла в «Альцесте», той же Дианы в «Ифигении в Авлиде», то есть оно условно в развязке драмы. Сам же финал в данном случае совсем не затянут и не носит декоративного характера. После краткого соло Ореста идет небольшой заключительный хор греков. Он заимствован Глюком из оперы «Парис и Елена». Точно так же ария Ифигении в конце второго акта взята композитором из его оперы «Милосердие Тита» (1752). Эти самозаимствования

**260**

означают, что Глюк рассматривал подобные оперные номера как обобщенное выражение эмоций в типической форме, то есть на новой ступени оперной реформы он отчасти вернулся к принципу итальянской оперы, теперь уже совместив его с целой системой иных средств оперной драматургии.

На творческом пути Глюка-реформатора, на материале шести его крупнейших произведений отчетливо видны его глубокие внутренние связи с эстетикой французских энциклопедистов, так же как и значение для его реформы многостороннего наследия итальянского и французского оперного искусства, преодоленного, но не отвергнутого им. Не столь, быть может, ясны, но все же прослеживаются связи Глюка с традициями генделевской оратории: в трактовке хоров, в длительном развертывании круга близких образов (большие массовые сцены, например, в «Альцесте» и «Ифигении в Авлиде»), в соотношении лаконичного текста и широкой музыкальной концепции. Но есть в оперной музыке зрелого Глюка и черты несомненной связи не с художественными традициями прошлого, а с некоторыми общими тенденциями современного ему искусства. Вся музыкальная стилистика его реформаторских опер стоит особенно близко не к итальянской или французской национальным творческим школам, а именно к молодой тогда, только складывавшейся венской классической школе. Имела ли здесь значение жизнь Глюка в Вене в зрелые годы, сказались ли в его развитии самые первоначальные музыкальные впечатления (еще до итальянской оперы) или сам путь реформы, *как она выразилась в музыке*, привел его к истокам венской классики — сказать с абсолютной точностью трудно. Скорее всего и то, и другое, и третье. Так или иначе музыкальный стиль арий Глюка, одновременно строгий и *реальный* в своей близости к песенным формам, его мелодика в целом, его понимание ладогармонического движения, самая фактура его сочинений, трактовка музыкальных форм — все сближает его с принципами венских классиков. Он представляет, однако, венскую школу на относительно раннем этапе ее развития. Об этом яснее всего свидетельствуют его оперные увертюры, с их уже

наметившимися образными контрастами (отчасти близкими еще мангеймской симфонии), с их общим складом — и в то же время с их скромными масштабами и методами развития. По отъезде Глюка из Парижа его оперная деятельность закончилась. Он вернулся в Вену тяжело больным: по-видимому, перенес инсульт летом 1779 года. В 1781 году у него было второе кровоизлияние в мозг, снова вызвавшее паралич. Сочинял он в последние венские годы мало. Им созданы тогда семь од и песен (на слова Ф. Г. Клопштока), среди них поэтичная «Летняя ночь» (*пример 98*), ода «К смерти» (записана по памяти И. Ф. Рейхардтом) и духовное сочинение «De profundis» (около 1782 года) для хора и оркестра. У композитора возникали еще намерения создать немецкую музыкальную драму, видимо стоявшие в связи с его вокальными сочинениями той поры. Но этим

261

намерениям уже не суждено было осуществиться. Глюк умер в Вене 15 ноября 1787 года. После его смерти Пиччинни обратился с письмом в «Парижский журнал». Он напомнил о том, что война вокруг опер Глюка привела к «музыкальной революции» во Франции. Он воздержался от словесных похвал великому реформатору, опасаясь недоверия к ним, поскольку они исходили из уст побежденного. «Я осмелился бы предложить вам, — писал Пиччинни, — для шеваляе Глюка знак почтения, который долговечнее мрамора и который передаст потомству самому отдаленному не черты его... но образ гения, коего искусство и Франция почитать должны. И ввиду сего я предлагаю вам основать в честь шеваляе Глюка ежегодный концерт в день его смерти, если этот день не совпадает со днем оперы, в коем будут исполнять только его музыку»<sup>9</sup>.

Еще при жизни Глюка поднялась в Париже его творческая школа. По существу ее представлял уже Пиччинни в своих операх «Роланд» (1778), «Ифигения в Тавриде» (1781), «Дидона» (1783). К ней относили Ж. Б. Лемуана с лирическими трагедиями «Электра» (1782) и «Федра» (1786). Однако наиболее крупными представителями глюковской оперной школы стали итальянцы Антонио Сальери (1750 — 1825) и Антонио Гаспаре Саккини (1730 — 1786). Молодой Сальери, связанный с 1766 года с Веной, был личным учеником Глюка и пользовался его особым покровительством. Его лирическая трагедия «Данаиды» (1785) первоначально прошла в Париже под именем Глюка (с его согласия, если не по его инициативе), и лишь когда успех ее вполне определился, было раскрыто истинное имя автора. Более важное и долгое значение получила другая лирическая трагедия Сальери — «Тарар» (на либретто П. Бомарше) актуального для тех лет тираноборческого содержания. В годы революции она подвергалась разного рода переделкам в зависимости от ситуации. Саккини воспринял идеи Глюка в самом конце своего творческого пути, имея за плечами большой опыт итальянского оперного композитора. Его опера-трагедия «Эдип в Колоне» (на либретто Гийара по трагедии Софокла), созданная в 1785 году, была поставлена во Франции в 1786 году и воспринята как продолжение дела Глюка. С операми Сальери и Саккини глюковская традиция переходит к оперному театру Французской революции, в котором она получает новое развитие, проявляясь даже в жанровых разновидностях, далеких от лирической трагедии.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: *Материалы и документы по истории музыки*, т. 2, с. 420.

262

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

*Пути инструментальных жанров и их основная проблематика в XVIII веке. Значение итальянской школы. От увертюры к ранней симфонии: Ф. Б. Конти, А. Кальдара, Дж. Б. Самmartини. Инструментальный концерт. Скрипичная и ансамблевая музыка. Дж. Тартини, его творческий путь, концерты и сонаты. Клавирная музыка и ее представители в Италии. Историческое значение Д. Скарлатти и особенности его творческой эволюции (Италия — Испания). Сочинения для клавира. А. Солер и клавирная соната в Испании. Ф. В. Мича и вклад чешских мастеров в развитие сонаты-симфонии. Мангеймская школа и ее представители во главе с Я. Станицем. Инструментальная музыка во Франции, Ф. Ж. Госсек, И. Шоберт. Творчество сыновей И. С. Баха и их роль в истории предклассической сонаты.*

От начала к концу XVIII века инструментальная музыка европейских стран не только прошла большой путь развития, но в полном смысле слова преобразилась, заняла новое место в жизни общества, завоевала небывалое внимание аудитории и в значительной степени определила ведущую роль музыкального искусства в системе художественного мышления эпохи. В то время как проблемы музыкального театра всесторонне обсуждались эстетиками, нередко даже опережавшими творческую практику, проблемы инструментальной музыки, в частности главнейшая проблема симфонии, не были освещены теоретической мыслью в XVIII веке на том уровне, какого требовало реальное развитие искусства.

Можно сказать даже, что магистральная линия музыкальной эстетики, представленная передовыми мыслителями эпохи, почти миновала проблемы новых инструментальных жанров,

новых принципов формообразования, связанных с новым методом музыкального мышления. Там, где действовало слово, либретто, сценическое воплощение, там, где была заявлена программа, то есть образный смысл музыки раскрывался и внемузыкальными средствами, теоретически судить о музыке было легче. Теория подражания природе, как охватывающая все искусства, теория аффектов, специально разработанная музыкальными эстетиками, обычно иллюстрировались примерами из области вокальной, сценической или программной музыки. «Соответствие образа предмету» — так определил Дидро правдивость («подражательную красоту») искусства, соответствующую истине в философии. В сравнении с чисто идеалистическим пониманием это было важным шагом вперед, ибо утверждало связь искусства с действительностью как критерий красоты и правды. Но с позиций метафизического материализма принцип «соответствие образа предмету» не включал понятий образного обобщения и широкого раз-

263

вития образов средствами различных искусств. Для музыкального же искусства эти понятия имеют исключительно важное значение, и чем самостоятельнее развиваются крупные инструментальные формы, тем очевиднее становится роль обобщенных музыкальных образов и особых методов их развития.

Если Дидро и другие эстетики XVIII века в большой мере «предсказали» оперную реформу Глюка, то переворот в инструментальной музыке, происшедший от начала к концу столетия, никем предсказан не был и далеко не сразу был осознан. Творчество явно обгоняло эстетику. Сами процессы, развивавшиеся в инструментальных жанрах ко времени сложения венской классической школы, носили столь сложный, широкоохватный и многообразный характер, что, быть может, лишь на большой исторической дистанции их общий смысл, их конечные цели представляются достаточно ясными. Если бы наши представления ограничились, например, конкретно-историческим уровнем середины века, нас бы поразило сочетание, казалось бы, совершенно противоречивых признаков и тенденций.

Что именно происходило в 1740-е годы в музыкальном искусстве Западной Европы? Создавались последние оперы и зрелые оратории Генделя — и развивалась в Париже ярмарочная комедия с музыкой; возникали последние произведения Баха, в том числе второй том «Хорошо темперированного клавира» и «Искусство фуги», — и клавирные сонаты Д. Скарлатти; уже умер Вивальди, в последнюю стадию вступал французский клавесинизм, расцвела опера-буффа, появились симфонии Саммартини, формировалась мангеймская капелла; на парижской оперной сцене еще царил Рамо, а в Дрездене, Галле, Берлине уже творили старшие сыновья Баха; Глюк еще не помышлял о своей реформе, а в Вене уже начинали действовать предшественники Гайдна и Моцарта... Старое в смысле жанров, стиля изложения и принципов формообразования сочеталось с намечавшимся, проступавшим и крепнувшим новым. Но и этим еще не все сказано. На примере Баха и Генделя видно, что «старое» переставало быть старым в первой половине XVIII века, вмещало в себя высокосignификантное новое содержание и изнутри преображалось в области художественной формы. Как раз этот этап полностью характерен для поступательного движения музыкальной мысли в первой половине XVIII столетия. И одновременно уже в 1730 — 1740-е годы прорастали молодые побеги нового, как будто противопоставлявшие себя «старому»: в опере это были комические жанры, в инструментальной музыке предвестия будущей симфонии и сонаты в творчестве многих европейских мастеров, ранее всего итальянских. Однако в крупном масштабе, в большой перспективе музыкального развития это *новое* не оказалось ниспровергающим в отношении уже достигнутого. Во-первых, в творчестве самих Баха и Генделя был осуществлен высокий синтез традиционного и нового. Во-вторых, лишь на ранних стадиях развития новых жанров их простая тематика, их элементарно

264

гомофонный склад, их несложные куплетные или старосонатные схемы противопоставлялись «барочной» трудности, «тяжеловесности» полифонических форм. Так мыслил (и соответственно действовал) Ж. Ж. Руссо. Но так уже не мыслил Моцарт. Иными, словами, в огромном, многоохватном музыкальном движении XVIII века следует различать не только отдельные этапы, но и их процессуальную связь, их взаимодействие. Искусство Баха — Генделя стало своеобразным важнейшим «тезисом» на пути музыкального искусства к эпохе Просвещения; признаки нового стиля в их первоначальном воплощении — как бы «антитезисом» в этом процессе. Новый же синтез наступил в творчестве венских классиков, которые непосредственно наследовали своим предшественникам и вместе с тем никогда не ограничивались этим: на высшей ступени, у Бетховена, совершенно очевидно их наследование Генделю — Баху.

Неудивительно, что современники стилового перелома в середине XVIII века еще не были в состоянии осмыслить весь этот процесс: они не могли различить его перспектив, предвидеть его последствий. Сама злободневность борьбы за *простое новое*, особенно у запальчивого Руссо, порой мешала ему заглянуть вперед, дальше комической оперы и программного инструментализма, хотя и он мог обмолвиться: «симфония научилась говорить без помощи слов», то есть признать права собственно музыкального мышления.

Музыкальное искусство XVIII века — не одни только инструментальные жанры, а все искусство в целом — прошло путь от величественных художественных концепций Баха и Генделя, воплощенных в вокально-инструментальных формах, к новым обобщающим творческим концепциям венских классиков, выраженным и в вокально-инструментальных, и в чисто инструментальных формах. И те и другие концепции — порождение именно XVIII века, его новой духовной атмосферы в канун и эпоху Просвещения, в предреволюционные и революционные годы. У Баха и Генделя их концепции еще связаны (у Генделя — не всегда) с духовными сюжетами, а их образная система в то же время вовсе не ограничена религиозными представлениями. У венских классиков произойдет полное, даже внешнее освобождение от этой тематики как главенствующей. Изменится со временем идеал положительного героя — трастотерпца у Баха, действенного героя в дальнейшем (что ощутимо уже у Глюка).

Подобно тому как большие концепции Баха требовали нового истолкования синтетических вокально-инструментальных форм, художественные концепции венских классиков вызвали к жизни симфонизм — симфонический метод мышления, идею сонатно-симфонического цикла, симфонизацию оперы. Соната, как известно, не является только одной из музыкальных форм, равно-Ценной многим иным. Соната обозначает именно определенный принцип музыкального мышления, она предполагает наличие опре-

265

деленной тематики (значительной, обобщенной и способной к музыкальному развитию), единой системы образов внутри произведения, определенных методов развития тематического материала, способствующих объединению контрастных и противоположных образов (равно как и выведению контрастов из их единства), определенных приемов изложения в гомофонно-гармоническом складе, не исключающем, однако, и полифонических элементов. Как и зарождение оперы на рубеже XVI — XVII веков, формирование сонаты было итогом переворота в музыкальном стиле. Но если когда-то для оперы был характерен принципиальный (хотя и недолгий) отказ от старых достижений полифонии, разрыв с ними, подчеркнутый появлением *basso continuo*, то для сонаты-симфонии XVIII века показательно претворение полифонических методов развертывания музыкальной ткани в новом стиле и отказ от *basso continuo* в пользу полной партитуры.

Путь к симфонизму — основной, магистральный путь музыкального развития в XVIII веке. Он захватывает различные области и жанры музыкального искусства. Все, казалось бы, ведет музыку к сонате-симфонии, даже многое, как мы видели, изнутри творчества Баха и Генделя. Самые различные национальные творческие школы участвуют в этом процессе, который приобретает международное значение. Однако для самих национальных школ их роль в нем неодинакова, и потому они сохраняют свой облик, свою специфику, держатся в естественных для них рамках. Так, итальянские композиторы во многом готовят классическую симфонию, но в дальнейшем отнюдь не идут прямо за венскими классиками, не дублируют их, а сохраняют особенности школы. Вполне своеобразен и путь французских мастеров. Подготовка классической сонаты-симфонии совершается у них в скромных рамках клавесинизма (что видно на примере Рамо), в форме оперной увертюры, отчасти в скрипичной музыке, сказывается в поддержке раннесимфонических опытов иностранных композиторов, широко представленных в парижских концертах. Но на главном пути французской музыки XVIII века симфония не занимает того положения, какое она заняла в австро-немецкой школе. В общем процессе формирования симфонического мышления ощутим вклад чешских музыкантов, весьма заметны вообще различные славянские влияния, отозвались черты венгерской бытовой музыки, что несколько не означает нивелирования национальной характерности или единообразия в развитии для каждой из участвующих сторон.

Никогда еще инструментальная музыка не приобретала такого широкого общественного значения, как в XVIII веке. Иной постепенно становилась ее жизнь в обществе, условия исполнения и восприятия. Наряду со старыми формами музицирования складывались новые. Музыка по-прежнему звучала в домашнем быту, в обстановке салонов и «академий», в дворцовой среде, в

студенческих «музыкальных коллегиях», в церкви и церковных

266

концертах. Но сфера художественного действия, например, придворных капелл со временем расширялась: они росли и совершенствовались по своему составу, становились доступными не только для замкнутой аудитории. Некоторые из придворных капелл (мангеймская) завоевали большую известность. Новые частные капеллы или оркестры пользовались высоким художественным признанием, как, например, оркестр Ла Пуплиньера в Париже при участии Рамо, потом Госсека. Зарождались и новейшие формы концертной жизни, ранее всего в Англии. Еще в 1670-е годы скрипач Дж. Банистер организовал в Лондоне платные публичные концерты в собственном доме. А затем платные концерты, в том числе абонементные, вошли в обычай в английской столице, хорошо соответствуя новому общественному укладу страны. Мы уже знаем о концертах Генделя, в которых исполнялись, кроме его ораторий, концерты для органа и *concerti grossi*. В 1765 — 1782 годах в Лондоне происходили абонементные концерты под руководством Иоганна Кристиана Баха. Во Франции так называемые *Concerts spirituels* основал в 1725 году Ф. А. Филидор; в них звучали многие новые инструментальные произведения. С 1743 года известны «Большие концерты» в Лейпциге. Устраивались также платные публичные концерты в Гамбурге, Дрездене, Вене, Неаполе, Праге, Стокгольме и других европейских культурных центрах. Так на протяжении XVIII века формируются те условия и та среда, в которых только и возможно развитие крупных инструментальных жанров обобщающего значения.

На первых порах своего развития новые формы симфонической и камерной музыки еще непосредственно связаны с музыкой бытовой (сюиты, серенады, кассации, дивертисменты, застольная музыка), жанровой, театральной. Лишь постепенно из большого круга инструментальных произведений, путем сложного отбора, развития одних художественных свойств и отстранения других, формируется более серьезная, масштабная соната-симфония. Вплоть до зрелых сочинений Гайдна и Моцарта идет эта кристаллизация новых жанров на широкой и многообразной музыкальной почве. Памятуя, что основные пути музыкального развития направляются в XVIII веке к сонате-симфонии, нельзя, однако, рассматривать все, что происходит в музыке этого столетия, только как подготовку венского классического стиля. *Исторически* это было подготовкой, но для композиторов того времени именно их индивидуальное понимание тематизма, формы целого, особенностей музыкального развития требовалось художественным замыслом и соответствовало творческой концепции.

Уже в начале XVIII века были подготовлены исподволь некоторые элементы будущего сонатно-симфонического цикла. Принцип цикличности, контрасты между частями цикла, тенденция к выделению опорных точек цикла важны были в старинной сонате, концерте, отчасти в сюите.

Ладотональные

267

соотношения внутри композиционной единицы существенны для экспозиции фуги, для старосонатной схемы. Принцип репризности проявлялся в различных формах, отчетливее всего в арии *da capo*. Развитие, но преимущественно полифоническое, тематического материала характерно для зрелой фуги, отчасти для «разработочных» частей концерта. Гомофонный склад вызревал в различных жанрах, в сюите, сонате, концерте. Но многие из этих перспективных признаков существовали как бы порознь. Лишь постепенно, в увертюре, сольной и ансамблевой сонате, концерте, эти признаки вступают в связь, и данные жанры особо выдвигаются в подготовке сонаты-симфонии классического типа.

Такое выделение на первый план относительно молодых жанров было сопряжено и с предпочтением в музыкальной жизни определенных инструментов: скрипки (а не виолы), клавира (а не органа). Скрипка, выдвинувшаяся, как мы знаем, еще раньше, становится одним из важнейших инструментов нового искусства — и соло, и в ансамбле. Со временем выдвигается и фортепиано, как динамический инструмент, заменяющий, оттесняющий клавесин. Перед другими инструментами явно отстает орган: он менее соответствует новому складывающемуся стилю. Резкие контрасты звучности вне возможностей особо тонкой нюансировки, невозможность непосредственного регулирования силы звука прикосновением к клавише, а главное, постепенного (не «террасами») усиления звучности, раздувания ее, больших *crescendo* и *diminuendo* — все это было вполне естественно для музыки XVI — XVII веков, для полифонических форм Баха и Генделя и совсем не подходило авторам «предклассических» музыкальных произведений XVIII века. Да и Бах, лучший органист своего времени, многие полифонические пьесы предпочитал писать не для органа, а для клавесина. Новые же поколения музыкантов далеко не всегда

удовлетворялись возможностями органа. Гретри, очень чуткий к новому вкусу, к требованиям нового стиля, писал: «Игру хотя бы самого искусного органиста и на самом лучшем органе я не могу переносить долго. Я старался уяснить себе причину этого неприятного ощущения: оно происходит, несомненно, из-за однообразия звука. Сколько ни меняет артист регистров, везде находит он сочные, но лишённые нюансов звучания»<sup>1</sup>.

Формирование сонаты-симфонии естественно связано с развитием и определением камерного и оркестрового состава исполнителей. Постепенно дифференцируются и твердо устанавливаются, с одной стороны, камерные ансамбли (квартет в первую очередь), с другой — симфонический оркестр классического типа. Впервые развивающиеся инструментальные жанры крупного масштаба, основанные на специфически музыкальных принципах развития, требуют не только выдвигания тех или иных инстру-

<sup>1</sup> Гретри А. Мемуары, или Очерки о музыке, т. 1. М. — Л., 1939, с. 54.

**268**

ментов, но и отбора наиболее совершенных из них, кристаллизации составов в больших и малых ансамблях, уточнения функций определенных групп инструментов в оркестре — при ликвидации *basso continuo*. Эволюционирует, разумеется, и сам стиль исполнения, что хорошо улавливается современниками, не преминувшими отметить динамику мангеймцев, их *crescendo* и *diminuendo*, высокоэкспрессивную игру Тартини на скрипке и Ф. Э. Баха на клавесине, как и новаторство Д. Скарлатти — композитора-исполнителя.

Развитие инструментальных жанров в XVIII веке тесно связано и с развитием оперы, по преимуществу итальянской. Непосредственная связь здесь осуществляется через увертюру (как итальянского, так и французского типа), через оперный оркестр с его специфическими возможностями. Но это — лишь частное проявление оперно-инструментальных взаимоотношений. Более общее, принципиальное значение имеет глубинная связь типических образов, сложившихся в опере, с тематизмом новой инструментальной музыки, как она представлена итальянскими композиторами, мангеймской школой и другими ранними явлениями. В пору же достижения зрелости сама классическая инструментальная музыка оказывает значительное воздействие на музыкальный театр, способствуя симфонизации оперы, что лучше всего прослеживается на многочисленных образцах зрелых опер Моцарта.

Инструментальные произведения итальянских, чешских, немецких и французских мастеров, возникшие во второй-третьей четверти XVIII века, в большинстве можно отнести к предклассическим этапам развития крупных инструментальных жанров. Лишь с появлением зрелых произведений Гайдна и затем Моцарта наступает собственно классический период, ознаменовавшийся созданием сонатно-симфонического цикла нового типа. Судя по сохранившимся сочинениям и по впечатлениям современников, ранее всего путь к сонате-симфонии намечился в творчестве итальянских композиторов, авторов оркестровых, скрипичных и клавирных произведений. В итальянской оперной (или ораториальной) увертюре предварительно вырисовываются общие контуры симфонического цикла, примерные функции частей в нем, связанных по тематике с типами оперных образов. Скрипичная музыка особенно интересна своей экспрессивностью, гомофонным складом при главенстве широко развитой, выразительной мелодии. В клавирной сонате идет внутренняя сосредоточенная работа над будущим сонатным *allegro*, то есть над образным содержанием *части* цикла, требующим специальной разработки ее формы, даже своего рода экспериментирования от композитора. При этом и скрипичные, и клавирные сочинения создаются чаще всего выдающимися, крупнейшими исполнителями, пишущими для своего инструмента и смело, новаторски

**269**

совершенствующими технику исполнения, как того требуют их творческие замыслы. Джузеппе Тартини как композитор-скрипач и Доменико Скарлатти как композитор-клавесинист наилучшим образом иллюстрируют это положение.

Итальянская увертюра носила название *Sinfonia*; так же назывались отдельные небольшие инструментальные части в партитурах опер и ораторий (не только итальянских — у Баха и Генделя) или некоторые вступления к сюитам. Это слово, еще не бывшее тогда вполне точным термином, от оркестровой увертюры перешло к собственно симфонии и стало обозначать оркестровое произведение не только самостоятельного значения, но и определенного жанра, то есть уже сделалось термином. Итальянская увертюра вместе с оперой и ораторией в 1720 — 1730-е годы распространяется не только по Италии, но и далеко за ее пределами. В частности, с интермедиями Перголези (они же ранние оперы-буффа) его увертюры получили известность как-



в Италии, так и в других странах. Итальянские композиторы, работавшие, например, в Вене, своими увертюрами к операм и ораториям несомненно оказали воздействие на местное формирование самостоятельных жанров оркестровой музыки. Подобные примеры, по-видимому, существовали не в одном европейском музыкальном центре. В дальнейшем итальянская оперная увертюра продолжала свой путь по Европе. Перголези, Лео, Галуппи, Пиччинни, Йоммелли, Траэтта, Хассе, Паизиелло и многие другие в этом смысле тоже могли оказать влияние на развитие инструментальных форм. Но с середины XVIII века оперная увертюра звучит уже в иной обстановке, когда сложились и складываются творческие школы, культивирующие раннюю симфонию вне оперы или оратории, как самостоятельный род концертной музыки. Поэтому особый «этап увертюры» для предклассической симфонии связан лишь с тем временем, которое предшествует первым симфоническим школам. Этот этап не ограничен действием итальянской увертюры. Уже на образцах Генделя и Баха можно было убедиться в том, какое широкое распространение получила в произведениях разных жанров и французская увертюра. Но она, входя в вокально-инструментальные и чисто инструментальные произведения (сюиты, например), не так явно отпочковалась в концертный жанр, как итальянская увертюра определенных десятилетий.

Увертюры Перголези, Конти, Кальдары, появившиеся еще до 1740-х годов (как и увертюры ряда их итальянских современников), стоят по существу у порога ранней симфонии. В увертюрах Перголези важнее всего ясный образный смысл каждой из трех ее частей, что позволяет воспринимать ее отдельно, как самостоятельное произведение. Контрасты между частями цикла и определение функции каждой из них способствуют такому восприятию. Средняя, медленная часть явно становится лирическим центром цикла — то более облегченным, то более содержательным, то более развернутым, то скорее про-

270

межуточным между крайними быстрыми частями. Она выделяется и относительной камерностью оркестрового изложения. Первая быстрая часть и финал, при всей их динамичности, имеют свои заметные отличия. В первой части (*Presto* или *Allegro*) заметна тенденция к сопоставлению различного тематического материала. Это еще не темы сонатного *allegro*, ибо вся часть обычно развивается в старосонатной схеме, но уже эмбрионы таких тем, не сливающихся воедино. В отличие от первой части финал носит более единый характер и устремляется вперед в общем потоке движения порой с явно танцевальной основой. По своему облику такая увертюра хорошо воспринимается и перед спектаклем, и независимо от него. Она не слишком перегружена самостоятельным содержанием, чтобы отяжелять вступление к спектаклю-буфф, и достаточно ярка и контрастна по своему облику, чтобы слушать ее вне спектакля, воспринимать как законченный инструментальный цикл.

Итальянские увертюры **Франческо Бартоломео Конти** (1682 — 1732) имели значение в основном для музыкальной культуры Вены, где композитор провел более двадцати последних лет жизни. По своему облику они довольно близки типу *concerto grosso*. Функции каждой из трех частей цикла более или менее определились. В первой части еще чувствуются полифонические приемы развертывания мелодии, что хорошо видно на примере увертюры к опере «Торжествующая Паллада» (1720-е годы) с ее несколько «прелюдийным» движением. Внутри первой части тоже есть сопоставление двух тематических элементов, но оно не совпадает с тональным планом экспозиции, то есть новый материал (терцовые вздохи в переключке голосов оркестра) появляется не в «сонатном» качестве второй темы. В целом первая часть увертюры напоминает и прелюдийное изложение, и фактурные контрасты *concerto grosso* и одновременно содержит секвенции «разработочного» типа (*пример 99*). Рассматривая подобные части цикла как «предклассические», мы имеем в виду перспективу музыкального развития. Для самих же композиторов той поры, в частности для Франческо Конти, такое начало оперной увертюры было совершенно естественно именно в данном своем виде: сопоставление различных тематических элементов вносило, как в *concerto grosso*, эффекты своего рода светотени, но о полновесном контрасте образов внутри части композитор еще не помышлял. Медленная часть той же увертюры носит как бы связующий, промежуточный характер (что так часто в концертах Генделя), она совсем невелика (всего 18 тактов), неустойчива, подобно драматическим оперным фрагментам (*пример 100*), и непосредственно подводит к финалу — динамическому, моторному. Образный строй этой увертюры менее ярк, чем увертюры Перголези, что связано не только с исключительностью дарования автора «Служанки-госпожи», но и с тем, что именно работа в области оперы-буффа способствовала обновлению музыкальной стилистики и яркости образного мышления.

**Антонио Кальдара** (ок. 1670 — 1736) с 1716 года до конца жизни тоже работал в Вене, но еще ранее совершенно сложился как композитор и исполнитель (виолончелист), действовавший в Венеции, Мантуе, Барселоне, Риме. Автор огромного количества опер и ораторий, церковной музыки, инструментальных произведений, Кальдара еще в своих венецианских и римских ораториях с удивительной последовательностью развивал типические музыкальные образы «оперного» происхождения: его *lamento*, его героические арии, его пасторально-идиллические вокальные номера, даже его буффонные сцены (например, связанные с явлением злой силы — Люцифера) в ораториях могут с успехом поспорить с любыми яркими образами итальянской оперы. Сила его воображения (позднее Кальдара писал и оперы-буффа) несомненно должна была сказаться и на его увертюрах, которые вместе с камерными произведениями предшествовали созданию собственно венской школы. Увертюры Кальдара и Контти стали ранними образцами оркестровой музыки для Вены прежде, чем там появились в 1740-е годы симфонии и другие инструментальные произведения Монна и Вагензейля.

Следующий шаг от оперной увертюры к концертной симфонии был сделан Джованни Баттиста Саммартини (1700? — 1775), «коренным» миланским музыкантом, церковным капельмейстером, органистом, дирижером, исполнявшим собственные инструментальные произведения. Слава Саммартини была в его время велика не только в пределах Италии. Его сочинения с 1740-х годов уже известны в Голландии, Франции, Англии. В конце 1730-х годов у него занимался молодой Глюк. Среди инструментальных произведений Саммартини есть множество трио-сонат, ряд сольных сонат для разных инструментов, квартеты, квинтеты, *concerti grossi*, а также около восьмидесяти симфоний. Хотя его симфонии в общем еще не далеко ушли от тех «симфоний», которые писались как оперные увертюры, они сразу же обретали иную, самостоятельную жизнь: Саммартини писал их для концертного исполнения и сам ими дирижировал. Интересно, что Чарльз Бёрни, слышавший в Милане музыку Саммартини под его собственным управлением уже в 1770 году, отнюдь не нашел ее устарелой. «Очень изобретательны были симфонии, — записал Бёрни после исполнения мессы Саммартини, — полные воодушевления и огня, присущих этому автору. Инструментальные партии в его композициях были написаны хорошо; он не дает ни одному музыканту долго оставаться праздным; в особенности никогда не дремлют у него скрипки. Все же иногда хотелось бы, чтобы он взнуздal своего Пегаса; ибо кажется, что он мчится на закусившем удила коне. Говоря без метафор, его музыка нравилась бы больше, если б в ней было меньше нот и меньше *Allegro*. Но его неистовый гений принуждает его в вокальных произведениях мчаться по непрерывному ряду стремительных частей, которые в конце концов

272

утомляют как исполнителя, так и слушателей»<sup>2</sup>. Хотя в то время Саммартини было уже семьдесят лет, Бёрни специально отметил: «...его огонь и изобретательность остаются еще в полной силе».

По-видимому, современники воспринимали в музыке Саммартини ее яркую эмоциональность, ее динамизм, ее темпераментность. Это очень показательно у Бёрни, который слышал много современной музыки, достаточно экспрессивной и динамичной, чтобы не так уж удивляться этим ее качествам у миланского мастера. Надо полагать, что в 1740-е годы она производила еще более сильное впечатление. Саммартини был, по всей вероятности, одним из первых композиторов Европы, систематически писавшим и исполнявшим симфонии вне опер или ораторий. История закрепила за ним значение первого по времени симфониста как автора концертных симфоний вполне «предклассического» типа, но тем самым еще не создателя симфонического принципа мышления, характерного для классической симфонии. У Саммартини, особенно в ранних произведениях, нет отчетливой дифференциации камерного и оркестрового составов. Симфония может быть написана, например, для струнного квартета и двух партий валторн, притом почти не имевших самостоятельного значения в этом ансамбле. По составу цикла симфонии Саммартини идентичны с итальянской оперной симфонией-увертюрой. Фактура их совсем не отяжелена, чисто гомофонна, хотя автор не мог не владеть полифонией, будучи, помимо всего прочего, церковным органистом. Главное впечатление оставляет большая их подвижность, динамичность, радостная импульсивность. И тип их динамики, и характер их чувствительности (в медленных частях) близок скорее опере-буффа, чем каким-либо другим жанрам музыкального театра. Ранняя итальянская симфония вообще не знает серьезного углубления чувств, особенно напряженного драматизма. Мир ее образов по преимуществу светел. Из трех частей симфонии первая еще не является классическим сонатным *allegro*, а всего лишь движется в этом направлении. На примере одной из ранних симфоний Саммартини видно, что и у него первая часть может содержать черты

прелюдии по изложению (ровный бас восьмыми на протяжении всей части), не ограничиваясь в то же время однородным тематическим материалом, но и не концентрируя его в двух равнозначных темах (*пример 101*). Из современных инструментальных жанров такой тип музыки стоит ближе всего к концертному изложению (в тогдашнем понимании), хотя последовательных противопоставлений соло — тутти здесь нет. Функция второй части цикла вполне определилась: *Affettuoso* написано для одних струнных и, подобно медленным частям, например, скрипичных сонат, отличается лирической патетикой,

<sup>2</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л., 1961, с. 55 — 56.

273

чувствительностью в новом духе (*пример 102*). В качестве финала звучит менуэт, что нередко и в итальянских оперных увертюрах. Даже в сравнении с увертюрами Перголези такая симфония еще не обладает особой образной самостоятельностью. Возможно, что с годами Саммартини достиг большей тематической определенности и в связи с этим более яркого облика каждой из частей, а не только средней медленной части, как можно судить по его ранним произведениям.

Оглядываясь после Баха снова на инструментальное творчество **Антонио Вивальди** (1678? — 1741), который принадлежит к предыдущему, старшему поколению итальянских композиторов, нетрудно заключить, что в его концертах (служивших Баху образцами в своем роде) больше тематической яркости и импульсов развития, чем в ранних симфониях иных итальянских мастеров. В связи с формированием симфонии естественнее всего вспомнить о *concerto grosso* Вивальди. Эта более ранняя трактовка инструментального цикла вместе с тем и более цельна, характер тематики и формы частей откристаллизовались. Жанр сложился и достиг доступного ему совершенства. О ранней симфонии этого как раз нельзя сказать: она только начинает свой путь, отсюда и ее неровности, особенно в первой части, которая не укладывается в простую форму рондо, но еще и не сложилась в сонатное *allegro*. Впрочем, концерт, особенно оркестровый концерт, не мог не воздействовать и на формирование симфонии, особенно у таких авторов, как Саммартини, который не оставлял работу и в области *concerto grosso*.

Скрипичная и ансамблевая музыка еще на протяжении XVII века усваивает характерные мелодические типы, сложившиеся в вокальных жанрах (опере, кантате, к концу века в оратории), и это способствует тематическому выделению различных частей цикла, постепенному определению их функций. В подготовке сонаты-симфонии музыка для скрипки и инструментального ансамбля первой половины XVIII века выполнила важную роль прежде всего благодаря своей образно яркой тематике, подчеркнутому мелодизму и гомофонному складу, а также динамическим возможностям струнных инструментов. Характерная тематика нового типа складывается уже у Корелли, Верачини, Вивальди, Локателли. Непосредственная связь оперного и инструментального тематизма достаточно ясна на примере скрипичных сонат неаполитанского оперного композитора Порпора. Хотя они написаны еще по образцам «церковной сонаты» (начинаются медленной частью), а их части выдержаны в старосонатной схеме, самый их тематизм, выпуклый и конкретно-выразительный, многим обязан оперным импульсам.

Чувствительность, поэтическая лирика, драматизм, страсть, идилличность — все это, конкретизированное в образах итальянской оперы, находит наиболее яркое и непосредственное выражение именно в тематизме и образном строе скрипичной музыки.

274

Вместе с тем как раз в «предклассический» период сильнейшее развитие получает и сама техника скрипичной игры: яркий тематизм и энергичное разворачивание инструментальной ткани требуют и виртуозности нового типа. Это лучше всего подтверждает творческий пример Джузеппе Тартини.

Тартини родился 8 апреля 1692 года в Пирано (ныне Пиран) в семье купца флорентийского происхождения. Там же учился в церковной школе, а затем продолжал образование в Каподистрии. С 1709 года занимался в старинном падуанском университете, готовясь быть юристом. По-видимому, уже в Каподистрии его настолько влекло к музыке, что он много часов посвящал игре на скрипке, хотя о его учителях ничего определенного не известно. Вообще сведения о годах молодости Тартини очень смутны. Известно, что он не окончил университета, вынужден был по неясным личным причинам покинуть Падую и провести около двух лет в Ассизи, где, возможно, занимался музыкой под руководством чешского музыканта Б. М. Черногорского. Затем он играл в Анконе в оперном оркестре. Большое впечатление на молодого Тартини произвело общение с выдающимся скрипачом Ф. М. Верачини, которого он встретил, по всей вероятности, в Венеции около 1716 года. Встречался он также с Ф. Джеминиани и Г.

Висконти, представителями школы Корелли. Таким образом, и путем самообразования, и общаясь с выдающимися скрипачами своего времени. Тартини овладевал подлинным мастерством скрипичной игры. В 1721 году он вернулся в Падую, будучи уже известным исполнителем и сложившимся музыкантом широкого кругозора. Ставши первым скрипачом церковной капеллы, главой ее, Тартини, однако, в 1723 — 1726 годах работал в Праге, куда был приглашен графом Ф. Кинским в его капеллу вместе со своим падуанским другом виолончелистом Антонио Вандини. Известно, что в пражские годы Тартини уже сочинял музыку для скрипки и для гамбы. Общение с чешскими музыкантами, а также с исполнителями из других стран, находившимися в Праге, пополнило и обновило его музыкальные впечатления. Лишь с 1726 года Тартини окончательно обосновался в Падуе, в той же капелле базилики св. Антонио, где работал несколькими годами ранее. В его распоряжении были скрипачи (7 — в другие годы 8), альтисты (4), виолончелисты (2 — затем 4), контрабасисты (2 — позднее 4), немногие исполнители на духовых инструментах, органисты. Этим составом он свободно располагал, создавая свои многочисленные концерты для скрипки. До конца жизни Тартини был связан с Падуей, хотя ему приходилось временами выступать в Венеции, Риме, Милане, Флоренции, Болонье, Неаполе. В Падуе возникла основная часть произведений Тартини, были созданы его теоретические труды: «Трактат о музыке» (опубликован в 1754 году), «Трактат об украшениях» (опубликован посмертно), «О принципах музыкальной гармонии, содержащейся в диатоническом строе» (опубликован в 1767 году) и другие. В Падуе же сложилась школа

275

Тартини, включившая множество учеников не только итальянского происхождения, но и представителей других стран. Современники высоко ценили Тартини как исполнителя и композитора; он был признанным мастером, его называли «первой скрипкой Европы». Скончался Тартини в Падуе 26 февраля 1770 года.

Продолживший традиции Корелли и намного переживший Вивальди, Тартини был в полном смысле слова современником исторического перелома, происходившего в развитии европейского искусства от первой трети XVIII века к венским классикам. Как композитор и исполнитель он оказался непосредственным участником этого процесса, вместе с другими лично представлял его. Известность Тартини, авторитет его имени, обилие учеников побуждают думать, что его творческие достижения были весьма весомы на этом пути. То, что он совершил, очень полно выражает его переломную эпоху. Его художественные воззрения, творчество, исполнительская деятельность тут в равной мере характерны. «Я не признаю искусства, если оно не подражает природе», — писал Тартини в 1749 году к Альгаротти, по существу разделяя позиции французских энциклопедистов. Немного позже он заявлял в «Трактате о музыке»: «Я твердо убежден, что каждая мелодия, которая действительно соответствует аффекту слов, должна обладать своим индивидуальным и своеобразным видом выражения и вследствие этого и своими индивидуальными и своеобразными украшениями»<sup>3</sup>. Современники замечали, что Тартини «не играет, а поет на скрипке», что его инструментальные произведения как будто бы подсказаны словами, эмоциями, образами, картинами. Любопытно, что и сам он нередко снабжал свои скрипичные концерты и сонаты поэтическими motto. Например, надписывал в нотах над скрипичной партией в сицилиане (медленная часть концерта E-dur, № 46): «В море, в лесу, в потоке я искал свой кумир и не нашел его». Или делал в одной из скрипичных сонат такую надпись: «Я мечтал у озера и ждал, что ветер стихнет; но я почувствовал, что все еще увлечен бурей». Вспоминает ли Тартини в этих случаях о буре, об охотнике, дующем в горн, о ласточке или говорит о своей преданности любимой, все это проникнуто характерной чувствительностью в духе Пиччинни, если не Ж. Ж. Руссо. По-видимому, произведения Тартини и воспринимались тогда с конкретно-образными ассоциациями. Отсюда его сонаты получали названия, например: «Покинутая Дидона», «Дьявольская трель». На мелодику Тартини, на характер его музыкальных образов несомненно оказывала влияние современная ему итальянская оперная музыка — и не только кантилена, но и выразительный речитатив. С большой чуткостью относился композитор к народным песням и танцам, записывал песни венецианских гондольеров, включал мелодии в свои сонаты, обращался также к образцам

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М., 1969, с. 88, 175.

276

народных танцев (фурлана, например, в скрипичной сонате). Исследователи находят у него не одни лишь итальянские народные влияния, но порой и близость к славянской мелодике, в частности к песням и танцам хорватов и словенцев. О песнях разных народов, об их простоте и

естественности Тартини писал и в своем «Трактате о музыке».

Основными жанрами творчества были у Тартини скрипичный концерт (125 произведений) и скрипичная соната (свыше 200 произведений, среди них преобладающее большинство для скрипки с басом). Цикл концерта он понимал как и его предшественники, безусловно предпочитая последовательность быстро — медленно — быстро (исключения единичны). Важно, однако, что Тартини легко выделил скрипку как сольный инструмент: в его творчестве скрипичный концерт торжествует победу над *concerto grosso*. В сопровождении к солирующему инструменту участвует струнный ансамбль с *basso continuo*, порой также гобой и валторны. Главными достоинствами концертов Тартини, существенными на пути к классическому инструментальному циклу, были их образно-тематические качества, яркость их содержания вместе с определением функций частей и движением ко все более глубокому их пониманию и внутренней цельности. Композитор в этом смысле, без сомнения, эволюционировал, и его ранние сочинения отстоят дальше от цели, чем поздние.

Контраст частей в концертном цикле приобретает у Тартини прежде всего образно-эмоциональный характер — и этому подчиняется все остальное, то есть отбор выразительных средств, жанровые ассоциации, тип изложения, техника как таковая. С особой последовательностью противопоставляет композитор среднюю медленную часть как лирический центр цикла его крайним частям. Она уже никогда не является у него краткой «промежуточной» частью между двумя главными частями. Со временем выразительный смысл медленной части в концертах Тартини все углубляется. Мы найдем у него лирическую сицилиану в качестве средней части (концерт E-dur, №46, *пример 103*), проникновенное *Grave* (концерт h-moll, №124), певуче-идиллическое *Adagio* (концерт A-dur, №92), патетически-экспрессивное *Andante* (концерт E-dur, №53, *пример 104*), сдержанно-лирическое *lamento* (*Andante*) (концерт C-dur, № 14, *пример 105*). В первых, важнейших частях концертов также важен их тематический облик, яркий и еще более оттеняемый в своей динамической яркости следующей медленной частью. С годами этот облик у Тартини несколько изменялся. Если для его более ранних концертов характерна импульсивная, ритмически острая тематика с танцевальными или народно-жанровыми чертами, то в дальнейшем композитор придает первым частям концертов иной экспрессивный облик, подчеркивая то героические черты тематики, то патетику, то действительную энергию. Порой даже *Allegro* скрипичного концерта (d-moll, № 45, *пример 106*) проникнуто лирической патетикой, приобретающей в быстром

277

движении особый оттенок вдохновенного высказывания, которое впоследствии будет столь совершенно в известной симфонии Моцарта g-moll. В тональной структуре первых частей проявляются признаки старосонатной схемы (TD/DT), причем чередование *tutti* — *solì* еще близко принципу рондо, утвердившемуся в *concerto, grosso*. Господствует *одна* характерная тема. Новые тенденции проявляются в другом: в элементах разработанности внутри формы, а также в особых исключениях из правила монотематизма. Эти исключения очень редки — и тем не менее по-своему знаменательны. В известном концерте a-moll, № 115 первая часть состоит из чередования двух контрастных разделов (*Andante cantabile* — *Allegro assai*, *пример 107*), которые, возвращаясь, несколько изменяются, причем первая, более лирическая тема как бы «перекрашивается» тонально, а вторая, размашистая и смелая, разрабатывается и расширяется.

В поисках нового тематизма для первой части концерта Тартини, вероятно, стремился (быть может, и не вполне сознательно) придать ей в целом иной облик в сравнении с финалом. Пока первая часть концерта носила у него (как и у Вивальди) по преимуществу оживленно-жанровый характер, финал недостаточно контрастировал ей на расстоянии. С большей индивидуализацией тематического облика первой части жанровый тематизм финала оставался достаточно своеобразным, что более точно определяло его функцию в цикле. Порою виртуозные скрипичные каденции разрастаются у Тартини до «капричко» внутри финала (или другой части концерта). Эти эпизоды имеют не только собственно виртуозное значение: разные элементы блестящей скрипичной техники сочетаются в них с разработкой *тематического* материала части. Характер образов в музыке Тартини побуждал композитора применять постепенное усиление или ослабление звучности, хотя он еще не обозначал то и другое как *crescendo* или *diminuendo*, а указывал только несколько последовательных градаций звучности.

Скрипичные сонаты Тартини также более интересны своими образно-тематическими особенностями, нежели внутренне структурными признаками. Впрочем, образно-тематический облик частей уже сам по себе способствует определенным тенденциям формообразования в цикле

концерта или сонаты. Для своих сонат Тартини предпочитает трехчастный цикл с иной, чем в концерте, последовательностью частей: за первой медленной частью следуют две различные быстрые. Сопоставляя скрипичные сонаты Корелли, клавирные сонаты итальянских мастеров первой половины XVIII века и сонаты Тартини, можно заключить, что трактовка цикла сонаты в то время еще далеко не была единообразной даже в пределах Италии: от двух до пяти, даже семи частей. Среди частей сонатного цикла у Тартини встречаются жиги, изредка — сицилиана, менуэт, гавот, фуллана. Начальные медленные части бывают очень содержательны в своем лиризме, мягкой созерцательности или патетике, причем со вре-

278

менем их экспрессивность у Тартини возрастает. Две соседние быстрые части выдержаны обычно в разном характере: вслед за энергичным Allegro возможна легкая жига, в качестве финала может появиться тема с вариациями. Не исключено, что при авторском исполнении между двумя быстрыми частями импровизировалась средняя медленная, небольшая, певучая, с эффектной заключительной каденцией. Такая практика известна по другим современным Тартини образцам скрипичных и органнх концертов. Тип изложения в самых быстрых частях его сонат со временем эволюционирует в сторону освобождения от полифонических приемов. Но собственно сонатного allegro мы среди них не обнаружим. Нередко применяется старосонатная схема. Порой возникают внутренние контрасты в пределах части, но они не достигают уровня образно-тематических противопоставлений.

Скрипичные сонаты уже по своим исполнительским средствам более камерны, нежели концерты. Начало цикла с медленной выразительной части, то есть по преимуществу с лирики, тоже вносит существенное отличие сонаты от концерта, блестящего и виртуозного с первых же тактов (*пример 108*). Особую задачу выдвигало перед композитором сочетание двух быстрых частей подряд. Далеко не всегда движение убыстрялось от начала к концу цикла. Наряду с последовательностью Grave — Allegro — Presto можно встретить в сонатах Тартини и такой порядок частей: Affettuoso — Presto — Allegro. В последних (или аналогичных) случаях стремительная средняя часть порой предсказывала будущее скерцо — то ритмически острое, живое и импульсивное, то порывисто-вихревое.

Одна из известных скрипичных сонат Тартини (g-moll, op. 1, № 10) получила название «Покинутая Дидона». По-видимому, характер ее выразительности ассоциировался с этим трагическим образом, хорошо известным в современной композитору поэзии и особенно в опере. Первая часть сонаты, Affettuoso, проникнута лирической печалью, поднимающейся до патетического высказывания (*пример 109*). Но эта основная тематика слегка оттенена вторжением совсем иного эпизодического материала — легких, светлых, словно шуточных, коротких, отрывистых пассажей. С большим размахом написано следующее далее Presto — смелое, сильное, действенное в своих стремительных пассажах — и при этом носящее темный, трагический отпечаток (*пример 110*). За ним идет финал, в известной мере рассеивающий это напряжение: в характере жиги с красивой пластичной мелодией (*пример 111*).

Несколько иное понимание цикла находим в известнейшей сонате Тартини, прозванной «Дьявольской трелью»<sup>4</sup>. В первой

<sup>4</sup> С легкой руки французского мемуариста, астронома Ж. Ж. Лаланда эту сонату стала сопровождать легенда: Тартини будто бы рассказал Лаланду о своем сне, в котором ему являлся дьявол, сыгравший на скрипке неслыханно чудесную сонату.

279

части, Larghetto affettuoso, дана глубоко лирическая трактовка сицилианы с оттенком скорбного lamento, но без остроты экспрессии, а лишь с тонкими обострениями в гармонии, с легкими хроматизмами, как печальными бликами на общем лирическом фоне (*пример 112*). С ней резко контрастирует вторая часть, Tempo giusto, полная ритмической энергии, напора, решительного, даже драматического волеизъявления (*пример 113*). Вероятно, идти далее в этом направлении композитор не пожелал. Он заключил цикл внутренне контрастной частью, в которой трижды проводится последовательное сопоставление двух разделов (Grave и Allegro assai). Этот контраст на близком расстоянии, к тому же подчеркнутый возвращениями (не буквальными, а в новых вариантах), — наиболее яркий в произведении контраст насыщенно-патетического тематизма и волевой, действенной силы. В Allegro assai применена та «дьявольская трель», которая дала название всей сонате: она звучит в верхнем голосе, тогда как нижний ведет мелодию (*пример 114*). Особый технический эффект как бы прибережен для финала с его смелой контрастностью.

Подобное применение внутренних сопоставлений (по аналогии с первой частью концерта № 115) свидетельствует о поисках нового типа тематизма, образующего внутренний контраст в пределах

одной части. Но пока еще две темы существуют отдельно, как в двойных вариациях, не будучи объединены принципом сонатного *allegro*. И в этом отношении образное мышление композитора обгоняет современные ему возможности формообразования. Что же касается круга и характера самих музыкальных образов Тартини, то, при естественных, органичных связях с традициями (оперными, вообще вокальными, народно-жанровыми), они в значительной мере обогащаются, углубляются или детализируются в духе времени и в соответствии со спецификой инструмента, всесторонне познанной автором (последнее особенно ясно при сравнении сонат и концертов Тартини с современной им итальянской музыкой для клавесина). Образы лирические, лирико-идиллические, созерцательные, скорбно-лирические приобретают у Тартини множество эмоциональных оттенков — от легкой, почти не омраченной элегичности до подлинной патетики, порой достигающей в быстрых частях циклов степени вдохновенного порыва. В сфере образов героических, «подъемных», волевых композитор явно раздвигает уже сложившийся и даже отчасти канонизированный их круг. Тартини нередко соединяет в своих *Allegro* или *Presto* характер действенной энергии большого размаха с новыми акцентами особой «повелительной» силы или с драматическим, если не трагическим, отпечатком. Это соединение ново, оно продиктовано духом времени, когда складывался пламенный сентиментализм и приближалась пора «бури и натиска».

Именно выразительные возможности скрипки, не только близкие вокальным, но и отличные от них (диапазон, темп,

**280**

штрихи, акцентировка) способствовали естественному воплощению образов этого порядка.

Клавирная музыка итальянских композиторов выполняла свою, несколько особую роль в подготовке классической сонаты. Если в увертюре намечались общие контуры будущего симфонического цикла и в характерности частей устанавливалась связь с типическими оперными образами, если в скрипичной музыке по-новому обогащалось ее образное содержание, то в музыке для клавира скорее шла работа над деталями в процессе формирования сонатного *allegro*. Разумеется, сам этот процесс был также неразрывно связан с проблемой образности сонатного тематизма, которая, однако, все-таки по-другому вставала в клавирной сонате в сравнении с сонатой и концертом для скрипки.

К XVIII веку клавирная музыка в Италии впервые обрела художественную самостоятельность. Ранее она либо ограничивалась бытовым назначением, либо в большой мере зависела от органной: органист и клавесинист часто объединялись в одном лице. Первые значительные в XVIII веке клавирные композиторы не были по преимуществу клавесинистами: **Бенедетто Марчелло** (1686 — 1739) и **Франческо Дуранте** (1684 — 1755), принадлежавшие к поколению Баха, много работали в области вокальной музыки (в частности; камерной — кантата, камерный дуэт) и оказали большое влияние на молодые поколения оперных композиторов в Италии.

Клавирная музыка предоставляла ее автору возможность постоянного, непосредственного и всеобъемлющего общения с инструментом в процессе ее создания. «Всеобъемлющего» — в отличие даже от возможностей скрипача, пишущего для своего инструмента хотя бы в сопровождении *basso continuo*, не говоря уж о сопровождении оркестра. Поэтому клавирная соната и оказалась наиболее естественной основой для тщательной, кропотливой, с элементами импровизации, работы над тематизмом и различными сторонами формообразования в пределах пьесы (самостоятельного значения или в качестве части цикла). Хотя сама по себе клавирная музыка в Италии начала XVIII века еще не имела собственных творческих традиций, стиль ее стал складываться, быть может, и не сразу цельным, но во всяком случае отличным от стиля французских клавесинистов, с их более давними и устойчивыми традициями. Для итальянцев в общем не характерны ни программные заголовки, ни изящный миниатюризм купереновского типа, ни обилие орнаментики в духе рококо. Если их тематика образно конкретна или даже носит жанровый характер, она, как правило, не подчинена какой-либо программе и допускает в дальнейшем достаточно свободное с ней обращение, вплоть до отхода от нее к новым тематическим элементам, импровизации и т. д.

**281**

Выразительные возможности клавесина слишком сильно отличались от возможностей вокального и скрипичного исполнения в смысле широты мелодического дыхания, протяженности звука, тембровой окраски, характера динамики и экспрессии. Отрывистый звук клавесина препятствовал развитию кантилены. Нарастание и ослабление звучности среди других характерных для эпохи выразительных приемов удавалось на скрипке несравненно лучше, чем на клавесине, который был

весьма ограничен в этом отношении. Поэтому даже те итальянские композиторы, которые много писали для голоса, почти не переносили на клавесин характерный для оперы тематизм, и возникавшие в их клавирных произведениях образы в общем далеки на первых порах от сложившихся в опере типов.

Дуранте еще не именует свои клавирные произведения сонатами, предпочитая название «Studio» (этюд). По стилистике они тяготеют к своеобразной «токкатной» звучности, даже, пожалуй, к скерцозности, и в этом смысле предсказывают некоторые стороны стиля Доменико Скарлатти. К будущему сонатному циклу эти пьесы еще не имеют отношения, по-своему подготавливая в лучшем случае сонатное *allegro*. Фактура их уже собственно клавесинная. Общий характер каждого произведения скорее гомофонный, хотя новые приемы изложения легко соединяются с полифоническими. Например, нередко встречаются имитации, изложение может приближаться к типу прелюдии, а в то же время между проведениями тем звучат интермедии сонатно-разработочного характера. Тональный план экспозиции (Г — d) еще не означает ее тематической зрелости: она показывает либо одну тему, либо недостаточно дифференцированный тематизм. Такой тип клавирной пьесы, как бы находящейся на пути от прелюдии-фуги к сонате, был, видимо, очень распространенным в итальянской клавирной музыке 1720 — 1740-х годов. Пьесы подобного рода в принципе могли быть более индивидуально выразительны, чем рядовые прелюдии полифонического склада, но современные им клавирные прелюдии Баха несравнимы с ними по выразительной силе и многообразию. Это естественно: Бах достиг вершины в развитии жанра, будучи гениальным художником; талантливый Дуранте начинает разрабатывать новый, еще не сложившийся жанр.

Сонаты Марчелло состоят в большинстве из двух частей, причем обе они могут быть быстрыми. Двухчастный цикл и в дальнейшем остается еще достаточно распространенным в итальянской клавирной сонате. Контрасты между частями менее определенны, чем в сюите или скрипичной сонате, словно такая проблема вообще не привлекает к себе внимания. Так, в сонате Марчелло G-dur обе части (и та и другая *Presto*) скорее приближаются к чисто инструментальному стилю прелюдии-этюда, нежели к чему-либо другому (к вокальной кантилене, фуге и т.д.). Первая часть сонаты, легкая, светлая, прозрачная, обладает некоторыми признаками сонатного *allegro*: тональный план

## 282

экспозиции, соотношение экспозиции и репризы. При этом сам характер развертывания музыкальной ткани (общие формы движения, ровные шестнадцатые с начала почти до конца формы) слишком уж напоминает прелюдию или этюд, то есть тематический материал совершенно недостаточно дифференцирован (*пример 115*). В разработке есть и секвенции, и повторения, и новые эпизоды - — все это в самых скромных общих масштабах. Новый тип сопровождения (альбертиевы басы — разложенные гармонии) сочетается не с индивидуализированной мелодией, а с прелюдийным гаммообразным движением верхнего голоса. В другой, g-moll'ной сонате Марчелло тоже сопоставлены две быстрые части. Ее первая часть обнаруживает признаки фуги, причем имитационное изложение прерывается неполифоническими, чисто пассажными эпизодами.

Существенными особенностями таких ранних клавирных сонат являются большая цельность частей, достигаемая пока еще сочетанием признаков сонатного *allegro* и полифонических форм, и чисто клавирный стиль изложения (гаммы, ломанные пассажи, альбертиевы басы), освобожденный от полифонической нагрузки, свежий и определенный. Тематика этих пьес еще не отличается той яркостью и образной конкретностью, что тематика увертюры Перголези или сонат Тартини, а круг эмоций пока еще несложен и узок: динамика, шутка, оживление. Вся первая часть G-dur'ной сонаты Марчелло звучит словно поток веселой, остроумной и блестящей болтовни.

В дальнейшем итальянские композиторы Дж. Б. Пешетти, Б. Галуппи, Дж. А. Пагапелли. П. А. Парадизи, Дж. М. Рутини и многие другие до конца столетия, продолжая культивировать сонату для клавира, продвигаются к классическому пониманию цикла, углубляют образное содержание частей, обогащают тематизм (в частности, мелодической кантиленностью) и достигают в итоге совсем иного художественного уровня в сравнении с самыми ранними образцами этого жанра. Но их творчество, в особенности с 1760 — 1770-х годов, уже не образует особый *этап* в движении к классической сонате-симфонии: другие школы и явления параллельно выдвигаются на первый план и определяют направление общего процесса. Разве только венецианская школа, сложившаяся довольно рано при участии Галуппи и плодотворно сблизившая в некоторой мере клавирную сонату с мелодикой вокального происхождения, заслуживает здесь упоминания: советские



исследователи справедливо выявили и охарактеризовали ее скромную в европейском масштабе, но существенную для национальной творческой линии историческую роль.

Своеобразнейшим явлением второй четверти XVIII века было клавирное творчество Доменико Скарлатти. Его значение несомненно вышло за пределы собственной клавирной музыки и стало существенным на общем пути музыкального искусства. Будучи связан происхождением и воспитанием с итальянской музыкаль-

**283**

ной школой, Скарлатти все же не полностью укладывается в ее рамки, не имеет в ней прямых предшественников и непосредственных продолжателей. Соприкасаясь без малого сорок лет с музыкальной культурой Испании и будучи явно восприимчив к ней, он не является бесспорным представителем испанской музыкальной школы, самое существование которой в общеевропейском масштабе еще не очень ощутимо для того времени. Специфика испанского искусства если и ощущалась западноевропейскими музыкантами, то более всего через ярко характерные особенности народного творчества и отчасти через произведения некоторых испанских композиторов, работавших вне Испании и в известной мере подавленных нивелирующей «европеизации». Помимо всего прочего музыка Скарлатти, органически связанная со спецификой инструмента, предъявляющая к нему максимальные, предельные тогда требования, как раз в области *клавирного* творчества почти не имеет аналогий ни в Италии, ни в Испании, ни тем более во Франции. И вместе с тем она — яркое знамение своей эпохи. В художественной личности Доменико Скарлатти соединилось редкостное индивидуальное дарование композитора-исполнителя, отзывчивость на новейшие, передовые творческие направления своей страны и способность проникнуться самим духом народного искусства Испании, оставшись самостоятельным в общей концепции своих произведений.

Доменико Скарлатти родился 26 октября 1685 года в Неаполе в музыкальной семье крупнейшего итальянского оперного композитора того времени Алессандро Скарлатти. С юности проявил выдающиеся музыкальные способности, занимаясь первоначально под руководством отца. Вероятно, еще в Неаполе испытал на себе воздействие ранних клавирных произведений Б. Марчелло и Ф. Дуранте. Музыкальное развитие Доменико было настолько быстрым, что с 1701 года он стал композитором и органистом неаполитанской капеллы, а это означает, что он уже уверенно сочинял музыку и был превосходным исполнителем. В 1705 году отец, однако, отправил его в Венецию, полагая, что это будет полезнее для развития его таланта. Там молодой музыкант смог еще расширить свой кругозор. Он завершил музыкальное образование, занимаясь с капельмейстером, органистом и клавесинистом Ф. Гаспарини, даже, возможно, сотрудничал с ним в подготовке методического пособия «L'Armonico Pratico al Cimbalo». В Венеции Скарлатти хорошо познакомился с музыкой Вивальди в его собственном исполнении. Сам он уже поражал опытных музыкантов блестящей виртуозной игрой на клавесине. В 1708 году Скарлатти перебрался в Рим, где, пользуясь покровительством кардинала Оттобони, не только нашел для себя избранную музыкальную среду (Гендель, Корелли, Б. Паскуини), но и посещал собрания Аркадской академии, встречался с поэтами и просвещенными любителями искусства, состязался как исполнитель с Генделем. Для домашнего театра

**284**

польской королевы-изгнанницы Марии Казимиры, проживавшей в Риме, Скарлатти создал ряд опер. С 1713 года он стал помощником капельмейстера, с 1714 — капельмейстером в соборе св. Петра, следовательно, музыкальный авторитет его был очень высок в глазах Ватикана. Сочинял он тогда с быстротой и легкостью: писал оперы, духовные сочинения, кантаты.

Казалось бы, все для Доменико Скарлатти было открыто и доступно в художественной жизни Италии; имя прославленного отца сразу сделало его своим в кругах сильнейших музыкантов; как композитор и исполнитель он пользовался всеобщим признанием. И со всем этим он порвал в 1719 году, круто изменив свой жизненный путь к тридцати пяти годам. Он оставил службу в Ватикане и уехал из Италии. Осенью 1720 года Скарлатти появился в Португалии. При дворе в Лисабоне он стал учителем инфанты Марии Барбары: обучал ее игре на клавесине. После активной деятельности исполнителя и композитора, после многих лет общения с выдающимися музыкантами он замкнулся в поневоле узком придворно-домашнем кругу, постепенно сосредоточился на сочинении музыки для клавесина — в большой мере с педагогическими целями. Трудно предположить, что такой переворот вызван простой случайностью или соображениями материально-карьерного свойства. Скарлатти как раз все имел в Италии — и от всего отказался, покинув свою страну. Быть может, у него были сугубо личные причины для этого. Или он

испытывал какое-либо творческое неудовлетворение? Из четырнадцати его опер почти все партитуры утрачены. Быть может, он мало ими дорожил? Все остальное, что он сочинял, тоже не оставило большого следа не только в истории, но и в сознании современников. И лишь его клавирная музыка, созданная в зрелом возрасте, выявила его творческое лицо и определила его подлинное место в развитии музыкального искусства. Он наконец нашел себя как композитор-исполнитель.

Так или иначе Доменико Скарлатти покинул Италию. В 1724 году он на время приезжал туда, чтобы повидаться с отцом незадолго до его кончины. Но тут же вернулся в Лисабон к своей придворной должности. В 1729 году его ученица вступила в брак с наследником испанского престола. Ее свита последовала за ней в Испанию — и Скарлатти в том числе. Сначала он находился в Севилье, а когда Мария Барбара стала испанской королевой, естественно, должен был жить в Мадриде, где и прошли все его остальные годы. Он продолжал служить при дворе как клавесинист и капельмейстер королевы, участвовал в придворном музицировании, сочинял для своей ученицы (и не только для нее) клавирные пьесы. Они распространялись главным образом в рукописях. При жизни композитора был издан лишь один сборник из тридцати сонат (под названием «Упражнения для клавичембало», 1738) и двенадцать произведений опубликованы ирландским органистом Т. Розенгрейвом, который встретался со Скарлатти еще в Венеции.

**285**

Несмотря на обстоятельные современные исследования, подробности жизни Скарлатти в Испании остаются неясными. Его обязанности, самая среда, в которой он главным образом вращался, не способствовали гласности в освещении его творчества или исполнительских успехов. Однако его музыка свидетельствует по крайней мере о самом важном: он никогда душевно не замыкался в узкой жизненной среде и был необычайно отзывчив ко всему, что мог слышать в быту широких слоев народа, на улицах, во время празднеств, гуляний, плясок, что мог наблюдать в простой повседневности. Придворный музыкант оставался демократичным по духу художником. Скончался Доменико Скарлатти в Мадриде 23 июля 1757 года, оставив большое рукописное наследие.

В современном музыкознании утвердилось мнение о том, что Скарлатти создавал свои клавирные сочинения в Испании между 1729 и 1757 годами, в большинстве после 1738 года и особенно интенсивно в годы 1754 — 1757. Об этом судят на основании датированных рукописей (не автографов!), некоторых деталей изложения, а также расчета композитора на определенные технические возможности инструмента, которые изменялись при его жизни. Однако автографы-то не сохранились. И хотя переписчики делали копии при жизни композитора и ставили определенные даты, все же нельзя полностью довериться только этим датам переписки: композитор мог создавать свои сонаты раньше, даже значительно раньше, делать затем новые их редакции и т. д. Будучи исполнителем собственных произведений, Скарлатти мог импровизировать их, не всегда записывая. Поэтому происхождение ряда его клавирных сонат, самое зарождение его клавирного стиля вряд ли правомерно относить только к испанскому периоду. В Испании Скарлатти действительно сосредоточился на создании музыки для клавира, сочинил подавляющее большинство своих сонат, испытал влияния испанских народных жанров. Однако истоки его музыкального стиля не могут не идти также из Италии. Если не сохранились более ранние авторские рукописи клавирных сочинений Скарлатти, то ведь они не сохранились и от испанских лет. Помимо того между первой авторской записью готовой пьесы для клавира и композиторскими замыслами исполнителя на этом инструменте, его неоднократными импровизациями могут пройти годы. Иными словами, появившись в Испании опытным композитором и блестящим клавесинистом, Скарлатти был уже определенным образом подготовлен к созданию пьес для своего инструмента. Всего в рукописных копиях сохранилось до нашего времени 555 клавирных пьес Доменико Скарлатти, которые он называл в большинстве сонатами, но иногда также давал им названия: фуга, пастораль, каприччо, менуэт, гавот, жига, токката, ария. Все они в целом несут на себе яркий отпечаток индивидуального авторского стиля, притом в специфически клавирном, смелом и новаторском его выражении. Оставаясь репертуарными

**286**

дотеперь, сонаты Скарлатти привлекают к себе интерес с разных точек зрения: как важный этап на пути к классической сонате, как одно из высших достижений клавесинизма, как особый мир художественных образов. Что касается формы сонат, то композитор дает многочисленные решения, о которых иногда судят как об экспериментировании в подготовке сонатного *allegro*. Объективно так оно и было в самом деле. Но субъективно композитор все-таки не мог

«экспериментировать», да еще с определенной целью, которая была ему неведома. Форма всякий раз отвечала его творческому замыслу, соответствовала тому, что он хотел сказать своим произведением. Мир его образов, творческое задание, связанное с небольшой пьесой, специфика его клавишинизма вместе определяли эту процессуальность формы, ее своеобразную текучесть, неполную определенность при все же характерных тенденциях. Такая гибкость еще не установившегося сонатного решения и нужна была Скарлатти, ибо допускала достаточно свободное чередование образов и возникновение образных зерен, однако не без скрепляющих целое признаков формы — чуть ли не всякий раз в особом варианте.

Сам же характер этих образов и возможности их «всплытия» в масштабе пьесы свидетельствуют о том, что музыка Доменико Скарлатти представляет, в частности, совсем иную сторону современного ей искусства, чем музыка Джузеппе Тартини. Как раз не патетический подъем, не подчеркнутая экспрессивность, не пламенная чувствительность более всего характерны для Скарлатти (хотя совсем и не исключены у него). Его искусство тоже полно жизни, движения и блеска, но оно прежде всего остро динамично и темпераментно в своем радостном, бурлескном, буффонном подчас, скерцозном облике. Быть может, никому из музыкантов того времени не доступны были такое сверкающее остроумие, такая тонкость штриха в обрисовке легко пролетающих образов, такая неистощимая изобретательность. Даже итальянская опера-буффа в пору своего первого расцвета — как родственное Скарлатти явление — еще не достигает подобной остроты и блеска. С другой же стороны, испанские народные жанры (танцы, песни), с их необычайно импульсивной ритмикой и огневой манерой исполнения, очень привлекали композитора и естественно вторгались свежей струей в его стиль, хорошо отвечая его природе. Скарлатти же был склонен подчеркивать (быть может, чрезмерно) легкость своего искусства. В предисловии-напутствии к единственному сборнику своих произведений («*Essercizi per Gravisembalo*») он просил читателя не искать в них глубокого смысла, а смотреть на них скорее как на остроумную художественную шутку. Если это даже и является авторским «защитным» преуменьшением, то не настолько, чтобы совсем противоречить действительности.

Как в понимании формальной структуры, так в общем складе и в отношении к традиции инструментальных жанров клавирные

287

сонаты Скарлатти процессуальны, стоят «на пути», но еще не пришли к кристаллизации устойчивого типа. Гомофонный склад в них преобладает, но полифонические приемы применяются нередко — имитации, в частности имитационные начала, каноническое изложение, сложный контрапункт, прелюдийный тип музыкального развертывания. Широко используются в сонатах Скарлатти танцевальные жанры, менуэт, жига, сицилиана, бурре, реже традиционные аллеманда, куранта, сарабанда. В Испании композитора привлекли жанры хоты, форланы, фанданго, сегидильи, сарданы, паваны, тонадилли, движения и ритмы которых проявляются в его музыке. По-видимому, он с самым живым интересом наблюдал искусство испанских певцов и танцоров (которые примерно сто лет спустя так заинтересовали нашего Глинку), вслушивался в древние андалузские напевы, в игру цыганских ансамблей, в звучание национальных инструментов — гитар, мандолин, кастаньет. При этом Скарлатти не копировал и не обрабатывал образцы народнобытового искусства, а свободно претворял их яркие особенности в своем тематизме, иногда в кратких, проходящих эпизодах, порою только в характере ритмов или тембровых эффектов. Все это органически сливалось с образным строем, тенденциями формообразования и специфически клавирным стилем его сонат.

В смысле тематики, методов развития и конструирования формы Скарлатти широко опирался на опыт итальянской музыки, на испанские бытовые жанры, вообще на современный ему уровень выразительных средств. И все же он представлял уникальное творческое явление именно для своего времени. В отличие от главенствовавшей тогда в европейском искусстве тенденции к типизации образов и приемов формообразования, с наивысшей ясностью проявившейся в мангеймской школе, Скарлатти непрестанно стремился в своей клавирной музыке индивидуализировать каждое из многочисленных произведений, найти для любой пьесы особого рода *примету*, своеобразную художественно-техническую задачу, в которой и заключался главный интерес данного произведения. Изобретательность его в этом отношении не имеет себе равной: сосредоточив все внимание на создании клавирных пьес небольшого объема вне какой-либо программности, он никогда не повторялся в сотнях своих произведений, не вырабатывал схем или типов, а в поисках новой образности решал и новые частные индивидуально-творческие задачи. Живая опора на большой круг сложившихся жанров при индивидуализации музыкального

языка и приемов формообразования, необычайное многообразие в скромных, казалось бы, узких рамках малой клавирной пьесы — таков главный творческий итог Скарлатти в Испании. По всей вероятности, в Италии, где ему приходилось создавать крупные произведения, где господствовали, особенно в вокальной музыке, стремления к большим линиям и типизации образов и ситуаций, композитор не смог бы в равной степени обособиться

288

в своих творческих принципах, избрать столь «отдельный» от окружающих путь.

Рассматривая даже такую ясную сторону творчества Скарлатти, как его частое обращение к характерно-жанровой тематике, мы и здесь обнаружим всякий раз новую приметку для пьесы в целом. Усилиями советских музыковедов найдены, например, признаки многосторонних связей искусства Скарлатти с испанскими народными жанрами. И в каждом конкретном случае композитор решает несколько новую задачу. Так, нередко Скарлатти обращается к характерному облику хоты<sup>5</sup>: в сонатах 15, 21, 26, 38, Н 43 и ряде других. При этом отношение к исходному материалу, к иным тематическим элементам, к форме в целом, к клавирной технике у него всегда индивидуально. Например, исходные фразы очень ярки и смелы, очень броски в сонате 15 (К 15, *пример 116*) и особенно Н 43 (К 221, *пример 117*). А «следствия» этого весьма различны.

В первой из них подчеркнутые широкие возгласы главной темы определяют облик всего произведения: остальное ступеньвается. В старосонатной схеме вторая тема (в параллельном мажоре) вся идет на подобных ходах, как бы подчеркивая динамические фразы первой. Иное дело в сонате Н 43, где заглавные фразы еще более броски и вызывающи (возглас вверх, синкопа, как бы ответный шаг баса глубоко вниз). Композитор словно не рискует возвращаться к этому сильнейшему началу. Он дает в экспозиции нечто новое и в связующей, и в побочной, и в заключительной партиях; разрабатывает это новое далее и в репризе проводит только вторую тему. Весь новый материал не слишком индивидуален — и на его фоне выделяются лишь отдельные штрихи главной темы: в падениях баса побочной, в синкопах верхнего голоса в ней же и в заключительной. Как тут безотносительно ко всему говорить об экспериментировании в подготовке сонатной формы? Композитор движим всякий раз особой образной задачей и зависит от интерпретации исходного материала. В сонате 21 (К 21) исходный материал хотя и специфичен (хотя) и широко развит, ему противопоставлены явно контрастные темы: экспрессивная вторая (в тональности минорной доминанты) и смело развернутая заключительная с особыми техническими эффектами (триольные пассажи с перекрещиваниями рук). Разработки почти нет. Во второй части первая тема сразу напоминает (в девяти тактах) в доминанте. Реприза дальнейшего расширена.

Элементы главной темы

<sup>5</sup> Номерные обозначения сонат даны по изд.: Скарлатти Д. Шестьдесят сонат для фортепиано. Под ред. А. Б. Гольденвейзера. М., 1934 — 1935; или по изд.: Скарлатти Д. Сонаты для фортепиано. Под ред. А. А. Николаева и И. А. Крайнеца. М., 1973 — 1974 («Н» перед цифрой). В скобках указаны номера сонат по каталогу в кн.: Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton Univer. Press. 1953 («К» перед цифрой).

289

можно найти внутри заключительной. По-иному контрастируют новые темы исходному материалу в сонате 26 (К 26): все остальное моторно (пассажи шестнадцатыми), но чрезвычайно динамично и отмечено особыми техническими приемами (репетиции с перекрещиваниями рук). Здесь нет равноценного тематического контраста: скорее совершается динамическое раскрытие образа. В большой сонате 38 (К 96) сверкающе яркий исходный материал сопоставлен с достаточно выразительными иными темами — эта соната богата тематизмом, и ее экспозиция широко развернута. По всей вероятности поэтому вторая часть сразу напоминает главную тему и она же проходит в коде. Везде хотя — и везде без исключения новый вариант формы целого.

Подобные же варианты можно встретить у Скарлатти при обращении к другим испанским жанрам, например к фанданго в сонатах Н 72 (К 400) и Н 78 (К 442). Во втором случае очень интересны приемы, передающие даже несколько экзотический местный колорит во всей сонате: обыгрывание увеличенной секунды и подчеркнутые синкопы в верхнем голосе (*пример 118*).

Неоднократно обращается Скарлатти к испанскому жанру сарданы: сонаты 9 (К 9), 32 (К 159), Н 32 (К 174), Н 41 (К 218), Н 90 (К 506). Порой он выдерживает на протяжении всей пьесы исходное движение, порой же дает контрастный к исходному материал (см. 9 и Н 90), причем, как всегда, находит различные варианты формы целого. Именно в жанре сарданы и при ровности движения мы обнаружим у него полное сонатное *allegro* в небольших масштабах. Такова соната 32, *C-dur*. Скарлатти сумел создать внутренние контрасты, не выходя за рамки заданного движения. Первая «стаккатная» двухголосная тема имеет свой облик — плясовой, веселый, легкий (*пример 119*). Связующая партия содержит ярко испанский элемент (аналогия в сонате Н 88, К 492, с такта 20;

пример 120 а, б), побочная звучит почти «баркарольно» (пример 121), заключительная подхватывает и утверждает уже показанные пассажи из параллельных терций стаккато. Все это происходит на протяжении 26 тактов. В разработке всего 16 тактов. Разрабатывается «испанский элемент» в одноименном миноре и в минорной доминанте. Единственный пассаж триолями шестнадцатых ведет к полной классической репризе. И здесь вряд ли композитор экспериментировал над сонатной формой. Стимулы, думается, были другими: желание внутренне разнообразить движение и особо разработать колоритный испанский элемент. Есть ли в итоге подлинный, «сонатный» контраст образов? Он уже намечается, но целое объединено движением танца и поэтому образы лишь проплывают в нем, в его потоке.

Скарлатти обращается также в своих сонатах к тематике и ритмам сегидильи (К 225, К 468), паваны (К 256, К 270),

**290**

К 283), малагеньи (К 188), тарантеллы (К 129, К 245). В сонате 35 (она же Н 76, К 426) очень интересны многократные паузы в целый такт с ферматой, отделяющие «колена» в 13, 11, 7, 11 и 7 тактов, возвращения второго и третьего колен, обращения септаккордов с секундой наверху — как признаки происхождения этой пьесы от испанской тонадили. Сонатными закономерностями этого не объяснить!

Не слишком часто Скарлатти проявляет интерес к традиционным в западноевропейской музыке танцам. Но все же мы найдем среди его прообразов аллеманду (соната 4, К 4), сарабанду (8, К 8), немало жиг (54, К 252; Н 67, К 372; Н 68, К 375), гавот (Н 54, К 289), бурре (60, К 377). Есть у него пасторали в движении сицилианы (43, К 446) и другие. Иногда изложение приближается даже к ариозо (51, К 544). Начала некоторых сонат то подражают концерту с его переключками групп (31, К 113), то напоминают военную фанфару (40, К 477). Пишет Скарлатти и фуги для клавесина, причем в этих случаях находит индивидуальные приметы для каждой из них. Так, более строгая fuga c-moll (Н 9, К 58) интересна своими нисходящими хроматизмами (пример 122): в этом смысле ее тема определяет всю полифоническую ткань (появляясь в коде в уменьшении) и удерживает скорбный характер целого. В противоположность ей fuga g-moll (30, К 161), невзирая даже на ее вескую тему с увеличенной секундой, разворачивается в движении жиги. Подобно некоторым вокальным фугам у его современников, Скарлатти строит футу d-moll (Н 74, К 417) из двух разделов, причем второй из них быстро сводит к смешанному изложению: два верхних голоса линейны, а бас «аккомпанирует» им пассажами шестнадцатых.

В сонатах Скарлатти явно преобладает инструментальный по характеру тематический материал, зачастую с чертами танца, чрезвычайно динамичный и импульсивный. Но у него встречаются и вокально выразительные, почти ариозные темы, со специфической для них экспрессией, порою патетические или исполненные лирического чувства. Некоторые из них особо выделяются своим характерно испанским обликом и, вероятно, связаны с национальной манерой пения. При сравнении ряда подобных тем выступают их общие черты: движение мелодии на фоне аккордового сопровождения, словно пение под гитару, несколько экстатическая мелизматика, синкопы, опевания звуков, быть может даже восточный колорит: таковы, например, темы в сонатах 6 (К 6), 17 (К. 17), 24 (К 24), 29 (К 29), Н 81 (К 458) (пример 123 а, б, в, г, д). Они обычно по контрасту оттеняют своим присутствием преобладающий тематизм. Не случайно поэтому они появляются в качестве побочных партий ряда сонат. Так, в сонате F-dur (6, К 6) вторая тема (в тональности минорной доминанты), выделенная внезапным piano, «поется» верхним голосом в сопровождении аккордов, и мелодия ее, с синкопами, уменьшенной терцией и

**291**

увеличенной секундой, звучит лирической экспрессией. Аналогична функция второй темы в другой сонате F-dur (17, К 17), где она идет в сходном изложении (и тоже в минорной доминанте) и представляет эмоциональный контраст ко всему предыдущему. И еще один подобный пример укажем в сонате D-dur (29, К 29), где лирические «оазисы» резко выделяются (такты от 16 и от 29) среди бравурно-стремительной музыки. Много экспрессии в сонате c-moll (Н 20, К 115); ее тематический материал пронизан «вздохами» и хроматизмами. «Вздохами» изобилует соната F-dur (Н 84, К 482), что в быстром темпе приобретает особый «полетный» характер. Отметим также экспрессивность тематизма в сонатах Н 24 (К 126, с такта 16), Н 40 (К 205, с такта 9), Н 84 (К 482), Н 81 (К 458, с такта 30).

Доменико Скарлатти любит применять острые гармонические и ритмические средства, не злоупотребляя, однако, ими, а умело выделяя на общем, более простом музыкальном фоне. Его склонность к синкопам всецело поддерживалась испанскими танцевальными ритмами. Сам он

порой строил чуть ли не всю сонату на синкопах, да еще в сочетании с хроматизмами (3, К 3, *пример 124*), или сознательно избегал виртуозности изложения, чтобы выделить синкопическое движение как примету всей пьесы (Н 52, К 275). Великолепны по броскости начальные синкопы в сонате Н 63 (К 361, *пример 125*). Важная выразительная роль принадлежит им в сонате 73 (К 403). С народными испанскими жанрами, надо полагать, связаны смелые, лихие синкопы в сонате Н 86 (К 484, *пример 126*). Возможно, что испанская национальная музыка особенно привила Скарлатти вкус к увеличенным секундам в мелодии, которые встречаются у него много чаще, чем у итальянских современников: помимо названных напомним еще о сонатах Н 19 (К 109), Н 73 (К 403), Н 12 (К. 76, также уменьшенные терции). Порой Скарлатти на простом ладогармоническом фоне допускает красочные отклонения (соната Н 71, К 395), на доминантовом органном пункте в до мажоре уходит в до минор (соната 41, К 133). От народных испанских ансамблей он воспринимает гроздь секунд, которые в чистом виде у него не часты (соната К 175), но при обращениях септаккордов подчеркиваются в верхних голосах.

Индивидуальная примета каждой сонаты в большой мере зависит у Скарлатти и от применения тех или иных приемов клавишной техники. Даже когда он находился в Испании, его современники в других странах передавали легенды о его технических возможностях и его изобретательности. В этом смысле он обогнал свое время, взял от клавесина все, что возможно, и потребовал более, чем возможно. В ряде его сонат применено нечто вроде «дьявольской трели» Тартини. Так, в сонате 5 (К 5) на протяжении четырех тактов в нижнем голосе звучит трель (исполняемая правой рукой!), а в верхнем на ее

**292**

фоне проходят гаммообразные пассажи вверх и вниз (левая рука!). В другой сонате (38, К 96, такт 11 и далее) на фоне трели в среднем голосе движутся все остальные голоса. Разумеется, техника клавесина в этих случаях менее сложна, чем техника скрипки, но показательно само стремление к аналогичному изложению. Многообразие клавишной фактуры у Скарлатти не может не изумлять: ни у итальянских, ни у французских клавесинистов мы не обнаружим ничего подобного. Особенно часто его технические приемы служат обострению общего впечатления, призваны еще более акцентировать активное, импульсивное начало тематизма, то есть по существу нести образную роль. Вызывающе смелые широкие скачки, виртуозные перекрещивания рук, сплошные стаккато или репетиции в очень быстром темпе не имеют у Скарлатти самодовлеюще технического интереса.

Неоднократно сам тематический материал, сам исходный образ выделен, подчеркнут резкими скачками, сопоставлениями регистров, как особой ударной силой. Вне этого совершенно немислимы главные впечатления от сонат: 23 (К 23) с ее октавными возгласами, 44 (К 387) с регистровыми контрастами как основой тематизма, Н 95 (К 528) с ее императивным началом, отражающимся затем в октавах разработки (*пример 127 а, б, в*). Скачки баса в сонате 20 (К 20) — по-иному важный штрих образа: словно колокольный гул в начале каждой из двух частей (*пример 128*). Иной вариант, тоже специфически тембровый, находим в сонате 27 (К 27): скачки образуются путем перебрасывания левой руки через правую, так что пассажи шестнадцатыми правой руки звучат на фоне непрерывного чередования четвертой то во второй, то в большой октаве у левой руки (*пример 129*). Примеров можно привести еще сколько угодно.

Перекрещивание рук вообще нередко дает особый звуковой эффект, подобный только что затронутому: напомним сонату 25 (К 25, такт 12 и далее), а также сонату 31 (К 113, от такта 31). Специфически скерцозный оттенок придается движению благодаря перекрестным пассажирам в сонатах 7 (К 7), 13 (К 13), Н 2 (К 36). Перекрещивания очень часты у Д. Скарлатти. Любители музыки, посещавшие Испанию при его жизни, сообщали, что лишь в последние годы композитор избегал перекрещиваний, так как полнота мешала ему скрещивать руки при собственном исполнении.

Широко пользовался Скарлатти приемами репетиций в быстром темпе (см. сонаты 13, 17, 26, Н 40 — К 205), порой чуть ли не все изложение строил на сплошном стаккато (40, К 477; 42, К 487; Н 92, К 516; Н 100, К 555). Найдем мы у него пассажи двойными терциями или двойными секстами в быстром движении, ломаные октавы, многие виды орнаментики, приемы глиссандо.

Хотя Скарлатти не отказывался от полифонизированного

**293**

изложения и помимо фуг (соната в движении аллеманды 4 или в движении сарабанды 8), он разрабатывал главным образом различные виды гомофонной фактуры. Новые в то время гармонические фигурации встречаются у него в различных видах. На них основана вся соната 36 (К

241), они господствуют в сонатах Н 61 (К 341), Н 64 (К 363), Н 69 (К 381), Н 70 (К 382), Н 5 (К 48), они чрезвычайно эффективны в своей широте в сонате Н 59 (К 321), они имеют арфообразный характер в сонате 22 (К 22).

В ряде сонат на первый план выходит какой-либо один вид техники, что и определяет единство их фактуры. Но есть у Скарлатти немало примеров сочетания различных видов техники, подчиненного избранному кругу образов. Как бы две «техники» даже подчеркнуты в сонате 10 (К 10) — гармонические фигурации и быстрые нисходящие гаммы: они существуют порознь, ибо связаны с различными темами. Несколько «техник» (различного рода пассажи, токкатность, ариозность) находим в сонате 24 (К 24) — они соответствуют смене образов. Близкие случаи — в сонате 29 (К 29), где тоже богат тематический материал, в сонатах 38 (К 96), Н 20 (К 115), Н 81 (К 458).

Образной системе Доменико Скарлатти, его свободной опоре на жанровый материал, подвижности его творческой мысли соответствует в сонатах и понимание формы целого. Его решения в этом смысле простираются между простой двухчастной формой, характерной для танцев в сюите, старосонатной формой — и простейшим видом сонатного *allegro*. Промежуточные решения преобладают. Вариантов может быть сколько угодно. Это относится к тематизму, выбору и соотношению тем. Они могут сливаться в однородном движении, быть мало дифференцированы. Могут быть сопоставлены по контрасту, но не дифференцированы. Могут быть сопоставлены по контрасту, но не подвергаться разработке. Тематических образований может быть несколько: два, три, четыре... Введение нового тематического материала может не вполне совпадать с границами формы (если ее понимать как «предклассическую»). Сама же форма здесь, более чем где-либо, процессуальна вплоть до того, что не исключена и доля импровизационности в построении целого, однако без нарушения равновесия композиции.

В связи с использованием у Скарлатти жанра сарданы уже упоминалась соната 32 — сонатное *allegro* с ясно выраженными темами, разработкой и репризой в скромных общих рамках. Композитор уже *владел* этой формой. Но обращался к ней не часто, по-видимому воспринимая ее как один из возможных вариантов — не более. Рядом с этой сонатой можно по контрасту поставить две пьесы, возникшие тоже на жанровом материале, но еще вполне далекие от такого понимания формы. Соната 2 (К 2) выдержана в единообразном дви-

294

жении, тональный план первой части нормален (Т — D), но темы мало дифференцированы в ровном движении; вторая же часть типична для старой сонаты (D — Т). Скарлатти здесь просто не нуждался в сонатном *allegro*. Еще более яркий пример представляет соната 34 (К 450). Строго выдержанная с начала до конца в ритме гранадской малагеньи, колоритная и оригинальная по звучности, она тоже не содержит контрастного противопоставления тем при нормальном плане экспозиции и наличии этих тем и тоже написана в старосонатной схеме: иного и здесь не понадобилось. И в том и в другом случае ощущается скорее единство образов, чем их контраст. Однако и в той и в другой сонате есть и своя острота некоторых приемов: в сонате 2 — сопоставление одноименного мажора и минора в побочной партии, в сонате 34 — резкие синкопы в верхнем голосе перед окончанием (такт б с конца), как ломающие на миг ритмическое движение. Есть у Скарлатти и близкие к этим, но все же иные варианты. Например, в сонате 33 (К 430) структура ясна, темы четко отделены, но тем не менее торжествует старосонатная схема (ее части равны даже по количеству тактов). Соната 17 (К 17) *F-dur* могла бы служить хорошим примером кристаллизации двух контрастных тем, если б к этому не присоединился ряд осложняющих обстоятельств. Побочная партия (здесь ее можно смело назвать именно так) отчетливо кристаллизована (в тональности минорной доминанты, что характерно для ряда произведений Скарлатти), но остальной тематизм далеко не концентрирован. Три такта вступления (нисходящие кварто-квинтовые ходы) не относятся к первой теме: это всего лишь заставка — она напоминает в конце экспозиции и в конце всей сонаты. Первая тема многоэлементна и содержит ряд аналогичных мотивных ячеек (ритмически готовящих побочную). Связующая имеет свой облик. Все это отражается на дальнейшем. Элементы первой темы как бы обвивают вторую в разработке, где она проходит целиком в *a-moll*, и они же возвращаются после нее в репризе (где вторая идет в *f-moll*), чтобы вернуть мысль в мажор. Так, с одной стороны, намечена мотивная связь между контрастирующими темами (производный контраст), с другой же стороны, отсутствует концентрация материала в первой теме и в порядке дальнейшего движения явно выступают черты рондо. Двойной контраст демонстрируется в сонате 29 (К 29): дважды сопоставлены в экспозиции стремительные пассажи и лирико-патетический тематизм, но и то и другое сопоставления не

тождественны: словно две динамичные и две лирические темы, причем ритмы их (прихотливо синкопированные в лирике) одинаковы. Это богатство материала не используется в разработке: вторая часть сонаты даже короче первой. И здесь композитору *не нужна* зрелая сонатная форма: он акцентирует череду образов и показывает их контрасты, пользуясь

**295**

и «разными техниками» (блестящая инструментальная виртуозность и ариозный склад). Богата тематическим материалом и разными типами техники соната 24 (К 24). В ней не только каждая из тем (включая связующую и заключительную) заявляет о себе, но может и сама содержать различные элементы. Уже первая тема развивает большую силу движения, как будто в широкой инструментальной импровизации (словно вступление к токкате), и включает нисходящие репетиции, параллельные пассажи и стремительные гаммообразные взлеты. Связующая широко развита: в ней поначалу подчеркнут испанский колорит, затем показано несколько «техник» (кое-что из первой темы, скачки с перекрещиванием рук). Побочная, как обычно, концентрирована и ариозна, с характерными испанскими синкопами, носит экспрессивно-лирический характер: В заключительной развиты токкатные элементы первой темы. Этот широкий размах, эта богатая образная фантазия не требуют у автора дальнейшего собственно сонатного развития. Вторая часть сонаты короче первой. Разработка ограничена девятью тактами, реприза начинается со второй темы, после чего довольно широко показана связующая (получается своего рода симметрия в отношении к экспозиции) и на своем месте звучит «токкатная» заключительная.

Множество сонат стоит у Скарлатти на уровне старосонатной формы лишь с известным движением вперед в начале второй части, где не просто излагается первая тема в доминанте, но появляется и тенденция хотя бы к некоторой ее разработке. Однако для композитора нет менее совершенных форм типа старой сонаты и более совершенных, как сонатное *allegro* в сонате 32. Всякий раз форма отвечает творческому заданию. Соната 24 — одна из самых богатых по кругу образов и образных штрихов, словно картина, выхваченная из жизни с ее динамикой, страстями и сменой впечатлений, — но она не дает примера собственно сонатной зрелости. Скарлатти на редкость свободно обогащает мир музыкальных образов и только в этой связи, по мере надобности, развивает те или иные стороны «предклассической» сонаты.

Среди сонат Скарлатти есть и состоящие из нескольких разделов. Так, соната Н 11 (К 73) состоит из *Allegro* и менуэта. Соната Н 13 (К 81) включает *Grave*, *Allegro*, новое *Grave* (которое могло бы называться менуэтом) и новое *Allegro*. В другой сонате (Н 15, К 89) три части: *Allegro*, *Grave* и финал — моторное *Allegro*. Особенно интересно сопоставление разделов в сонате Н 33 (К 176): здесь дважды чередуются с некоторыми изменениями лирическое *Cantabile andante* и динамическое *Allegro*. Подобная форма встречалась нам в концерте и сонате Тартини. По-видимому, это были поиски контрастов в своеобразной форме.

Изучение прижизненных рукописей, содержащих копии сонат Скарлатти, привело современных исследователей к убеждению

**296**

в том, что его сонаты в большинстве соединялись попарно, образуя двухчастные циклы — по аналогии с сонатами многих современных итальянских и испанских композиторов, португальца Карлоса де Сейшаса (1704 — 1742), испанца Антонио Солера (1729 — 1783). Вполне возможно, что сонаты выписаны по парам в соответствии с обычаем их исполнения, с авторским замыслом. Но исполнение сонат Скарлатти как отдельных произведений тоже представляется вполне убедительным: каждая из них достаточно завершена и способна производить самостоятельное впечатление. Сонатный цикл, особенно цикл из двух частей, не был тогда, например у итальянских композиторов, столь же крепким единством, как партита у Баха или концерт у самих итальянцев, где уже намечались определенные функции частей Тем более не был он своеобразным единством, близким прелюдии-фуге с их принципом дополняющего контраста. Соната из двух частей, так сказать, переходный цикл от старинной многораздельной церковной сонаты к сонатным циклам зрелого типа. Поэтому сонаты Скарлатти, объединенные при жизни композитора по парам, вероятно, и тогда могли исполняться по отдельности, и теперь не проигрывают от подобного исполнения.

В настоящее время исследователи полагают, что музыка Доменико Скарлатти оставалась в XVIII веке неизвестной в Европе и, следовательно, не могла воздействовать на ближайшие поколения музыкантов. Однако некоторые данные о ее распространении все же имеются. Знаменитый певец Фаринелли, который долго прожил в Испании при Скарлатти, привез оттуда рукописный том его сонат, содержащий 496 произведений. Вполне возможно, что по этим текстам снимались копии



для знатных любителей музыки. Чарлз Бёрни рассказывает, что в 1772 году он познакомился в Вене с придворным медиком Ложье, который побывал в Испании и близко узнал Доменико Скарлатти в последний год его жизни. Скарлатти сочинил для Ложье много клавесинных «уроков». «Книга, где они записаны, поясняет Бёрни, — содержит сорок две пьесы, в том числе несколько в медленном темпе: из них я, собиравший в продолжение всей моей жизни сочинения Скарлатти, видел не больше трех или четырех»<sup>6</sup>. Итак, некоторые любители музыки в Англии и Австрии систематически собирали (и, очевидно, копировали по рукописям) произведения композитора, когда он жил в Испании. Таковы всего лишь случайно дошедшие до нас единичные сведения. Не исключено, однако, что подобные любители находились и во Франции, и особенно в Италии.

«Скарлатти часто говорил г-ну Ложье, — продолжает свой рассказ Бёрни, — что он сознает, насколько нарушает все пра-

<sup>6</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М. — Л., 1967, с. 103.

**297**

вила композиции в своих *уроках*, но спрашивал, не раздражают ли слух эти отклонения от правил; и, получив отрицательный ответ, добавлял, что, по его мнению, редко какое из всех правил заслуживает большего внимания талантливого человека, чем правило — не противоречить чувству, предметом (выражением? — *Т. Л.*) которого является музыка. В пьесах Скарлатти есть много мест, где он подражает мелодиям песен, которые поют возницы, погонщики мулов и простолюдины»<sup>7</sup>.

Это написано спустя пятнадцать лет после смерти Доменико Скарлатти. Его музыка сохраняла живой интерес для младших современников, представлялась им смелой, новаторской, нетрадиционной и демократичной по своим истокам.

Что касается внеитальянских творческих связей Доменико Скарлатти, то обычно отмечают некоторую близость его стилистики с чертами стиля клавирных токкат португальского композитора Х. А. К. де Сейшаса, который, возможно, вначале повлиял на Скарлатти, когда тот попал в Португалию. Но гораздо более заметно воздействие самого Скарлатти на творчество испанского композитора Антонио Солера. В рукописном сборнике его сонат он прямо назван учеником Доменико Скарлатти. Между тем известно, что Солер принадлежит к испанской музыкальной школе, учился певческому искусству в монастыре, имел духовный сан и с 1752 года до конца жизни был органистом и руководителем хора в монастыре Эскориала. Им создано более 130 сонат для клавира; он писал также концерты для двух органов, камерные ансамбли, мессы, мотеты. И тем не менее пример Доменико Скарлатти оказался решающим для выбора пути Антонио Солера. Как представитель более молодого поколения, он в некоторых отношениях движется дальше Скарлатти, расширяет рамки своих произведений, круг их тематизма. И все же его клавесинизм поразительно напоминает скарлаттиевский. Он также любит широкие, смелые скачки по клавиатуре, трели и репетиции в быстром движении, сверкающие стаккато, частые перекрещивания рук, стремительные ниспадания из самого высокого регистра в предельно низкий, порой имитационные приемы. При этом техника Солера, как и техника Скарлатти, в значительной степени рассчитана на клавесин с двумя клавиатурами. Перекрещивания рук, поочередные репетиции в их партиях, скачки с перекидыванием левой руки через правую исполнялись на разных клавиатурах, что могло давать особый звуковой эффект и обеспечивало свободу движений исполнителя. У Солера, который на четверть

<sup>7</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии, с. 44.

**298**

века . пережил Скарлатти, более заметны черты раннего фортепианного стиля, что естественно к 1780-м годам.

Широко опирается Солер на испанские танцевальные жанры — хоту, сегидилью, малагенью, фанданго. Вообще в его сонатах очень ощутимы движение танца, его острые испанские ритмы, характерная мелизматика. Сказывается это и в таких особенностях изложения, как типичное для испанских танцев (и танцевальных песен под гитару, под лютню) «придыхание» в начале мелодии: на сильной доле вступает лишь бас, слабую акцентирует мелодия. Начала ряда сонат звучат как настоящий танец. Движение кастильской хоты местами явно определяет характерный ритм сонаты.

Чеканная триольная мелизматика, столь частая в испанских песнях и танцах, несколько «ориентальная» по колориту, в большой мере проявляется в мелодическом складе Солера. В одной

из его сонат она почти такова, как в наваррской хоте. В другом случае подобный же триольный мелодический «завиток» остро подчеркивает сильную долю такта. На фоне современной Солеру европейской музыки его стилистика порой воспринимается как «экзотическая»: настолько специфичен ее мелодико-ритмический облик (*пример 130*).

Весьма развито ладогармоническое мышление Солера, обострено у него чувство тонально-гармонического колорита. Он применяет необычные для того времени тональности Des-dur, Fis-dur. Его привлекают красочные переходы из Eis в D, из D в Cis (соната Fis-dur) или движение в разработке из D-dur в Es-dur и обратно в D-dur.

Называя свои произведения то сонатами, то токкатами, испанский композитор своеобразно развивает в них композиционные принципы Доменико Скарлатти. У Солера все еще чувствуется переходное время сонаты, все еще не устанавливается тип зрелого сонатного allegro и каждое произведение представляет своего рода опыт на этом пути. В итоге он тоже скорее обогащает образный мир клавирной сонаты, чем движется в прямом направлении к классическому ее типу. Это хорошо прослеживается на примере упомянутой сонаты Fis-dur. Ее оригинальная главная партия с явно испанской танцевальной основой сама по себе достаточно широка: лишь к такту 19 заканчивается развертывание ее материала, приводящее к ниспадающему заключительному пассажи-каденции. Затем начинается связующая — как соединительный эпизод самостоятельного тематического значения в D-dur (*пример 131*). Он приводит в Cis-dur к легкой «скарлаттиевской» второй теме с характерными перекрещиваниями рук (*пример 132*). Разработка совсем невелика и имеет скорее соединительный смысл: низвергающиеся каденционные пассажи и интонации октавы из связующей. За разработкой целиком проходит самостоятельная связующая на этот раз из G-dur в Fis-dur. Начинается реприза — как часто у Скарлатти — со второй темы. Основной ин-

299

терес в этой сонате представляет не развитие мыслей, а яркое, красочное сопоставление трех различных образов.

Наряду с сонатами, дающими подобное красочное чередование образов, у Солера встречаются и сонаты, выдержанные в одном движении, «однокрасочные», раскрывающие скорее единый образ, подобно сонатам Скарлатти 2 (К 2) или 34 (К 450). Но в большинстве пьесы Солера стоят как бы на пути от старосонатной формы к классическому сонатному allegro. Иногда возникают неожиданные варианты. Например, намечаются признаки зрелой формы, но тематическая реприза не совпадает с тональной. Именно так построена соната cis-moll: I тема (cis-moll) — большая связующая — II тема (gis-moll) — разработка (на основе II) — I тема (A-dur) — II тема (cis-moll). В целом ряде подобных «неожиданных» вариантов проступает вместе с тем довольно приметная общая тенденция — стирание грани между разработкой и началом репризы, что свидетельствует о движении от старосонатной формы вперед, но еще не до классического сонатного allegro.

Таким образом, Солер, как и Доменико Скарлатти, как и Тартини со своей стороны, прежде всего обновляет и расширяет тематизм, соответственно новаторски разрабатывая стилистику своих сочинений, — и многосторонне представляет свое переходное время в области формообразования. С середины XVIII века возрастает участие немецких творческих школ в развитии европейской инструментальной музыки по пути к сонате-симфонии. Ранее других складывается и заставляет современников говорить о себе мангеймская школа. Параллельно ее формированию продолжает свою историю итальянская увертюра, и связанная с оперой, и обретающая все более самостоятельный смысл. Те же мангеймцы, да и другие авторы инструментальных произведений в известной мере наследуют достижения итальянской увертюры и делают из них свои художественные выводы. В этом процессе немаловажной становится творческая роль чешских мастеров, которые, работая над инструментальными жанрами, также движутся от увертюры итальянского типа к концертной симфонии. Чешские музыканты, как известно, в значительной мере определили творческий облик мангеймской школы, будучи участниками мангеймской капеллы, которую возглавлял чешский скрипач, дирижер и композитор Ян Вацлав Антонин Стамиц.

В связи с этим следует подчеркнуть, что еще до начала деятельности мангеймцев среди чешских мастеров старшего поколения выделился композитор, уделивший большое внимание «предклассической» симфонии и создавший ряд оркестровых произведений самостоятельного значения. То был Франтишек Вацлав Мича (1694 — 1744), певец, композитор и капельмейстер придворной капеллы графа Я. А. Квестенберка в Яромержице,

300

автор многих музыкальных произведений (в том числе на чешский текст). Писал Мича увертюры-

симфонии, опираясь на итальянские образцы, но расширяя форму частей, заменяя порой финальный менуэт быстрой фугой и рассчитывая на большой состав оркестра. В первых частях его симфоний намечается контраст двух достаточно характерных тем (например, героической и лирической). Вообще произведения Мичи интересны тем, что в них явно проступает тенденция к отбору тематического материала, к освоению исторически сложившихся мелодических типов. Фанфарная или маршеобразная первая тема *allegro* и более певучая, лирическая вторая тема имеют свои далекие прообразы и основаны на длительно выработавшихся интонационных комплексах. На этом же принципе будут затем основываться в своем симфоническом тематизме мангеймские мастера, которые сделают его правилом для себя. Более камерный характер носят медленные части в симфонических циклах Мичи, уже явно претендующие на роль лирического их центра. Вместе с тем увертюры-симфонии чешского композитора дают различные решения на пути к сонатному *allegro*. В одном случае он сопоставляет в экспозиции две контрастные темы, но не разрабатывает их далее. В другом намечены разработка и реприза, но тема всего одна, хотя проводится она в экспозиции дважды — в основной тональности и тональности доминанты, как бы «заменяя» вторую тему (*пример 133 а, б*). Иногда, напротив, обе темы проводятся только в основной тональности. В увертюре к Торжественной серенаде (1735) находим две характерные темы в обычных соотношениях, секвенционную среднюю часть и репризу, но неполную (отсутствует вторая тема). Развитой тип *Allegro*, но при свободной репризе, лирическое *Andante* и финальная fuga содержатся в симфонии D-dur, обнаруженной в оркестровых голосах только в 1933 году. Так в отношении формообразования Мича примыкает к другим композиторам различных стран, работавшим в переходный период над «предклассической» симфонией и направлявшим свои искания примерно по тому же пути.

Формирование новых симфонических школ связано с середины XVIII века с большими придворными капеллами в немецких центрах и в Вене. Эти капеллы постепенно переросли рамки и возможности чисто придворных организаций, хотя еще продолжали исполнять немало развлекательно-бытовой музыки (застольной, танцевальной, обычно в форме сюит). Одна из таких капелл приобрела тогда выдающееся значение — это была капелла мангеймского курфюрста (курфюршество Пфальц в Баварии). Мангейм становился значительным немецким музыкально-культурным центром. Благодаря близости к французской границе мангеймцы были неплохо знакомы с француз-

301

ской музыкальной культурой. Издавна, как и в других немецких центрах, там была хорошо известна итальянская опера, действовал оперный театр. Наконец, Мангейм привлекал многих чешских музыкантов, руками которых по существу и была основана мангеймская творческая школа. Современники отмечали особенно высокий уровень музыкальной культуры Мангейма с тех пор, как город прославился своей капеллой. Состав мангеймской капеллы в 1756 году был таков: 20 скрипок, 4 альты, 4 виолончели, 2 контрабаса, 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 4 валторны, трубы и литавры. По своему времени это был очень большой оркестр, с огромной струнной группой. Современники восхищались необычайной сыгранностью оркестра, стройностью исполнения, подчеркнутой его динамикой (длительные нарастания и затухания звучности) и особыми «манерами» как чертами стилистики. Бёрни писал, что «в этом оркестре больше солистов и отличных композиторов, чем, вероятно, в любом другом оркестре Европы; это — армия из генералов, столь же способная составить план сражения, как и выиграть его»<sup>8</sup>. При дворе курфюрста в дни, когда не было оперных спектаклей, устраивались концерты, на которые допускались не только местные жители, но и иностранцы. Курфюрст Карл Теодор (1743 — 1778) не щадил средств на содержание оркестра и устройство оперных спектаклей. «Расходы и роскошь двора в этом маленьком городке невероятны, — замечал Бёрни; — дворец и службы занимают почти половину города; и одна половина жителей, служащих при дворе, грабит другую, которая, по всей видимости, находится в крайней нужде»<sup>9</sup>. Все это вместе — и новые успехи музыкального искусства, в частности, и обратная сторона придворной культуры — весьма характерно для многих музыкальных центров того времени, особенно немецких и австрийских.

Особое впечатление, которое производил мангеймский оркестр на современников, связано не только с его исполнительским стилем как таковым. Дело в том, что в мангеймской капелле, как нигде, проявлялось единство творческих замыслов и характера исполнения: в оркестре участвовали сами композиторы, авторы симфоний и камерных произведений, исполнявшихся в концертах. Это и впрямь была «армия генералов». С 1744 года первым скрипачом капеллы был Ян Вацлав Антонин Стамиц (1717 — 1757), а несколько позднее он возглавил ее. По происхождению

чех, из Гавличкув-Брода, он получил первоначальное музыкальное образование у своего отца, местного кантора. С юных Лет играл на скрипке, а затем и на виоле д'амур, виолончели и контрабасе. С 1734 года находился в Праге, с 1741 года стал придворным музыкантом в Пфальце.

Кон-

<sup>8</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии, с. 49.

<sup>9</sup> Там же, с. 44.

**302**

цертировал как скрипач-виртуоз, исполнял свои произведения. В Мангейме Стамиц оказался превосходным, подлинно творческим руководителем оркестра и способствовал его совершенствованию и быстрым успехам. Стиль исполнения мангеймцев сложился в тесной связи со стилем симфонических произведений Стамица и его товарищей по капелле. Это был как раз тот период, когда ранняя увертюра-симфония уступила в концертах место симфонии, не связанной определенно с каким-либо назначением, кроме концертного. Стамиц мог творчески воздействовать на свой оркестр одновременно как первоклассный капельмейстер (теперь бы сказали — дирижер), как знаток струнных инструментов (струнная группа была подавляющей по своему значению в капелле) и как автор многочисленных симфоний. В 1751 и 1754 — 1755 годах Стамиц концертировал в Париже как скрипач и дирижер, исполнял свою симфонию. Это положило начало воздействию «мангеймского стиля» во Франции. Современники, высказывавшиеся о мангеймском оркестре, никогда не разграничивали впечатлений от характера его исполнения и от исполняемой музыки. Все, что они улавливали в концертах, — выдающееся значение струнной группы, подчеркнутые динамические эффекты, находки музыкальной светотени, обилие «мангеймских манер» — было в равной степени свойственно сочинениям Стамица и других мангеймских композиторов. Музыканты младшего поколения были в большинстве его учениками. Мангеймская школа с годами получила известность в Европе как творческая школа нового оркестрового стиля, нового оркестрового письма.

Формированию этого стиля способствовали также: композитор, скрипач и певец Франтишек Ксавер Рихтер (1709 — 1789), ученик Стамица, композитор, скрипач и дирижер Иоганн Кристиан Каннабих (1731 — 1798), другой его ученик, композитор и виолончелист Антонин Филс (1730 — 1760), композитор и скрипач итальянец Карло Джузеппе Тоески (1724 — 1788), сын Стамица, композитор и альтист Карел Стамиц (1745 — 1801) и другие. При значительных индивидуальных отличиях этих композиторов чешского, немецкого и итальянского происхождения в их симфоническом творчестве несомненно проявились и общие черты стиля. Поражает количество крупных инструментальных произведений, в частности симфоний, созданных мангеймскими мастерами. Все они работали также в области камерной музыки, писали сонаты для различных составов, квартеты и другие ансамбли, создавали концерты для скрипки, клавира, виолончели, альтя, флейты. Характерной тенденцией их инструментальных ансамблей стало выдвигание клавира как облигатного инструмента, что вообще было в духе времени. Только нахождением определенного *типа* инструментального цикла можно объяснить необыкновенную плодовитость всех без исключения композиторов мангеймской школы. Даже Филс, проживший всего тридцать лет, написал более со-

**303**

рока симфоний, не говоря уж о трио-сонатах, клавирных трио, сонатах для виолончели, концертах для виолончели и для флейты. Да и сам Стамиц, скончавшийся сорока лет от роду, создал 50 симфоний, 10 трио, писал скрипичные концерты, полифонические сонаты для скрипки соло и другие камерные произведения. Каннабиху принадлежит около ста симфоний, помимо камерных, концертных сочинений и даже опер. 69 симфоний написал Рихтер, 63 — Тоески, 70 — младший Стамиц (сын). Подобная творческая активность была бы немыслима, если бы всякий раз объяснялась только индивидуальными качествами каждого из композиторов. Она стала возможной и благодаря прекрасным навыкам музыкантов — участников едва ли не лучшего тогда в Европе оркестра, и, конечно, благодаря их совместному решению творческой задачи — выработке типа симфонии, определению крута ее образов и в соответствии с этим функций частей в цикле.

Современные зарубежные исследователи спорят об историческом значении мангеймской творческой школы на пути к классической симфонии. В свое время известный немецкий музыковед Хуго Риман «открыл» мангеймцев, издал в первом десятилетии нашего века их партитуры и, увлеченный этим открытием, несколько преувеличил их значение как создателей «нового стиля». В наши дни некоторые ученые во главе с Й. П. Ларсеном (Дания) отрицают новаторские заслуги

мангеймцев, доказывая, что многие приемы их оркестрового письма и принципы трактовки цикла уже существовали у итальянских композиторов — авторов увертюры, у ряда немецких музыкантов их поколения, у чешских мастеров. Строение цикла из четырех частей, введение в него менуэта, наличие двух тем в Allegro, проявление субъективного начала, даже роль определенных «манер» (в частности, «мангеймских вздохов») можно обнаружить в стилистике не только у мангеймцев, но также у их современников в других странах и творческих школах. С этими последними наблюдениями мы в принципе должны согласиться: черты мангеймской симфонии и оркестрового письма не упали с неба, а были подготовлены исторически — вероятно, даже более длительно и глубоко, чем полагают в наше время. И вместе с тем современники мангеймцев, знавшие музыку XVIII века ближе, чем знаем ее мы, были поражены общим обликом мангеймской школы и даже гениальный Моцарт в конце 1770-х годов остро ощущал его своеобразие.

Мангеймцы как бы собрали воедино, обобщили и акцентировали то, что носилось в воздухе, что было подготовлено усилиями не только творческих школ, но и нескольких поколений перед ними. Их заслуга не ограничена частными «открытиями». Они означают важный этап на общем пути: именно в их творчестве с небывалой последовательностью и в подлинно массовом масштабе (в сотнях произведений!) утвердил-

304

ся *тип* симфонии как концертного цикла, непосредственно предшествовавшего классическому циклу, сложившемуся в венской классической школе. Этот тип был у мангеймцев настолько *проакцентирован*, что вызывал упреки в излишнем единообразии их произведений, в их «манерности». Между тем и самые «манеры» мангеймцев применялись с настойчивой целенаправленностью: одни для выявления типа главной партии Allegro, другие — для побочной, третьи для медленной части цикла и т. д.

Многие линии музыкального развития в XVIII веке были подхвачены мангеймцами и как бы скреплены ими в один крепкий «узел»: *порознь* мм найдем их приемы где угодно, но вот *этого* пока еще не было нигде. Сходный путь избрал, пожалуй, лишь Глюк — в музыке реформаторских опер, но несколько позднее.

Мангеймские композиторы старшего и младшего поколений, Стамиц и его ученики, а также другие музыканты капеллы сообща и последовательно работали над симфонией как чисто концертным жанром, как определенным циклом с характерным крутом образов и устойчивыми функциями частей, над тематизмом этого цикла, приемами его изложения и развития, системой контрастов, собственно оркестровым письмом. Эта кристаллизация типа симфонии, целенаправленный отбор тематического материала для ее частей обнаруживают, казалось бы, удивительным рационализм творческих принципов. Однако современники прежде всего ощущали в искусстве мангеймцев его яркую эмоциональность, большую экспрессию, определявшую новый уровень динамики и самый характер *чувствительных* «манер». Их forte казалось подобным грому, их crescendo — словно водопад, их diminuendo — затихающее журчание потока.....- такие сравнения возникали у слушателей. Длительные динамические нарастания и затухания не были характерны для предшествующих этапов развития музыкального искусства, что стояло в связи с его образной системой и основами формообразования и развития. Ни оперная ария типа неаполитанской, ни инструментальное произведение (фуга, старая соната, сюита, концерт) еще не знали широкого внутреннего развития образов, постепенности перехода от одной эмоции к другой: либо цельный образ, либо резкий контраст. Новое искусство XVIII века, вместе с углублением и драматизацией его содержания, нуждалось и в новых динамических средствах.

Показательно, что и в творчестве Рамо, Тартини, Доменико Скарлатти параллельно возникают сходные динамические тенденции. Это было знаменем времени. Не случайно английский эстетик Даниэль Уэбб писал в 1769 году о «постепенном длительном нарастании от *пиано* до *форте*; в музыке, — продолжал он, — этот прием доставляет высокое наслаждение, происходящее от тех же причин, по которым чувства переходят

305

от печали к гордости или от обычного состояния к восторженному взлету»<sup>10</sup>.

Симфонический цикл мангеймцев в большинстве случаев состоит из четырех частей с ясно выделенными их функциями. Так, например, из 23 симфоний Я. Стамица, Ф. К. Рихтера, А. Филса, И. К. Каннабиха, К. Д. Тоески, К. Стамица, Ф. Бека — 14 четырехчастных, 7 трехчастных (без менуэтов), 2 трехчастных, с менуэтом-финалом. Функция центра тяжести несомненно принадлежит первой части, функция лирического центра — второй, медленной части цикла. Функция менуэта при четырех частях сводится к интермеццо, при трех — он может отсутствовать

или заменять финал. Итак, финал редко сводится к менуэту. Во всех остальных случаях он носит просто оживленный характер, отличаясь по степени тематической «нагрузки» и возможных контрастов от более напряженной первой части цикла.

Примером трактовки симфонического цикла может служить симфония Я. Стамица Es-dur, имеющая подзаголовок «La melodia germanica». Она достаточно типична в целом для мангеймской школы, за исключением первой темы Allegro, которая в большинстве других случаев носит фанфарно-героический характер, а здесь скорее патетична. Первые три части цикла сопоставлены, как бывало в итальянской увертюре: Allegro — Andante — менуэт. К ним прибавлен быстрый, моторный финал (Prestissimo). Первая часть значительно расширена и динамизирована в сравнении с образцами итальянской увертюры, что обусловлено и развитыми, широкими темами, и большими динамическими нарастаниями в экспозиции (между первой и второй темами) и разработке (перед репризой). В составе оркестра восемь партий: струнные, гобой, флейта, валторны. Тематический материал симфонии, не в пример ранней увертюре, отличается определенностью и простой яркостью. Он целиком связан с исторически сложившимися музыкальными образами, в полном смысле слова типичен. Первая тема основана на вздохах (тут они воспринимались современниками как «мангеймские вздохи»), что придает ей в быстром движении подъемно-патетический характер, — подобные случаи мы наблюдали у Тартини (*пример 134*). Вторая тема контрастирует ей, как бы снимая начальное напряжение эмоций: легкое танцевальное движение, прозрачная фактура, соло деревянных духовых, параллельные ходы верхних голосов, изящные синкопы придают ей несколько идиллический облик (*пример 135*). Большое место в Allegro занимают также «ходы» на месте связующей партии в экспозиции и разработке — то есть общие формы движения как своего рода фон для тематизма. Они имеют чисто

<sup>10</sup> Узбб Д. Наблюдения о соответствии между поэзией и музыкой. — Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков М 1971 с. 612.

### 306

динамический интерес. Разработка только динамична. Реприза не полностью воспроизводит материал экспозиции, и лишь вторая тема появляется в тональности тоники. Вторая часть симфонии написана в тональности доминанты, для одних струнных, в двухчастной форме TDDT, носит скорее камерный характер и тем самым заметно выделяется после первой части цикла. Она вся с начала до конца основана на «вздохах» и проникнута акцентированной чувствительностью (*пример 136*). Казалось бы, «вздохи» можно встретить в изобилии уже у композиторов XVII века и во всяком случае почти у каждого автора в XVIII. И все-таки они получили название «мангеймских вздохов», когда Стамиц и его товарищи взяли их в основу лирических частей симфонического цикла. Произошла полная кристаллизация типа — даже не темы, а образа.

Третья часть цикла, менуэт, лишена утонченности и черт стилизации и сохраняет свой жанровый облик. Последняя часть симфонии — Prestissimo на  $\frac{3}{8}$  — это стремительный поток движения, без патетики первой части, без чувствительности второй (*пример 137*). По образному смыслу, по характеру динамики оно близко финалам оперы-буффа.

Сходные тенденции в понимании цикла и его частей мы обнаружим и у других мангеймских композиторов, хотя у каждого из них есть и индивидуальные особенности стилистики, а второе поколение мангеймских мастеров вообще несколько усложняет стиль оркестрового письма. Сонатное allegro чаще всего бывает у мангеймцев еще «предклассического» типа в разных его вариантах, с неполной репризой и неразвитой разработкой. Его относительная широта по большей части обусловлена динамичным развитием. Две темы Allegro — и это один из важнейших признаков мангеймской симфонии, — как правило, сопоставлены по принципу резкого контраста. Тип первой темы: по преимуществу инструментального склада, широкого диапазона — фанфара, бравурные пассажи, активное, восходящее движение, маршеобразность (tutti, унисоны оркестра, тремоло басов), все самое яркое и безусловное, что связано с типами героических, подъемных образов, что проступало у Генделя, Алессандро Скарлатти, у многих итальянских оперных композиторов (позднее — у Глюка, Гретри). Мангеймцы воспринимают *тип* героической тематики и утверждают его как тип первой темы Allegro, определяющей начало всего цикла. Это первое впечатление силы, простоты, мощи и света, воли к действию чрезвычайно важно для облика мангеймской симфонии. Огромное большинство произведений написано в мажоре (только 7% минорных); преобладают четные размеры. Нередко именно в первой теме мангеймского Allegro дается динамическое нарастание — crescendo всего оркестра. К числу «мангеймских манер» современники относили и ракетообразный взлет, характерный для мелодического склада

первой темы. Ее динамичность, захватывающая все звучности оркестра, более всего

307

определялась энергией и подвижностью струнных. Преобладала тональность D-dur, как известно, очень удобная для них (*пример 138*).

В противовес «инструментальности» и широкому диапазону первой темы вторая чаще всего носила «вокальный» характер, была сосредоточена в определенном регистре, более замкнута, выделена особенностями изложения и подбором тембров. Здесь мангеймцы утверждали тип лирической, лирико-идиллической образности, хорошо известной по оперным и всяким иным примерам еще с конца XVII века и воспринятой затем Глюком, развитой Гретри в многочисленных вариантах. Эта светлая лирика иногда клонилась к песенности, приобретала несколько пасторальный облик, отличалась грациозностью, женственностью, порой чувствительностью. После мощного *tutti* первой темы особым контрастом воспринималась прозрачная фактура, спокойный и ровный фон сопровождения, нередко звучность солирующих духовых, движение параллельными терциями в верхних голосах, закругленность целого (*пример 139 а, б*). При всем различии изложения первой и второй тем для них характерны ярко гомофонный склад, зрелая и полная гомофонная фактура, при которой отпадает надобность в *basso continuo*. Итак, тематизм мангеймского *Allegro* основан на типических образах героическом и лирическом, какими они сложились в итоге длительного музыкального развития.

Вторая, медленная часть мангеймской симфонии (в тональности субдоминанты, доминанты или параллельного минора) представляет собой развертывание одного образа. Новая тональная окраска, новый размер (чаще  $2/4$ , иногда  $3/4$ ), более камерная инструментовка (например, одни струнные) выделяют ее как иную в сравнении с первой — более сосредоточенную, углубленную, собственно лирическую. В основе ее нередко лежит обобщенное выражение благородной скорби, то более сдержанное, то с сентиментальным оттенком — инструментальный вариант *lamento*. Порой же лирический центр симфонии склоняется к мирной идиллии, спокойной созерцательности или элегичности. В кантилене медленной части как «мангеймские манеры» воспринимались прежде всего обильные интонации «вздохов».

Для менуэта в мангеймской симфонии остается характерным простой склад, близкий танцевальному подлиннику. Вместе с трио менуэт рассматривается и Я. Стамицем, и его последователями как своего рода интермеццо среди других частей симфонии. Правда, у младшего поколения мангеймцев он *обычно* уже несколько стилизован, но это сопряжено с общей эволюцией их симфонического письма, с его усложнением, с одной стороны, и, с другой — детализацией, даже некоторой утонченностью. Менуэт связывает симфонию не только с итальянской увертюрой, но и с многочисленными другими жанрами, в том числе с «прикладными», развлекательными — диверти-

308

сметами, серенадами, кассациями, застольной музыкой. Симфония «отобрала» из танцев, из номеров сюиты именно менуэт, вероятно, по многим причинам: он был более новым, «модным», менее стилизованным по изложению, чем традиционные танцы сюиты, более связанным с гомофонной обработкой, может быть более гибким (то легким, то шутливым, то тяготеющим к иному облику трехдольного танца — вплоть до раннего вальса). Важно было выбрать для симфонии именно трехдольный танец — из-за преобладания в ней четных размеров, не очень быстрый — для контраста с финалом, не слишком медленный — после медленной части. Так или иначе из большого количества бывших в музыкальном обиходе XVIII века танцев в симфонию попал именно менуэт — и остался в ней надолго. Финалы симфоний получили теперь, у мангеймцев, более самостоятельно-завершающее значение, чем то было в оперной увертюре. Они удержали более объективный характер в сравнении с первой частью цикла, более «рассеивающий» тип тематики, близость к образам буффа, к динамичным образам, типичным в европейской музыке с конца XVII века. Они наследовали и финалу сюиты — жиге. Движение в них. убыстрялось, размер изменялся ( $2/4$ ,  $3/8$ ,  $6/9$ ), тематические контрасты не подчеркивались или отсутствовали, все подчинялось общему впечатлению оживления, способствовало радостному подъему чувств без их большого напряжения.

Хотя со временем элементы разработки в мангеймском *Allegro* проступили более отчетливо (вычленения мотивов, секвенции, имитации), все же главными признаками творческой школы остались определение функций частей в цикле, отбор для них наиболее типичных сложившихся музыкальных образов, образные контрасты и характерная стилистика, подчиненная этому и воспринимаемая как сумма «мангеймских манер». Тематический контраст внутри *Allegro* тоже

приобрел типическое значение. Однако из него композиторы еще не извлекли больших возможностей для дальнейшего развития, и разработка по существу осталась не слишком значительной «средней» частью формы, даже если реприза была полной. Заслугой мангеймцев, сколь бы ни оспаривали их значение в истории симфонии, была образная типизация всех четырех частей цикла, охватившая круг сложившихся типических образов эпохи. Показательно, что этот круг полностью определился только в их симфонических произведениях. В их камерной музыке подобной устойчивой типизации всех частей цикла еще нет. Если образы лирические и особенно идиллические тоже достаточно типичны для нее, то контрастов сонатного *allegro* и типичных для него тем она не придерживается: крупный план еще не для нее.

Симфонии мангеймских композиторов довольно быстро получили известность в других странах, издавались в Париже, Лондоне, Амстердаме; уже в 1751 году в «Духовных концер-

**309**

тах» в Париже была исполнена одна из симфоний Я. Стамица, а в сезон 1754/55 года композитор сам побывал в столице Франции, где снова исполнялись его произведения. Мангеймский тип симфонии оказался очень влиятельным в 1750 — 1760-е годы, особенно во Франции. Не забудем, что мангеймские композиторы писали симфонии десятками и настойчиво утверждали этот тип. Полная ясность и твердость их творческих позиций при огромном объеме продукции обеспечили влиятельность школы.

Излишняя типизация симфонической тематики, препятствующая тонкой разработке индивидуальных качеств произведения и выявлению творческих личностей (что было столь характерно для музыки Доменико Скарлатти), была, видимо, неизбежна на первых этапах развития симфонии как концертного произведения. Ее преодолели такие мастера-симфонисты, как Гайдн и Моцарт. Но и для Моцарта, в частности, пример мангеймцев не прошел бесследно, хотя его искусство поднимается недостижимо высоко над их творческим уровнем.

Роль французской творческой школы в истории сонаты-симфонии XVIII века весьма своеобразна и не очень значительна. У французских композиторов, авторов инструментальных произведений, преобладали иные художественные интересы: к сюите, к программной миниатюре, к камерным масштабам. И только с симфониями Госсекса к 1760 — 1770-м годам творческая школа Франции реально приобщается к общим сонатно-симфоническим интересам Западной Европы. Это отнюдь не означает какого-либо опоздания творческих сил или ограниченности французского инструментализма: просто национальная школа двигалась своим путем, естественным и органичным для нее. В этом нетрудно убедиться на примере инструментальных произведений Куперена и Рамо. При всех их признанных достоинствах, при новаторских исканиях Рамо творчество французских клавесинистов лишь отчасти соприкасалось с магистральной линией «предклассического» инструментализма, но не стремилось в полной мере выходить на нее. В области скрипичной и ансамблевой музыки долго господствовали салонно-развлекательные тенденции, малые формы, проявлялись черты стиля рококо. Развитие концертной жизни в Париже, казалось бы, должно было в XVIII веке стимулировать работу над крупными инструментальными формами. Помимо «Духовных концертов», «Концертов любителей» (с 1770 года), концертов у Ла Пуплиньера, у герцога д'Эгийона, у принца Конде, содержавших собственные оркестры, инструментальная музыка звучала во многих салонах, исполнявшаяся всякого рода ансамблями. Но концертная жизнь Парижа не была в той мере его общественной жизнью, как оперная, не вызвала в такой мере обсуждений и споров, не волновала умы и сердца слушате-

**310**

лей. К тому же с 1760-х годов в репертуар парижских концертов широко вошла музыка иностранных композиторов, в первую очередь мангеймских, которые с годами приобрели большую известность во Франции. Противопоставить им французские произведения в близком жанре было еще невозможно, и парижане, не поступаясь собственными художественными вкусами и традициями, охотно слушали музыку Я. Стамица и его товарищей и даже находили нужным ее поддерживать, издавать, брать при случае за образец.

Что касается отечественных композиторов, то среди них к этому времени еще не было симфонистов, кроме бельгийца Госсекса, только начинавшего свой творческий путь — и притом не без воздействия тех же мангеймцев. Все, что предшествовало его симфониям у французов, лишь в малой степени могло их подготовить. Помимо творчества французских клавесинистов здесь следует вспомнить скрипичные и ансамблевые произведения их современников, обращавшихся к жанрам сюиты, сонаты, концерта. По существу к сюитным композициям сводились сонаты известного скрипача Франсуа Франкёра (1698 — 1787). Его младшие соотечественники не



избежали художественного воздействия Корелли, его трио-сонат, но, стремясь освоить этот жанр, делали собственные художественные выводы. Над ансамблевой и сольной скрипичной сонатой во Франции первой половины XVIII века работали Жан Обер, Франсуа Дюваль, Бодуен де Буамортье, Жан Мари Леклер Старший, Жан Жозеф Мондонвиль (последний создавал ранние сонаты для клавесина со скрипкой). К жанру концерта обращались Леклер, Габриэль Гильмен, а также Рамо (в своих произведениях для струнного секстета). В большинстве своем эта музыка носила камерный характер, салонный отпечаток, была легкой, развлекательной, не избегала программности (программные миниатюры в качестве частей цикла). Дюваль называл свои скрипичные произведения «Комнатными забавами». Гильмен обозначал свои ансамбли как «Сонаты-квартеты, или Галантные и занятые беседы между флейтой, скрипкой, басовой виолой и basso continuo». Программные обозначения пьес обнаруживали вкусы, характерные тогда вообще для музыкальной образности не только во Франции и не только в оперном искусстве. Отсюда модные «Охоты» или «Досуги пастуха» в инструментальной музыке, стремление к передаче сельского колорита, пасторальных настроений.

В массе своей инструментальные произведения французских композиторов не так уж далеко отстоят от общего уровня европейской музыки «предклассического» периода. Но во Франции один лишь Рамо возвышается над этим общим уровнем, тогда как ряд итальянских мастеров (Вивальди, Тартини, Д. Скарлатти), авторы мангеймской школы и сыновья Баха в Германии, не говоря уж об иных творческих фигурах, явно выделяются на общем фоне. Неудивительно поэтому, что сим-

**311**

фонии мангеймцев завоевали большой успех в репертуаре парижских концертов, а затем и симфонические произведения других авторов были поддержаны в Париже. Среди них выделился ученик Ф. К. Рихтера Г. Й. Ригель, которого во Франции именовали Анри Жезефом Рижелем (1741 — 1799): его симфонии в 1770-е годы уже были близки молодой венской школе, а мангеймский элемент в них несколько напоминал молодого Моцарта. Однако по-настоящему вошел во французскую творческую школу из симфонистов XVIII века только Франсуа Жозеф Госсек (1734 — 1829), композитор поколения Гайдна, прочно связавший свою судьбу с Францией — предреволюционной и революционной.

Сын бельгийского крестьянина, воспитанный в певческой школе антверпенского собора, Госсек с 1751 года обосновался в Париже, где вскоре возглавил оркестр Ла Пуплиньера, после смерти которого в 1762 году работал у принца Конти, а затем стал «музыкальным интендантом» у принца Конде, основал в 1770 году общество «Концерты любителей», способствовал реорганизации «Духовных концертов» в Париже. Концертная и педагогическая деятельность Госсека приобрела в 1770-1780-е годы подлинно общественный характер, а его призвание музыкального деятеля нового типа со всей силой обнаружилось в годы Великой французской революции.

Появившись в Париже накануне «войны буффонов», Госсек хорошо узнал Рамо, пользовался его покровительством и через него сблизился с домом Ла Пуплиньера. Будучи скрипачом, затем капельмейстером оркестра в этом доме, Госсек создал свои первые камерные и симфонические произведения, которые имел возможность тут же проверить на практике. На его творческом пути большое значение возымели симфонии Стамица, которые тогда впервые прозвучали в Париже. Еще в 1751 и 1754 — 1755 годах Стамиц, как упоминалось, и сам выступал в столице Франции как скрипач и дирижер. Известно также, что его сыновья, принадлежавшие к мангеймской школе, тоже на ряд лет обосновались в Париже: старший, Карел Стамиц — с 1785 года, младший, Антонин Стамиц — с 1770-х годов. Госсек в сущности примкнул к новому направлению, хотя и не копировал мангеймцев. Роль его как симфониста оказалась во французской обстановке достаточно трудной. В отличие от тех авторов симфоний, которые были только гостями в Париже, от стал парижанином, он уже представлял французскую творческую школу. Между тем крепкие традиции программной музыки, всецело поддерживавшиеся даже эстетиками, подавляющая роль оперы в общественном сознании — все это не слишком способствовало развитию отечественного симфонизма как особого, непрограммного направления. Госсек тоже не отворачивался от вокальной музыки, от оперы. Он не только создал одновременно с симфониями ряд комических опер, написал несколько произведений для Королевской ака-

**312**

демии музыки, но и организовал в Париже Королевскую школу пения и декламации (прообраз будущей консерватории). И все же именно он может быть по праву назван первым французским симфонистом.

Всего Госсек создал около тридцати симфоний. Сначала он рассчитывал на состав оркестра, каким он сложился в доме Ла Пуплиньера. Известно, что в год смерти мецената (1762) в его оркестре находились один главный скрипач, четыре скрипача (среди них Госсек), виолончелист (Карло Грациани), клавесинист (жена Госсека), арфист (Шенкер, он же валторнист), флейтист, гобоист, два кларнетиста (в том числе Г. Прокш), исполнитель на бассоне, два валторниста. Грациани, Шенкер и Прокш были также композиторами, авторами инструментальных произведений. Известно, что Грациани опубликовал в 1760 году шесть сонат для виолончели и клавесина, что Прокш создал ряд квартетов (для кларнета со струнными), трио и сонат для клавира, что из симфоний Шенкера одна исполнялась в 1761 году в «Духовных концертах», а шесть было издано. Таким образом, и в оркестре Пуплиньера соединились творческие силы, хотя и не очень крупного масштаба. Кстати, и здесь сотрудничали итальянец виолончелист, чех кларнетист и немец валторнист. Госсек был среди них несомненно самой крупной творческой фигурой. Заслугой Госсека было введение в состав оркестра (и в партитуры симфоний) кларнетов и валторн. В этом он последовал примеру Рамо в Королевской академии музыки.

Симфонии Госсека написаны для разных составов оркестра, как для большого по тому времени (с валторнами и кларнетами), так и для одних духовых инструментов. Уже партитура симфонии *Es-dur*, возникшей около 1760 года, содержит десять партий: две флейты, два кларнета, две валторны, две скрипки, альт, бас. На примере этого крупного произведения видно, как быстро был воспринят в Париже опыт ранних симфонистов. Госсек свободно достиг здесь уровня мангеймцев: его симфония не менее значительна и интересна, чем лучшие их симфонические сочинения. Она более широко задумана, чем первые симфонии Гайдна, возникшие одновременно с ней. В симфонии Госсека четыре части: *Allegro moderato* — *Andante* (романс) — менуэт (с трио) — финал, *Presto*. Тип цикла тот же, что у мангеймцев; соотношения частей, характер менуэта и финала соответствуют их образцам. Первая часть симфонии достаточно широка (около 250 тактов) и тематически богата, хотя тематизм ее не всегда дифференцирован. Главная партия весьма развернута (композитор долго не покидает основной тональности) и содержит различные элементы: плавные мелодические фразы с характерно мангеймскими «вздохами»-окончаниями, мелодию плясового склада, идущую сначала в унисон и октаву, простую аккордику (*пример 140*). Связующая мало характерна: мягкая, волнообразная, она ис-

### 313

полняется одними струнными. Побочная партия звучит очень свежо и чуть идилично — у флейт и кларнетов в высоком регистре (*пример 141*). Она близка по характеру подобным же темам мангеймцев. Однако, в отличие от них, разработка более обширна. В ней использован разнородный материал: плясовое начало главной партии, волнообразные ходы связующей, взлетающие и низвергающиеся «ракеты» мангеймского склада, «вздохи» из первой темы — при довольно резких динамических контрастах. К репризе подводит длительный органнй пункт на доминанте. Реприза не полностью зависит от экспозиции. Плясовая мелодия главной партии проходит только в коде. Побочная партия опущена, зато связующая как бы заменяет ее, а затем вводится новый материал: «сигналы» скрипок перед *tutti* коды. Преобладающее впечатление от этого *Allegro*, с его характерной для французских танцев трехдольностью, — это впечатление неотяжеленного, радостного танцевального движения, хотя возникающие образы — лирические (начало симфонии), веселые (танец), нежные и светлые (побочная партия), патетические (разработка) — отнюдь не ограничены собственно танцевальностью. В этой характерности, в этом отличии от типа мангеймского *Allegro* сказывается общая традиция французской музыки, также воспринятая Госсеком.

Вторая часть симфонии очень несложна и непосредственно близка бытовой вокальной лирике: простая песенно-французская мелодия с простым же сопровождением примыкает к распостраненным тогда образцам музыки Руссо и вокальным номерам комической оперы (*пример 142*). Бесхитростный менуэт близок по характеру побочной теме *Allegro*. Финал симфонии в принципе сходен с мангеймскими симфоническими финалами: стремительное движение подхватывает в своем потоке ряд тем, порою народнобытовых по облику, и в итоге производит впечатление скорее единства, чем многообразия всей заключительной части цикла.

Не только жанровые, песенно-танцевальные истоки тематики, но порою и программные тенденции сближают произведения Госсека с обликом именно французского музыкального искусства. Он не чуждается программности: у него есть симфонии «Охота» (1776), «Мирза», пьеса для духового оркестра «Большая охота в Шантийи» (Госсек с 1766 года служил у принца Конде в Шантийи). Тем не менее в симфониях Госсека, как и в инструментальных произведениях его

товарищей по оркестру Прокша и Шенкера, заметны некоторые  *типовые*  черты мангеймского симфонизма. Они сказываются в преобладающем характере первых тем Allegro — ярких, волевых, героико-фанфарных у Госсека. Еще отчетливее они выступают на примере лирико-патетических тем с их «мангеймскими вздохами», которых не миновали ни Госсек, ни Шенкер, ни Прокш ( *пример 143* ). Таким образом, молодая французская симфоническая

**314**

школа складывается, свободно соединяя национальные музыкальные традиции с опорой на творческий опыт мангеймцев.

В те же десятилетия, когда развернулась работа Госсека в Париже, столица Франции привлекла внимание целого ряда иностранных музыкантов, которые принесли сюда свой творческий опыт, отчасти свои национальные традиции и тем не менее приняли существенное и в конечном итоге естественное для них участие в развитии французского искусства. В 1750-е годы это были Госсек и Дуни, в 60-е — Гретри и Иоганн Шоберт, в 70-е — Глюк, в 80-е — Керубини, если называть только самые известные имена. И каждый из них, будь то в области инструментальной музыки, комической оперы или лирической трагедии, не принуждал себя как-либо приспосабливаться к новой общественно-художественной обстановке, а находил в ней особые стимулы для дальнейшего развития и собственных творческих исканий. Наряду с Госсекком новое направление в сфере «предклассической» инструментальной музыки представлял во Франции Иоганн Шоберт, о личности которого, к сожалению, сохранилось очень мало сведений. Известно лишь, что примерно с 1760 года он был «камерчембалистом» у принца Конти, а в 1767 году внезапно скончался (вместе с женой, домашними и тремя друзьями) от отравления грибами.

Инструментальные произведения Шоберта, вне сомнений, очень смелы и совершенно незаурядны для своего времени. Он принадлежит к числу клавесинистов-новаторов, подобно Д. Скарлатти или Ф. Э. Баху, с их оригинальными «предклассическими» исканиями. Музыкант немецкого происхождения, Шоберт, возможно, испытал на себе воздействие мангеймской школы, хотя и двигался достаточно самостоятельным путем. С мангеймцами его роднит приподнятая выразительность, патетика его тематизма, а также масштабность сонатного цикла, особенно первой части. Но симфония как таковая не привлекает его. Он работает над ансамблями различных составов, обычно с участием клавира (не basso continuo, а «облигатной», то есть обязательной, полностью выписанной партии). Мы находим у Шоберта прообразы будущих фортепианных трио, квартетов, концертов с оркестром. Писал он также сонаты для клавира, для клавира и скрипки и даже симфонии для клавира (!), скрипки и двух валторн. Во всех случаях главное значение в ансамбле приобретает у него партия клавира: по существу его ансамбли написаны для  *клавира*  с теми или иными инструментами. Вероятно, он и создавал их для собственного исполнения с участием других музыкантов из дома Конти. В этом смысле Шоберт не слишком разграничивал жанр концерта для клавира с сопровождением струнных инструментов и жанры клавирных ансамблей. Притом сама партия клавишного инструмента перерастает у него возможности клавесина и удивляет своим ранним фортепианным складом, хотя

**315**

фортепиано в то время едва лишь выходило на концертную эстраду. Партии струнных в ансамблях Шоберта имеют более подчиненное положение (иногда могут исполняться только  *ad libitum* ): их подавляет партия клавира. Клавишный инструмент в сущности всегда концертирует у Шоберта — и нередко в характере пламенной виртуозности.

Сонатный цикл понимается Шобертом довольно свободно. Чаще всего его ансамбли состоят из трех частей, иногда, по образцу итальянской увертюры, оканчиваются менуэтом, иногда, минуя менуэт, приближаются к циклу концерта (Allegro — Andante — Presto). Некоторые ансамбли, подобно симфониям мангеймцев, содержат по четыре части в цикле. В отдельных случаях (дуэт для клавира и скрипки  *A-dur* , один из квартетов) вторая часть является полонезом. По характеру образов и стилистике части сонатного цикла у Шоберта очень далеки от программных миниатюр французских клавесинистов, даже Рамо. Масштаб сонатного allegro часто весьма широк. Тематика по преимуществу патетична в быстрых частях, чувствительна в медленных. Форма сонатного allegro, при всей его широте, серьезности и блеске, еще не установилась, и, наряду с приверженностью к старосонатной схеме, можно встретить в ряде ансамблей неожиданные новые эпизоды (импровизационность), неполную репризу и т. п. Основной интерес первой части цикла у Шоберта — в ее масштабности, в смелом, блестящем стиле изложения, в тематизме нового выразительного типа, но совсем не в установлении зрелого типа классического allegro. Так, в его сонате  *c-moll*  для клавира и скрипки вся первая часть даже выдержана в одном движении (сплошь

пунктирный ритм), но чрезвычайно интересна своей патетикой, родственной Ф. Э. Баху (*пример 144*). В той же сонате *Andante cantabile*, благодаря простому, но уже чисто фортепианному складу и широкой кантилене, немного напоминает Моцарта. Примечательно, что сама кантилена сосредоточена в партии клавира, тогда как скрипка аккомпанирует ей (*пример 145*).

Среди композиторов своего времени Шоберт стоит несколько особняком. Он как будто не продолжил какой-либо школы и сам не создал ее. С одной стороны, он не избежал влияния определенных *типов* современной музыки (по образцу мангеймских мастеров), с другой же — остался весьма индивидуальным в их понимании и воплощении. На пути к классической сонате-симфонии роль таких художников-одиночек тоже оказалась немаловажной, поскольку их искания препятствовали утверждению шаблонов и стереотипов в процессе ее исторической подготовки: подобная опасность несомненно возникала хотя бы в массовой продукции мангеймских симфонистов.

Для французской творческой школы творчество Госсека и Шоберта имело в большой мере перспективное значение. Это полностью обнаружилось в отношении первого из них уже в годы

**316**

Французской революции. Что же касается Шоберта, то он по-своему задолго предсказал некоторые черты французского романтизма, который, в частности, через революционную «оперу спасения» унаследовал и развил некоторые традиции XVIII века.

Множество композиторов разных европейских стран так или иначе принимают участие в развитии инструментальной музыки по пути к классической сонате-симфонии. Процесс этот захватывает крупные и малые творческие явления, целые школы и композиторов-одиночек, музыкантов-мыслителей, хотя бы частично осознающих новые задачи своего искусства, и музыкантов-практиков, не вдающихся в теоретические рассуждения. Даже на примере немецких композиторов следующего после И. С. Баха поколения хорошо видно, насколько различные силы и несхожие индивидуальности, отправляясь, казалось бы, от разных исходных пунктов, движутся в конечном счете к общей цели. Чем ближе по времени к расцвету венской классической школы, тем значительнее становится роль немецких музыкантов и австро-немецкой культуры в ее подготовке и формировании. При этом, однако, необходимо учитывать и внутреннее участие чешских мастеров как в процессе выработки принципов симфонизма, так и в их утверждении и распространении. Нельзя думать, что чешские музыканты попросту входили в такую немецкую школу, как мангеймская: они в значительной мере создавали ее, а затем вплотную сотрудничали с немецкими (и не только немецкими) музыкантами в ее дальнейшем развитии. Воздействие же мангеймской школы ощутили на себе многие немецкие композиторы того времени. Иное дело — венская классическая школа: впитавшая в себя, помимо австро-немецких истоков, нечто и от славянских музыкальных культур (в том числе от чешской), не прошедшая мимо итальянского, французского, даже венгерского воздействия, она стала ведущей школой общеевропейского масштаба. И чешские мастера примкнули к ней (что было для них органично в силу самого ее обобщающего значения), сделали собственные творческие выводы из ее достижений — скорее и очевиднее, чем композиторы других европейских стран.

Творчество сыновей Баха по-разному представляет именно «предклассический» период в развитии инструментальной музыки XVIII века. Ни один из них не ограничился областью инструментальных форм — и тем не менее в ней сосредоточены главные их исторические заслуги, в ней они подошли к самому порогу классического симфонизма. Сыновья Баха связывают в своей художественной деятельности классиков первой половины XVIII века, поколение своего отца — и классиков венской школы. Все они, столь различные по творческому облику, полно и в совершенстве воплощают свое переходное время, его лучшие, перспективные устремления. Для них — правда, в нерав-

**317**

ной степени — характерно и известное «прояснение» гомофонно-гармонического стиля письма в духе середины XVIII века, и вместе с тем новое углубление содержания. Как это ни парадоксально, они, внутренне противопоставлявшие себя великому отцу, оказались, более других современников, его наследниками — *для своего исторического этапа*. Это выразилось в содержательности и нестереотипности их искусства, в том, что стремление к ясности и большей простоте не привело у них к упрощению и обеднению содержания и выразительных средств, а участие в общем процессе кристаллизации сонатно-симфонических принципов не способствовало сглаживанию индивидуальных черт стиля. Филипп Эмануэль, например, некоторыми сторонами своего творчества соприкасается с искусством мангеймцев, но он много индивидуальнее каждого

из них и гораздо многообразнее в целом. Если иметь в виду собственно перелом, наступивший в развитии западноевропейского искусства к середине XVIII века, то сыновья Баха находятся уже по ту сторону его, в большей близости к венской школе.

С наибольшей полнотой творческие принципы этих композиторов проявлялись в их клавирных произведениях, хотя они писали и симфонии. Как мы уже видели, клавирная и камерная музыка XVIII века, подчиняясь тем же основным принципам развития, что и симфоническая, все же сохраняла на этом пути известное своеобразие. В симфоническом жанре вырабатывались по преимуществу общие закономерности композиции цикла и его частей, складывалась типичная тематика, выяснялись простые, крупные общие контуры композиции. В сонатной музыке это установление общих закономерностей шло более сложным путем, сочеталось с углублением в детали, даже с экспериментированием, что производило впечатление большей противоречивости, смещения тенденций, но и большей индивидуализации исканий. Симфония казалась хорошо «обозримой» издали, как фреска. Соната же требовала пристального рассмотрения вблизи. В сфере симфонии и вокальных форм сыновья Баха, при всех их достоинствах, отмечавшихся современниками, шли, видимо, более проторенными, общими путями, держались общих направлений эпохи. В музыке для клавира каждый из них сказал свое слово — сказал ко времени, к месту, в соответствии со своей индивидуальностью.

Особое значение клавирных произведений у сыновей Баха связано также с тем, что каждый из них был прекрасным исполнителем на своем инструменте, причем Вильгельм Фридеман шел к клавиру скорее от органа, Филипп Эмануэль развивался как собственно клавесинист, Иоганн Кристиан от клавесина уже двигался к фортепиано как к новому инструменту. Что же касается Иоганна Кристофа Фридриха Баха (так называемого «бюккебургского» Баха), то клавирная музыка не занимала главного места в его творческом наследии и в ка-

**318**

честве клавесиниста он не пользовался у современников такой известностью, как его братья.

Старший из сыновей Баха, Вильгельм Фридеман, был наиболее противоречивым в своем творчестве, одновременно не порывая с крупными импровизационными формами органной традиции — и заглядывая далеко вперед, к патетике бетховенского типа. Второй сын Баха, Филипп Эмануэль, хотя и был весь в исканиях, хоть и заглядывал в будущее и выражал дух эпохи *Sturm und Drang*, был полностью признан своим временем и не утратил внутреннего художественного равновесия между пламенным чувством и здравым, трезвым рассудком. Младший из сыновей Баха, Иоганн Кристиан, словно принадлежал к иному поколению музыкантов; он стоял уже далеко по ту сторону исторического перевала, почти не оборачивался назад и не заглядывал далеко вперед, будучи в полном смысле слова злободневным художником, получившим всеобщее признание, даже модным. Легко воспринятые им итальянские влияния заметно отличают его от старших братьев и в известной мере сближают с молодым Моцартом.

В произведениях каждого из сыновей Баха по-разному выделяются и различным образом сочетаются характерные тенденции их эпохи: то выступает сугубо рационалистическое начало (у Филиппа Эмануэля, отчасти Иоганна Кристиана), то торжествует необузданная, пламенная эмоциональность (у того же Филиппа Эмануэля, у Вильгельма Фридемана). По существу их внутренний мир соприкасается и с рационализмом французского толка, в частности с эстетикой французских энциклопедистов, и с сентименталистскими течениями, даже с атмосферой *Sturm und Drang*. Последнее, правда, не характерно для Иоганна Кристиана, несколько не мятежного, а пластически ясного предшественника музыкального классицизма. Вместе с тем ни один из сыновей Баха не может быть безоговорочно назван представителем какой-либо сложившейся тогда творческой школы. Вильгельм Фридеман по духу своему был мятущимся одиночкой. Филипп Эмануэль считался и «берлинским» Бахом, и «гамбургским» Бахом, однако ни та, ни другая школа не объясняют целиком существа его творческой личности. Иоганн Кристиан еще менее старших братьев может быть причислен к одной из немецких школ.

Карл Филипп Эмануэль Бах родился 8 марта 1714 года в Веймаре. Музыкальным образованием его всецело руководил отец; как клавесинист и композитор он первоначально развивался в музыкальной обстановке родного дома. Впрочем, Иоганн Себастьян Бах не считал этого сына столь же выдающимся музыкантом, как Вильгельм Фридеман или — много позднее — Иоганн Кристиан. Со своей стороны Филипп Эмануэль склонен был впоследствии несколько иронически отзываться о своем гениальном отце, явно не умея постигнуть его истинного величия. В юности Филиппу Эмануэлю предназначалась карьера

**319**

юриста. Он учился в университетах Лейпцига и Франкфурга-на-Одере, но затем оставил юридические науки ради музыкального искусства, которое было его истинным призванием. Уже находясь во Франкфурте, он обратил на себя внимание как композитор и дирижер. Затем он отправился в Берлин, где имел большой успех как клавесинист и пользовался покровительством кронпринца. Когда же тот вступил на престол под именем Фридриха II, Ф. Э. Бах стал у него с 1741 года придворным клавесинистом. Вплоть до 1767 года он находился на службе у прусского короля, много общался с представителями берлинской музыкальной школы, с немецкими писателями, в том числе с Г. Э. Лессингом. Однако при всех своих творческих достижениях и исполнительских успехах он, по свидетельству современников, не пользовался при берлинском дворе таким же признанием, как музыканты более скромного масштаба и меньшей оригинальности: Иоганн Готлиб Граун (скрипач и композитор) и Иоганн Иоахим Кванц (флейтист и композитор). Во время Ф. Э. Баха в Берлине работали многие немецкие и некоторые чешские музыканты, не составлявшие, однако, единой творческой школы, подобно мангеймцам: среди них Франтишек Бенда, И. Ф. Кирнбергер, К. Нихельман, Ф. В. Марпург и другие. Уже тогда было замечено, что берлинские музыканты любят рассуждать о музыке. И действительно, как методические труды Баха и Кванца, так и теоретические работы Кирнбергера и особенно Марпурга выражают определенные эстетические позиции, исходят из определенного понимания общих основ музыкального искусства. Но если эстетическое единство здесь явно намечается, то творческая практика еще не позволяет говорить о единстве школы. Крупнейшая фигура ее — Ф. Э. Бах — стоит особняком; чех Франтишек Бенда никак не ограничен в своем творчестве рамками берлинской школы. Другие же музыканты именно в творческом отношении были второстепенными величинами.

Сама деятельность музыкантов в Берлине протекала в неблагоприятной, душной обстановке прусского двора. Неудивительно, что им было легче рассуждать о музыке, чем писать ее. Фридрих II, бывший музыкальным дилетантом (он играл на флейте), весьма по-своему «покровительствовал» развитию светской музыкальной культуры, не терпел церковной музыки и не выносил немецких певцов. Его личные вкусы и мелочная опека тормозили развитие новых направлений музыкального искусства, которые — в то время — стимулировались самой эпохой Просвещения. И чем крупнее, чем самостоятельнее оказывался придворный музыкант, тем меньше возможностей у него становилось быть понятым при дворе. Ф. Э. Бах так и не завоевал за многие годы достойного признания, хотя создал в Берлине множество произведений и опубликовал свой выдающийся труд «Опыт истинного искусства игры на клавире» (1753 — 1762). Если же говорить о творческих образцах для

**320**

него, то вряд ли он хоть в какой-то мере мог найти их в Берлине.

Симфоническое творчество берлинцев развивалось еще по преимуществу в тесной связи с оперой: их симфонии еще не преодолели «увертюрного» этапа и возникали в большинстве как вступления к итальянским операм. Правда, в медленных частях симфоний уже проступают и у них черты сентиментальной лирики — знамение времени. В целом же симфонический цикл не достигает самостоятельности, свойственной творчеству мангеймцев, да и не разрабатывается с подобной настойчивостью. Камерный ансамбль и концертная симфония не всегда разграничены в творческом сознании берлинцев. Ф. Бенда, например, писал симфонии-квартеты. Таким образом, о зрелости в понимании жанров говорить еще рано. Многочисленные камерные ансамбли очень неровны по стилю: то близки ансамблевой музыке старой манеры, то галантны или сентиментальны. Наиболее интересны скрипичные сонаты Бенды, который писал для своего инструмента. Скорее исторический, чем художественный интерес представляют сонаты Кванца для флейты. Образцы клавирной музыки берлинских композиторов обнаруживают очень большой стилиевой разнობой: трудно представить, что простая, легкая, песенно-галантная сонатная композиция Нихельмана возникла в той же художественной среде, что и вязкие по фактуре, иногда имитационные по складу, внутренне фрагментарные сонатные циклы Бенды. Но как бы ни были различны творческие тенденции берлинцев того времени, Ф. Э. Бах не похож ни на кого из них: он идет своим путем и в итоге испытывает желание покинуть Берлин ради Гамбурга, расширить сферу своей деятельности и освободиться от придворной зависимости.

Единственно, что реально сближает его с берлинцами, это некоторые эстетические установки. Правда, и они не вполне совпадают у Ф. Э. Баха и его берлинских коллег, но все-таки не трудно ощутить, что «Опыт истинного искусства игры на клавире», хотя и полностью опирающийся на творческие принципы самого композитора-исполнителя, возник в той же эстетической атмосфере,

что и труды Марпурга, что и «Опыт обучения игре на флейте» (1752) Кванца. Берлинские теоретики последовательно опирались на учение об аффектах и полагали, что ведут борьбу против старомодного искусства барокко. При этом Марпург и Кирнбергер, занимавшиеся вопросами музыкальной композиции с интересом, в частности, к полифонии, в отличие от других своих коллег, ценили мастерство Иоганна Себастьяна Баха. Другие же берлинцы по существу стремились скорее забыть о прошлом своего искусства и овладеть основами нового стиля, который представлялся им истинно современным, галантным и чувствительным, связанным с ясным гомофонным складом, певучей мелодией, не отяжеленной диссонансами гармонией и прозрачной фактурой. В инструменталь-

321

ной музыке они стояли за песенность мелодии. Практически же эта песенность носила у них то народнобытовой, то салонно-галантный характер: вероятно, они не очень ощущали эти различия. В согласии с теорией аффектов они настаивали на единстве аффекта в пьесе, даже если она достигала масштабов оперной увертюры или симфонии. Любопытно, что эта же мысль выражена в 1767 году таким выдающимся деятелем немецкого Просвещения, как Г. Э. Лессинг<sup>11</sup>. Между тем композиторская практика уже с достаточной определенностью показывала, что даже в «предклассической» симфонии вырезают внутренние образные контрасты, отличающие ее от ранее господствовавших инструментальных жанров. Берлинцы принципиально возражали против присутствия менуэта в симфонии, полагая, что он нарушает возвышенный характер композиции в целом. Рассуждая о природе нового стиля, они призывали к объединению рационализма во французском духе с яркой эмоциональностью итальянского типа. Интуитивно они ощущали, что новому искусству присущи и рационализм и чувствительность, что оно не чуждается достижений различных творческих школ. Но делали из этого слишком прямолинейные и механистические выводы, по существу оправдывая эклектику. В известной мере Ф. Э. Бах примыкает к берлинцам в своих теоретических воззрениях, поскольку является убежденным представителем учения об аффектах. Однако ни в теории, ни, тем более, в художественной практике он совсем не ограничен кругом их эстетических представлений.

Вообще обстановка музыкальной деятельности в Берлине, надо полагать, совсем не удовлетворяла Ф. Э. Баха. Известно, что Фридрих II во время оперных спектаклей не отходил от дирижера и следил за партитурой во время исполнения, что он решительно не одобрял теоретическую работу Кирнбергера (полагая, что все уже сказано по его предмету), что он требовал «укорочения» оперного спектакля и пересочинения для того прежних речитативов в произведении, что он будто бы запрещал писать увертюры с фугированными частями в их составе и т. д. По свидетельству современников, это деспотическое и некомпетентное вмешательство в конечном счете приводило к застою в развитии музыкального искусства, к ограничению всего нового, смелого, оригинального в нем. Ф. Э. Бах впоследствии отзывался о прусском короле весьма пренебрежительно, утверждая, что он любит не музыку, а только флейту — но не флейту как таковую, а только *свою* флейту. Это почти

<sup>11</sup> «Одна симфония, выражающая одновременно разные страсти, противоположные одна другой, — писал Лессинг, — есть музыкальное чудовище; в одной симфонии должна выражаться только одна страсть и каждая отдельная тема должна разрабатывать и возбуждать в нас одно и то же страстное настроение, только с разными изменениями относительно ли степени его силы и энергии или разных сочетаний с другими сродными чувствами». — Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. М. — Л., 1936, с. 106.

322

афористическое признание крайней ограниченности Фридриха II говорит, пожалуй, больше, чем сказали бы подробные характеристики, и об обстановке для музыкантов в Берлине, и о принципиальности Баха.

В Гамбурге Ф. Э. Бах нашел совершенно иные условия для музыкальной деятельности и обосновался там с 1767 года до конца дней. По существу он стал музыкальным руководителем города, заменив только что умершего Г. Ф. Телемана в должности городского музыкального директора, ставши кантором в ряде церквей, организатором концертной жизни. В концертах, начавшихся по его инициативе с апреля 1768 года, исполнялись также его сочинения и сам он выступал как клавесинист. В гамбургские годы Ф. Э. Бах пользовался полным признанием и огромным музыкальным авторитетом. Именно к тому времени его слава временно затмила в глазах современников подлинное величие его гениального отца. В лице Баха его слушатели ценили прежде всего представителя нового «выразительного стиля» — как в его собственных сочинениях, так и в исполнительском искусстве. И хотя среди его произведений были и оратории, и кантаты, и симфонии, главную известность принесла ему музыка для клавира, наибольшую

славу — выступления композитора-исполнителя. Кстати, его клавирные сочинения в большом количестве публиковались при его жизни, что также способствовало их преимущественному распространению.

В октябре 1772 года Чарлз Бёрни посетил Ф. Э. Баха в его гамбургском доме и в течение нескольких часов имел возможность слушать его игру. Бах, — по словам мемуариста, — «сел за любимый им зильбермановский клавикорд и сыграл несколько своих лучших и труднейших сочинений с изяществом, точностью и воодушевлением, которыми он по праву славится среди соотечественников. В патетических и медленных частях всякий раз, когда ему надо было придать выразительность долгому звуку, он умудрялся извлекать из своего инструмента буквально вопли скорби и жалобы, какой только возможно получить на клавикорде и, вероятно, только ему одному». Во время игры, — продолжает Бёрни, — Бах «становился столь взволнованным и *одержимым*, что не только играл вдохновенно, но и выглядел так».

«Сегодня его исполнение убедило меня в том, что мне раньше подсказывали его произведения, а именно, что он не только один из величайших композиторов, когда-либо сочинявших для клавишных инструментов, но и лучший исполнитель с точки зрения *выражения*; ибо другие, возможно, обладали такой же беглостью, но он владеет любым стилем, хотя он сам преимущественно придерживается экспрессивного»<sup>12</sup>. Далее Бёрни

<sup>12</sup> Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии, с. 235, 236.

**323**

сопоставляет Ф. Э. Баха с Д. Скарлатти, находя, что оба они в равной мере шли новыми путями и опередили свой век.

Примечательно, что Ф. Э. Бах, располагавший в Гамбурге наилучшими возможностями игры на органе, совершенно забросил то, чем овладел еще под руководством отца: орган уже не соответствовал его художественным вкусам, его понятиям об истинной экспрессии. Казалось бы, многочисленные вокальные сочинения Баха (в том числе такие, как пассионы, — он создал их более двадцати!) могли наилучшим образом удовлетворить его тягу к выразительности, но, видимо, в вокальных формах ему не свойственно было высказываться с той непосредственностью, как в инструментальных, особенно там, где он был композитором-исполнителем. В Гамбурге более, чем в Берлине, Бах был волен избирать для себя любые жанры: он располагал широкими возможностями концертного исполнения. И все же его знали и ценили главным образом как автора клавирных произведений. Таким он и вошел в историю. Его пассионы, кантаты, песни, симфонии, другие инструментальные произведения, даже концерты для клавира никогда не достигали известности клавирных сонат.

Скончался Филипп Эмануэль Бах в Гамбурге 14 декабря 1788 года, пережив не только старшего брата, но и самого младшего, отчасти своего воспитанника, Иоганна Кристиана.

Творческое наследие его огромно. В наше время мало кто помнит, что Ф. Э. Бах создал более пятидесяти концертов для клавира, девятнадцать симфоний, десятки инструментальных ансамблей, множество светских и духовных вокальных сочинений. Его клавирные пьесы, в первую очередь сонаты, затмили все остальное, созданное им. Исследования последних лет, посвященные, например, забытым симфониям Баха, не слишком побуждают пересматривать установившиеся исторические оценки. Они скорее лишний раз убеждают в том, что клавирная музыка по справедливости признана самой значительной областью его творчества. Дополнительные сведения о понимании симфонического цикла у Баха не изменяют отчетливого представления о том, что его искания были сосредоточены по преимуществу в образно-выразительной сфере и не приводили к той мере типизации цикла, какая характерна для мангеймских симфонистов.

Как композитор для клавира Ф. Э. Бах работал над различными жанрами (соната, концерт, клавирный ансамбль, отдельные пьесы типа рондо и т. д.), но явно выделял среди них сонату, в которую и вложил наиболее серьезные и интересные творческие замыслы. Клавирные сонаты он предпочитал выпускать сборниками, чаще всего по 6 произведений. Известны 6 сонат, посвященных Фридриху Н в 1742 году, 6 сонат, посвященных герцогу Вюртембергскому (1744), 6 сонат в приложении к «Опыту истинного искусства игры на кла-

**324**

вире», сборник сонат (с измененными репризами, то есть с выписанными украшениями, которые обычно импровизировались в репризах), посвященных принцессе Амалии (1760), еще две серии сонат в продолжение этого сборника (1761, 1763), 6 сонат «для дам» (1770), ряд сборников «для знатоков и любителей» (1779 — 1787). Это клавирное наследие Баха более богато и



содержательно, чем сонатное творчество любого из композиторов его поколения. Его клавирной музыке доступна такая драматическая сила, такой глубокий лиризм, каких она, пожалуй, не знала после его великого отца. В некоторых отношениях Ф. Э. Баха поэтому сопоставляют скорее с Бетховеном, чем с Гайдном, — разумеется, не по значительности творческих концепций в целом, а по характеру некоторых образов. Впрочем, специфической особенностью его вдохновения является сентиментальная патетика, отличающая его и от И. С. Баха и от Бетховена, — знамение времени, когда создавались «Страдания молодого Вертера» (1774).

Клавирный стиль Баха складывался на очень широкой исторической основе. Гораздо более, чем принято думать и чем сознавал он сам, композитор обязан в этом смысле своему отцу. Через отца он в определенной мере наследует серьезные традиции органной музыки, особенно патетической органной импровизации, не ограничиваясь, однако, сферой художественного действия органных жанров. Вместе с тем он претворяет и художественные достижения французских клавесинистов, творчество которых он хорошо знал, ценил, но и критиковал одновременно за слишком обильную орнаментику. У французов его привлекала удивительная, почти графическая отточенность и нежная гибкость их музыкального письма, их галантный мелизматический стиль, но в то же время Бах не подражал им — особенно в выборе жанра. Программной миниатюре, сюитному циклу он, вне сомнений, предпочитает клавирную сонату и в этом смысле скорее приближается к итальянцам. Но и сонату он понимает не так, как итальянские клавесинисты, не так, как Доменико Скарлатти. Он стоит ближе к таким художникам, как Тартини с его скрипичными сонатами, хотя и более свободно понимает сонатный цикл и его части. В области клавирной музыки Ф. Э. Бах скорее наследует многочастным токкатам или концертам своего отца, чем собственно его сонатам. Как в концерте, в сонате Ф. Э. Баха обычно три части, из которых средняя чаще всего бывает медленной. Некоторые части его сонат, особенно финалы, обнаруживают близость к итальянскому стилю, не обязательно клавирному, но вообще к моторному, энергичному стилю итальянских концертов. Иногда даже отзвуки итальянского вокально-драматического искусства чувствуются в баховской кантлене, в его «говорящих» мелодических интонациях.

Однако все это не препятствует проявлению творческой самостоятельности и независимости Ф. Э. Баха. Овладев много-

325

сторонними достижениями современного инструментализма, он мыслил как композитор широко, свободно, инициативно. Сам он замечал, что иные произведения писал, будучи связан господствующими вкусами своего времени, а зато те, которые сочинял для себя, были написаны свободно и непринужденно. Впрочем, это противоречие, которое ощущал композитор между вкусами публики и собственными творческими побуждениями, по-видимому, не было столь уж существенным: Ф. Э. Бах в итоге не имел оснований сетовать на непонимание современников.

В клавирных сочинениях Бах выступает как антипод мангеймских симфонистов, но не в смысле образного содержания, а в трактовке сонатного цикла. Насколько мангеймцы тверды в установлении типовых свойств цикла и тематизма его частей со всей определенностью их функций, настолько же он стремится испытать самые разнообразные возможности сонатного цикла, никогда не останавливаясь в своей пытливости и не будучи, казалось бы, ничем связан в своих исканиях. В камерной музыке мангеймских мастеров тоже не было той степени типизации, какая характерна именно для их симфоний. Но Бах далеко обгоняет их в свободном понимании сонатного цикла, обнаруживая удивительное богатство творческой фантазии и рассчитывая при этом на собственное же индивидуальное дарование исполнителя-интерпретатора.

При сопоставлении многих клавирных сонат Ф. Э. Баха можно подумать, что композитор не всегда осознает даже функцию каждой из трех частей в цикле, иной раз финал у него может приближаться чуть ли не к медленной части — по типу движения, по субъективности тематизма, по известной «перегруженности» содержанием, вообще не характерной тогда именно для последней части цикла. Слово Бах сознательно проводит опыты в этом направлении. Процессуальность формы, какая-то особая ее неустойчивость, проистекающая не из творческой незрелости, а из богатого творческого воображения, вообще характерна для музыкального стиля Баха. Трехчастный сонатный цикл (без менуэта) может трактоваться им различно: то как небольшой, песенный по мелодике, прозрачный по изложению, чуть ли не в духе бытовой музыки, то как тематически насыщенный, сложный по богатому импровизационному складу, то как причудливо смешанный, «неожиданный» в подробностях и контрастах. Любая часть цикла может получать ту или иную трактовку в каждом отдельном случае. От смелого, драматичного сопоставления резко контрастирующих тем композитор переходит чуть ли не к мирной

«прелюдийности», плавной и текучей, от спокойного и плавного развертывания мысли — к импровизационной пылкости, к взволнованной «говорящей» мелодике. Его творчество беспокойно и полно неожиданностей. Но оно отнюдь не беспорядочно и не лишено своеобразной художественной гармонии.

326

В новую клавирную музыку, представленную, французскими клавесинистами во главе с Купереном и Рамо, итальянскими мастерами, Доменико Скарлатти, теперь входит иной круг тем, вторгаются иные образы. Даже то, что достигнуто пламенной виртуозностью одиночки Шоберта, не идет в сравнение с творчеством Ф. Э. Баха. Драматический пафос, страстное лирическое излияние, поэзия глубокой грусти или светлых мечтаний более всего определяют его «выразительный стиль». Он вносит в клавирную сонату такую субъективность высказывания, какая будет присуща затем поэтической лирике романтиков. Ему часто свойственна патетическая приподнятость выражения, которая искупается, однако, искренним душевным волнением. Импровизационность отличает зачастую не только способ музыкального изложения: она является органическим качеством всего беспокойного, внутренне динамичного искусства Ф. Э. Баха. Оригинальное, субъективное, неожиданно-романтическое, даже «таинственное» сочетается в нем с психологической глубиной и энергией выражения. Патетика — с галантностью, страсть — с изысканностью: в этом он — художник XVIII века, даже, собственно, третьей четверти его.

Своеобразный интерес представляет, в частности, мелодика Баха, особенно в ее импровизационно-патетическом облике. Наследие Иоганна Себастьяна Баха, непревзойденного в этой сфере выразительности, казалось бы, хорошо усвоено его сыном; однако у Филиппа Эмануэля это сочетается с иными акцентами *сентименталистской* лирики, в отдельных случаях даже не без «сладостно»-итальянского оттенка. Его мелодии говорят — и он, надо полагать, умел подчеркивать это в собственном исполнении. Для них характерны изысканные, словно капризные ритмы, изобилие синкоп, *значительные* украшения, перестающие быть орнаментикой и становящиеся частью поэтической речи, ферматы, выразительные паузы, настойчивые интонации вздохов, энергичное продвижение на основе *мотива*, частые хроматизмы, то причудливые и изящные, то патетические как бы в непосредственности речитативно-монологического высказывания. Конечно, все это немислимо вне гармонического, динамического, композиционного новаторства. Индивидуальный облик и субъективная тонкость мелодики Ф. Э. Баха неотделимы от его гармонического богатства и динамической гибкости. Красочные и мягкие сопоставления фраз в мажоре и одноименном миноре, выразительная роль уменьшенного септаккорда, свобода модуляционного плана, так же как неожиданные регистровые и динамические контрасты, динамические нарастания — все это способствует драматизации музыкальной речи (*пример 146*). И в свою очередь, неотделимо от особенностей баховской клавирной фактуры, изысканной и многообразной, еще как будто далекой от ранне-фортепианного изложения, но зато порою предвещающей более зрелый фортепианный стиль.

327

Наконец, особенности баховского тематизма и его музыкального языка в целом неразрывно связаны с принципами его формообразования, с пониманием музыкальной формы в частях и целом. Как и лучшие его современники в «предклассический» период развития сонаты-симфонии, Ф. Э. Бах прежде всего *образно* обогащает сонату, придает новую художественную ценность ее тематизму. При этом важным качеством многих (не всех!) его тем является вложенная в них энергия движения, потенциальная возможность развития, не обязательно мотивного, но во всяком случае вызванного внутренними импульсами. Если в сонатном *allegro* даже нет отчетливо выраженных контрастных тематических сфер, если разработка не выделяется в особый раздел формы, то сам процесс музыкального развития, хотя бы в экспозиции, протекает с большой интенсивностью. Образы и движение, к которому они побуждают, — такова в истинной сущности основа формообразования в баховской сонате. Все, что сверх этого, может получать в конкретных случаях различное выражение — и индивидуальных решений здесь не счесть.

Наиболее многообразна, как и следовало ожидать, трактовка у Ф. Э. Баха сонатного *allegro*. Мастерски и вдохновенно написана экспозиция в *Allegro assai* сонаты f-moll (1763). Сильная и патетическая первая, «предбетховенская» тема развертывается с какой-то крепкой пружинящей энергией из своего первоначального ядра. Вторая, менее значительная тема сначала как бы ослабляет и тормозит движение, но затем приводит к общей динамической вершине (синкопы на уменьшенном септаккорде *сфорцато*) с ярким прорывом движения, после чего в заключительной партии сливаются, синтезируются различные ранее показанные элементы экспозиции, и

ритмическая упругость целого выражается с наибольшей полнотой в соединении первоначального пунктирного ритма — и «вьющихся» триолей. Здесь по существу нет двух равнозначительных тематических сфер. Главенствует энергия первой темы, вторая как бы ставит ей временное препятствие, сквозь которое движение с силой прорывается дальше, уносит с собой «осколки» и торжествует победу в конце экспозиции (*пример 147*). Разработка в этом allegro далека от мотивно-тематической и носит прелюдийный характер (сплошное движение триолями). Главное показано в экспозиции. Смысл разработки в ее ладогармонической функции: она уводит мысли далеко (fes-moll = e-moll), словно с силой натягивает тетиву — и тем активнее, тем напряженнее требуется возвращение назад, к репризе в f-moll.

Подобная структура, вернее драматургический замысел Allegro отнюдь не становится типом у Ф. Э. Баха. Он настолько свободно трактует первую часть сонаты, что трудно даже уловить последовательность его творческих экспериментов. Среди ранних и среди поздних сонат встречаются как простейшие об-

328

разцы allegro, так и самые сложные. В конечном счете устремление к классическому сонатному allegro здесь налицо, но путь к нему в поисках решений извилист и запутан. Преобладают варианты allegro, которые носят, так сказать, «промежуточный» характер: I (T) — II (D) — I (D) — разработочное развитие — I (T) — II (T). Появление в начале разработки первой темы в тональности доминанты и слабо выраженная собственно разработка сближают эту схему со старой TDDT, но нормальная реприза уже явно означает движение от нее вперед. Такие и близкие им варианты можно встретить и в самых ранних сонатах, и в произведениях 1760-х годов. Вместе с тем Бах не отказывается и от совсем неразвитых, маленьких allegro, далеких от классической формы. В одной из зрелых его сонат (d-moll) allegro состоит всего из 32 тактов и построено по старосонатной схеме. Аналогичные случаи есть и в ранних сонатах, например маленькое пассажное allegro в другой сонате d-moll. Некоторые allegro, сильные и драматичные, словно воплощают тяготение Ф. Э. Баха к образам бетховенского мира. Таково цитированное allegro из сонаты f-moll, такова первая часть сонаты h-moll из цикла шести сонат издания 1744 года. И наряду с этим в других сонатах того же цикла находим и прелюдийный склад (соната B-dur), и полифоническое изложение (соната f-moll), и моторность по типу финала (C-dur). Иными словами, от пассажных Prestissimo в качестве первых частей цикла до прелюдий или певучих Andante — таковы масштабы возможных исканий Баха. Тем самым и функция первой части в цикле не всегда одинакова: иногда ясно обозначен центр тяжести, иногда же он перемещается к какой-либо другой части цикла — вплоть до финала. Некоторые allegro Ф. Э. Баха импровизационны по своему складу, причем они могут этим и не выделяться в цикле, носящем в целом несколько импровизационный характер. Но могут быть и противопоставлены всем остальным его частям. В отдельных случаях на месте сонатного allegro возникает как центр тяжести импровизационная токката, отдельные эпизоды которой могут лишь условно сближаться с сонатной композицией (соната g-moll, 1746 года).

Итак, все здесь переменчиво, все далеко от типизации — и понимание allegro в целом, и его тематизм, и характер экспозиции, и возможность той или иной разработки, и реприза, и даже особенности изложения вплоть до возвращения к импровизационным формам.

Подобная переменчивость все же менее характерна для медленных частей сонатного цикла, хотя и они у Ф. Э. Баха еще далеки от кристаллизации типа. Сама функция медленной части в цикле определяется у него более ясно как функция лирического центра, в котором с наибольшей сосредоточенностью, порой даже интимностью, раскрывается внутренний мир человека. Медленные части сонат наиболее глубоки и непосредственны

329

именно в своем лиризме. Тем не менее они не так определенно выделяются в цикле, как медленные части в симфониях мангеймцев, ибо не всегда первая часть или финал в достаточной мере способствуют этому выделению, оттеняя его по контрасту. Импровизационно-патетический стиль Ф. Э. Баха особенно насыщен в этих Adagio affettuoso или Largo maestoso с их удивительно свободной, гибкой и вместе с тем изысканной мелодической линией; сама звучность, густая и мягкая, поражает плотностью и глубиной, особенно в сравнении с несколько «плоским» звучанием многих клавирных произведений того времени. В медленных частях гармоническое развитие весьма богато, смены гармоний часты, фактура тонко разработана. Но наряду с такими Adagio, близкими в своей глубоко индивидуальной выразительности драматическим монологам (в отдельных случаях они включают речитатив на клавесине), у Ф. Э. Баха встречаются и совсем

другие медленные части сонат: прозрачные, легкие, песенные, то простодушно-сентиментальные, то мирно-идиллические (*пример 148*). Функция сонатного финала не всегда отчетливо осознается композитором. На его месте можно обнаружить часть цикла, скорее похожую на сонатное *allegro* или на лирический центр. Правда, нередки и легкие, «объективные» жанровые финалы сонат, например *Allegro siciliano* в зрелой сонате *h-moll*, или *Allegro siciliano e scherzando* в сонате *a-moll* 1758 года, или *Cantabile* в одной из ранних сонат. Иногда же финалом служит большая фантазия, становящаяся центром тяжести цикла. Однако импровизационность в финале все же менее характерна, чем в других частях сонат Ф. Э. Баха: она слишком подчеркивает субъективное начало, чтобы способствовать завершению трехчастного цикла.

Итак, функции частей сонатного цикла то намечаются, даже порой как будто устанавливаются, у Ф. Э. Баха, но все же еще не установились у него: никогда не исключены неожиданности и оригинальные решения. Если мы теперь вернемся к сонате *f-moll*, об *Allegro assai* которой шла речь, то заметим, что ее цикл в целом тоже довольно своеобразен: хотя он и не полностью противоречит складывающемуся типу, но в известной мере отступает от него. За драматическим *Allegro* (драматическим по экспонированию, но не по разработке) следует в высшей степени экспрессивное, исполненное лирических чувств *Andante cantabile* с чертами патетической импровизационности. Но после эмоционального напряжения этих двух частей нет обычного «рассеивающего», объективного по характеру образов финала, какой можно было бы ждать в подобном случае. Цикл завершается еще одной лирико-экспрессивной частью — *Andantino grazioso* в несколько сентиментальном духе инструментального *lamento*. В итоге весь цикл остается эмоционально напряженным, объединенным драматической или лирико-драматической экспрессивностью, и только градации, от-

**330**

тенки этого напряжения различны в его частях. Драматическая энергия и порыв торжествуют в первой части, пламенная патетика — во второй, как в монологе, и чуть более простодушная, изящная чувствительность характерна для финала. Такой круг образов не захватывает систему образных контрастов своего времени, а свидетельствует об определенном «наклонении» цикла как большой музыкальной поэмы. Это отнюдь не единственный вариант сонатного цикла у Ф. Э. Баха, но всего лишь один из возможных, впрочем, достаточно внутренне для него характерный не только как для композитора, но и как для исполнителя. Об этом свидетельствуют его собственные высказывания.

«Музыкант может тронуть сердце слушателя только если сам преисполнен переживаниями, — писал Ф. Э. Бах в своем «Опыте истинного искусства игры на клавире». — Он должен сам находиться в состоянии аффекта, который хочет передать слушателям; при исполнении печальных и томных фраз он должен ощущать эту печаль. Так же обстоит дело и с бурными, веселыми и другими темами, аффекты которых музыкант должен ощутить в себе. Один аффект сменяет другой, страсти разгораются и затихают непрерывной чередой. Такие приемы исполнения необходимы в произведениях, написанных выразительно, независимо от того, кто их сочинил — сам исполнитель или кто-либо другой. В последнем случае исполнитель должен пробудить в себе чувства, изображенные автором пьесы. Для играющего на клавире легче всего овладеть чувствами слушателей импровизацией фантазий»<sup>13</sup>. Тут выражено своего рода *credo* Филиппа Эмануэля Баха как артиста, выступающего перед слушателями. Оно находится в полном единстве с его творческими побуждениями. Более того: оно продиктовано в первую очередь этими побуждениями, служит им, отражает композиторскую индивидуальность автора.

В остальном методико-теоретическая работа Ф. Э. Баха тоже представляет первостепенный интерес, как художественный документ своей эпохи, оказавший влияние на современников и весьма полезный для истории. Бах выступает здесь как вдумчивый и образованный музыкант-практик, трезвый рационалист и горячо увлеченный художник одновременно. Идеалом для него является «выразительный стиль», который он считает *новым*. Поэтому он стремится подчинить даже «галантный» облик мелодии выразительным задачам, много говорит об украшениях, которые, как излишние пряности, могут испортить любое кушанье, и советует применять их обдуманно, в соответствии с выражаемым аффектом, чтобы они помогали слушателю уяснить содержание исполняемого. Он понимает, что новое время усложняет и разнообразит гармонию, благодаря

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков, с. 296.

**331**

чему «обычные правила генерал-баса уже недостаточны». Он рассуждает о значении свободной

импровизации на клавире — и притом с самым трезвым рационализмом. Его стесняют динамические недостатки клавиесина, ибо на нем невыполнимы динамические требования нового выразительного стиля. Все же он по необходимости предпочитает старинные клавикорды новому, еще несовершенному фортепиано. Его, в сущности, не удовлетворяет вполне ни один современный клавишный инструмент: клавикорд привлекает его динамическими возможностями, выразительно дрящимся звуком, клавиесин — силой звучания. В новых исторических условиях Филипп Эмануэль словно повторяет своего отца, предпочитая даже, если позволяет обстановка, исполнять свои произведения на клавикорде. Много говорит Ф. Э. Бах в «Опыте» об участии клавиесиниста в ансамбле, об искусстве аккомпанемента. Значительное место уделяет технике клавирной игры, исполнению украшений, аппликатуры.

Благодаря «Опыту истинного искусства игры на клавире» за Ф. Э. Бахом еще более утвердилась в глазах современников (а затем и в представлении историков) слава *композитора-исполнителя*, автора клавирных произведений, в которых он с наибольшей полнотой и в совершенстве выразил свои творческие принципы.

По непосредственной одаренности Вильгельм Фридеман Бах (1710 — 1784) превосходил Филиппа Эмануэля: в этом с самого начала был убежден их отец, который уделял большое внимание музыкальным занятиям старшего сына и возлагал на него серьезные надежды. Однако, в отличие от Филиппа Эмануэля, Вильгельму Фридеману не удалось полностью реализовать свои богатые творческие возможности: жизнь его не сложилась, он не всегда последовательно придерживался определенных занятий и, возможно, даже не берег собственные рукописи. В течение ряда лет В. Ф. Бах, казалось, оправдывал надежды отца. Как клавиесинист, органист и композитор он развивался в юности под прямым руководством Иоганна Себастьяна. Это для него И. С. Бах записывал в «Клавирной книжечке» 1720 года маленькие прелюдии для начинающих, двух- и трехголосные инвенции, некоторые прелюдии из первого тома «Хорошо темперированного клавира», давал «Объяснение различных знаков, показывающих, как со вкусом исполнять некоторые украшения». Для него затем (как и отдельно для Филиппа Эмануэля) собственноручно переписал первый том «Х. Т. К.». Помимо игры на клавиесине и органе Вильгельм Фридеман обучался в молодые годы и игре на скрипке. С 1729 года в течение трех лет занимался на юридическом факультете университета в Лейпциге. Когда И. С. Бах бывал в Дрездене, посещал там оперные спектакли, играл на органе в церкви св. Софии, он обычно

332

брал с собой Вильгельма Фридемана. В 1733 году он отправился со старшим сыном в Дрезден, где тот блестяще прошел конкурсное испытание и получил должность органиста в той же самой церкви, где выступал его отец. Благодаря дружественным связям И. С. Баха с дрезденскими музыкантами (в том числе с известнейшим тогда композитором И. А. Хассе и его женой, знаменитой певицей Фаустиной Бордони) молодой органист сразу вошел в их круг и не должен был чувствовать себя чужим в столице Саксонии. К тому же И. С. Бах нередко навещал сына, наезжая в Дрезден. Сочинения Вильгельма Фридемана всегда радовали его; он собственноручно скопировал его органнй концерт d-moll.

В Дрездене В. Ф. Бах пробыл до 1746 года, создал там множество инструментальных произведений (концертов, сонат и фантазий для клавира, симфоний). Затем его пригласили в Галле, также на должность церковного органиста. Со слов современников стало известно, что в те годы он совершил недостойный поступок: выполнив заказ местного университета и представив музыку к торжественному вечеру, он использовал в своем произведении фрагменты из «Страстей» И. С. Баха, что было обнаружено одним из присутствующих на торжестве лейпцигских канторов. Вероятно, И. С. Бах знал и о растущем пристрастии старшего сына к вину, что доставляло ему немало огорчений. Все же, пока отец был жив, Вильгельм Фридеман как-то «держался», продолжал выполнять обязанности органиста, хотя и удивлял окружающих своими странностями, резкостью, вспышками неудовлетворенного самолюбия. В 1762 году он отказался от нового предложенного ему места, затем блестяще выдержал конкурс на должность органиста в Брауншвейге, но она, из-за интриг, досталась другому — посредственному ремесленнику.

С 1764 года В. Ф. Бах бросил свою работу в Галле, оставил жену и дочь, стал вести беспорядочную жизнь, находясь то в Брауншвейге, то в Берлине, не имея постоянных обязанностей, временами давая уроки, расточая рукописное наследие отца, впадая в нищету и опускаясь. К тому же характер у него был тяжелый и со временем не делался лучше, он плохо сходилась с людьми, вздорил и ссорился даже с друзьями, которые пытались помочь ему. Порой он еще мог восхищать слушателей замечательной игрой на органе, но за творческими вспышками снова

наступали полосы душевного упадка. По всей вероятности, еще более трудной и неровной стала его композиторская деятельность. Доставшиеся Вильгельму Фридеману по наследству нотные рукописи отца он частично распродал (за ничтожную цену), частично, быть может, и утрачивал в своих скитаниях. Так, пять годовых циклов духовных кантат после смерти И. С. Баха были поделены между двумя его старшими сыновьями. Филипп Эмануэль хранил свою часть наследия, предоставляя желающим за плату снимать копии с рукописей

333

отца. Судьба другой части кантат, доставшейся Вильгельму Фридеману, далеко не ясна. Очевидно, утрачены и рукописи скрипичных концертов, попавших к нему. К счастью, некоторые любители музыки, скупавшие рукописи И. С. Баха, частью сохранили их для будущего. Первый биограф И. С. Баха И. Н. Форкель свидетельствует, что Вильгельм Фридеман Бах предлагал ему купить годовой цикл хоральных кантат Иоганна Себастьяна за 20 луидоров, но поскольку у Форкеля тогда этой суммы не нашлось, предоставил ему право просмотреть рукописи (и снять копии) всего за 2 луидора; впоследствии же весь цикл пошел за гроши, поскольку владелец рукописей очень нуждался.

Можно предположить, что все эти метания стареющего музыканта в какой-то мере обусловлены внутренним разладом: он действительно не находил себе места — и в прямом, и в более глубоком смысле слова. Многие же совершаемые им поступки, подчас и безответственные и недостойные, должны были лишь усугублять его чувство внутренней неудовлетворенности и непроходящей горечи, когда он способен был мыслить здраво. Неудивительно, что его собственное творческое наследие сохранилось не полностью; понятно, что оно оказалось неровным и противоречивым. Кто знает, сколько рукописей В. Ф. Баха утеряно безвозвратно? То же, что сохранилось, свидетельствует о крупном даровании, большой творческой силе — и, пожалуй, о полном пренебрежении модой своего времени. Скончался Вильгельм Фридеман Бах в Берлине — совершенным бедняком.

Творчество старшего из сыновей И. С. Баха так же неровно и беспокойно, как беспокойна была его жизнь. Среди сохранившихся его произведений — девять симфоний, семь концертов (пять из них для клавира), ряд трио-сонат и других ансамблей, сонаты, фантазии, фуги, полонезы для клавира, хоральные прелюдии и фуги для органа, более двадцати духовных кантат, одна опера. Как клавирный композитор В. Ф. Бах более своего брата зависел от органной традиции, от крупных органной форм и импровизационного склада. Для него отнюдь не характерны галантность и нежная изысканность, присущие Филиппу Эмануэлю, но он превосходит «берлинского Баха» большой силой и мужественностью, порой даже суровостью образного строя. Если творческие искания Ф. Э. Баха сосредоточивались главным образом в области сонаты, в частности сонаты для клавира, то для Вильгельма Фридемана соната не более — если не менее — важна, чем свободная и монументальная по масштабам фантазия или поэтическая клавирная миниатюра. Клавирный стиль его то приближается к полифонической серьезности отца, то, утрачивая серьезности и силы, тяготеет уже к новому классицизму. Вильгельм Фридеман тоже движется к будущему, но он как бы минует все «промежуточное» на этом пути: галантность, манерность, сентимента-

334

листские настроения. Будучи весьма противоречивым человеком и художником, он вместе с тем не кажется в отдельных произведениях даже столь вспыхивающим и неуравновешенным, как более «галантный» Филипп Эмануэль, ибо у Вильгельма Фридемана нет нервности и хрупкости, а смелые полеты его воображения уравновешиваются творческой мощью его мысли. Если иметь в виду магистральную линию инструментальной музыки XVIII века, то В. Ф. Бах более, чем кто-либо из его современников, свободен от стремлений к типизации крупных инструментальных форм (с определенными функциями частей цикла и сложившимся их тематизмом) и в то же время движется к образному их обогащению, не пренебрегая лучшими из старых творческих традиций. Он одновременно и «старомоден» — по близоруким меркам с середины XVIII века — и более смел во взглядах вперед, чем те, кто как раз находился в моде.

Именно поэтому главный интерес у В. Ф. Баха представляют такие произведения, где, казалось бы, изнутри традиционных форм прорастает новый стиль и намечаются новые структурные закономерности. Это относится даже к его фугам. Воспитанный на полифонических формах своего отца, он понимает фугу по-новому. Сам тематизм его фуг зачастую уже не носит линейного характера (*пример 149*). Дальнейшее изложение сплошь и рядом приобретает

гомофонно-гармонический склад; например, в верхних голосах звучат параллельные терции типа «вздохов», а бас, двигаясь октавными ходами, становится «аккомпанирующим» голосом. Язык фуги модернизируется, приближаясь к языку сонаты. В связи с этим в ряде фуг средняя часть приобретает сонатно-разработочный облик: обычные проведения темы отсутствуют, а разрабатываются ее мотивы. Сами масштабы фуг очень различны у В. Ф. Баха: среди них есть и крупные, широко развитые композиции, и вполне камерные миниатюры. Еще более драматизируется и ранее драматичная у И. С. Баха форма большой фантазии. Теперь она тяготеет у его сына к драматической балладе или инструментальной «сцене». Такова, например, большая и содержательная фантазия В. Ф. Баха для клавира e-moll. Она поражает и эмоциональной силой, при свободной смене образов, и, в конечном счете, высшим драматическим единством в замысле целого. Казалось бы, отдельные, порою резко контрастные разделы фантазии свободно следуют один за другим; патетически-импровизационное, мощное и блестящее *Furioso* (в духе сильнейших токкат И. С. Баха), неожиданный после него «речитатив», снова *Furioso*, растворяющееся в пассажах и приводящее к простому, ясному, певучему *Andantino*; далее серьезное, строгое *Grave* — и контрастирующее ему пассажное *Prestissimo*; опять неожиданный переход к лирике — и на этот раз надолго (чередования *Andantino* и речитатива); снова обрамляющее пассажное *Prestissimo*, снова токкатное *Furioso*. Однако в этой

335

свободной смене образов есть своя художественная закономерность. Сами образы фантазии, сильные и яркие, глубоко различные, лежат как бы в разных планах художественного выражения, будучи то более «лирическими», то «объективными», приближаясь то к «монологу», то к «повествованию», то к «прологу» или «эпилогу». Если вдуматься в общую концепцию фантазии, то ее драматический смысл представляется следующим.

В центре фантазии — ее «лирическая сердцевина»: это подлинный лирический монолог, близкий вокальному (речитатив-ариозо), идущий, так сказать, от первого лица. *Furioso* в начале и конце фантазии звучит как широкая и вдохновенная прелюдия и постлюдия повествователя-импровизатора к «рассказу». Но в первое *Furioso* уже вторгаются то речитатив, то *Andantino* — это, быть может, уже «пролог», в котором впервые возникают лирические образы? *Grave* — словно торжественное начало (и заключение, по симметрии) самого «рассказа». *Prestissimo* после начала и перед заключением «рассказа» вновь более объективно и явно служит оттенению всей середины, субъективного центра фантазии, ее главного монолога. В произведениях этого рода В. Ф. Бах на новой основе и в новых условиях развивает то, что было заложено в Хроматической фантазии его великого отца.

Пролог	<i>Furioso</i>	(прелюдия)
	Речитатив	
	<i>Furioso</i>	
	<i>Andantino</i>	
Начало «рассказа»	<i>Grave</i>	
Обрамление	<i>Prestissimo</i>	
	<i>Andantino</i>	
	Речитатив	
	<i>Andantino</i>	
Лирический «монолог»	Речитатив	
	<i>Andantino</i>	
	Речитатив	
	<i>Andantino</i>	
	Речитатив	
Обрамление	<i>Prestissimo</i>	
Конец «рассказа»	<i>Grave</i>	
Эпилог	<i>Furioso</i>	(постлюдия)

(пример 150)

Большим фантазиям В. Ф. Баха в известной мере противостоят его малые клавирные пьесы, цельные в своем настроении каждая, лаконичные. Они у него весьма далеки от миниатюр, например, французских клавесинистов, не изобразительны, не программны. Но вместе с тем они очень многообразны в своей скромной выразительности. Среди двенадцати

336

полонезов Баха нет однородных или схожих пьес. Получив распространение с начала XVIII века, полонез со временем все чаще трактовался как пьеса торжественного характера. Вильгельм Фридеман не ограничивается таким пониманием полонеза. Он создает свои пьесы в этом жанре,

как одночастные произведения различного образного содержания. Между ними есть и пышные, «тяжелые», торжественно-аккордовые полонезы (D-dur), и патетические минорные Andante (g-moll), и прозрачные, гармонически тонкие миниатюры (d-moll), и поэтические монологи (E-dur), и изящные, легкие Allegretto.

По-видимому, В. Ф. Бах тоже был прежде всего *композитором-исполнителем*, рассчитывавшим на собственную, авторскую интерпретацию произведений, созданных для клавира или для органа. Во всяком случае современники сохранили именно эти впечатления. Мы не знаем ничего об успехе или вообще прижизненной оценке его симфоний (он, подобно берлинцам, строил цикл без менуэта), не представляем, как принимались его кантаты. Но даже единичные образцы его искусства говорят о выдающихся творческих возможностях В. Ф. Баха, о несомненной внутренней связи с традициями И. С. Баха, о смелом и новом развитии их в «пред-классический» период европейского музыкального искусства. Неудивительно, что поколение, еще не понявшее по достоинству Иоганна Себастьяна Баха, не было способно до конца понять и Вильгельма Фридемана, что лишь усугубило глубокий разлад в душе композитора. Однако в исторической перспективе его творческие достижения, как и смелая самостоятельность избранного пути, не могут вызывать сомнений. Вся беспутная жизнь Вильгельма Фридемана, все его внутренние трудности и очевидные слабости, даже падения не должны заслонять лучшего, что он все-таки сумел совершить.

Совершенно иной была судьба «миланского» или «лондонского» Баха — Иоганна Кристиана. Он получил всеобщее признание и широкую известность при жизни. Принадлежавший к другому поколению, чем старшие братья, он годился бы им в сыновья. Насколько Вильгельм Фридеман был глубоким и «смутным», настолько Иоганн Кристиан — легким и светлым. У него не было ни силы и мощи Вильгельма Фридемана, ни сложности и нервности Филиппа Эмануэля; преимущество его музыки было в другом — в пластической ясности целого, в ровности и уравновешенности всего стиля изложения, соединенной с пленительной сладостью, певучестью. Его чувствительность кажется порой даже более непосредственной, чем пламенная чувствительность Филиппа Эмануэля, но ему чужды всякие метания, импровизационность, перегруженность экспрессией. Во всей своей вечной юности он очень зрел. Похоже на то, что его не мучили слишком глубокие творческие сомнения. Он ничего

337

более не ищет с такой страстью, как его братья: он *нашел* свой стиль. Он не колеблется между клавесином и фортепиано. Он выбирает фортепиано и выступает на нем, как один из первых исполнителей на этом инструменте. Деятельности органиста он предпочитает поприще оперного композитора, работе в Берлине — жизнь в Италии, затем в Лондоне.

Иоганн Кристиан Бах (1735 — 1782) был самым младшим из сыновей И. С. Баха, который особенно любил его и ценил его талант, занимаясь с ним до конца дней. При разделе отцовского имущества рукописи И. С. Баха почти целиком были оставлены старшим сыновьям; Иоганн Кристиан же еще при жизни отца получил от него в подарок три лучших клавира с педалью, о чем специально упоминалось и в завещании. По-видимому, младший Бах уже в юности был отличным клавесинистом. После смерти отца он завершил свое музыкальное образование у Филиппа Эмануэля, который взял младшего брата к себе в дом в Берлин и, во всяком случае, способствовал его совершенствованию в игре на клавире. Из позднейшего каталога музыкального наследства Ф. Э. Баха стало известно о ранних сочинениях Иоганна Кристиана. Это были небольшие полонезы, менуэты и ария, возникшие, вероятно, еще в детские годы, а также пять клавирных концертов и ряд других сочинений, созданных в Берлине. По всей вероятности, в берлинский период младшего Баха уже знали как клавесиниста, а возможно, и как автора произведений для своего инструмента. Исследователи утверждают, что в его ранних концертах для клавира заметны характерные черты индивидуального дарования: в плавности, грациозности музыкальной формы, в характере кантиленной мелодики. В Берлине И. К. Бах имел немало возможностей познакомиться с итальянским оперным искусством. Правда, в годы 1750 — 1754, когда он находился в столице Пруссии, там шли в основном итальянские оперы немецких композиторов Карла Генриха Грауна, Хассе и Агриколы, но исполнялись они итальянской труппой и по стилю в большой мере зависели от итальянских образцов. Так или иначе Иоганна Кристиана увлекло то, что он узнал об итальянской музыкальной культуре еще в Берлине. Судя по его ранним сочинениям, итальянская музыка оказалась близка ему, его вкусам, характеру его дарования. В 1754 году, не достигнув двадцати лет, он уехал из Берлина в Италию, где и пробыл до 1762 года, продолжил свое музыкальное образование, приобрел известность композитора и с головой окунулся в итальянскую



музыкальную жизнь.

В Милане И. К. Бах пользовался покровительством известного там мецената, большого любителя музыки графа Агостино Литта, который хоть и числил его у себя на службе, но предоставил ему длительную возможность заниматься музыкой под руководством падре Мартини в Болонье. Около двух лет проходил Иоганн Кристиан серьезную и строгую, по его

**338**

словам, полифоническую школу Мартини. Удивительно, что после занятий с отцом ему пришлось так много работать под руководством итальянского маэстро. Вероятно тогда же он возобновил и пополнил все, что относилось к мастерству органиста, быть может, овладел крупными хоровыми формами. Во всяком случае в 1760 году он стал органистом миланского собора, а еще в Болонье писал хоровые произведения для католической церкви. Новая среда (Мартини был монахом-францисканцем), новые занятия побудили И. К. Баха перейти в католичество, что было воспринято его родными в Германии с большой досадой, но, видимо, мало задевало его самого. Иоганн Кристиан и впоследствии всегда относился к Мартини с благоговением, а строгий «падре» высоко ценил его талант: известно, что в 1777 году он стремился достать портрет своего любимого ученика, чтобы поместить его между изображениями великих людей. В доме Литта Бах встретил, по возвращении из Болоньи, весьма благожелательное отношение, искренний • интерес к своим сочинениям; его музыкальные обязанности здесь оказались необременительными (известно, что во время весеннего сезона у графа устраивались концерты под управлением Иоганна Кристиана). Во всяком случае уже в начале 1757 года Бах снова испросил себе отпуск, чтобы отправиться в Неаполь, куда его влекли более всего оперные интересы. Его оперный стиль сложился затем не без влияния неаполитанской школы. Современники считали даже, что он представляет в своих итальянских операх именно эту творческую школу. В Неаполе Бах задержался, ездил оттуда ненадолго в Болонью, позднее побывал в Парме и Турине. Повсюду его интересовала оперная сцена, он прислушивался к певцам, взвешивал их возможности, прежде чем взяться за сочинение оперы. Затем попробовал силы в сочинении оперных арий в расчете на определенного певца. И лишь после такой подготовки создал первые свои произведения — в жанре *seria* на либретто Метастазियो: «Артаксеркс» (1761, Турин), «Катон в Утике» (1761, Неаполь), «Александр в Индии» (20 января 1762, Неаполь). Они сразу завоевали большой успех. Современники ощутили в оперном письме И. К. Баха простоту, лаконизм, неаполитанскую страстность, мягкую кантилену. Оперы его шли под итальянизированным псевдонимом, производным от его первого имени — Джованни, в некоторых же официальных документах его именовали тогда Джованни Бакки (Giovanni Vacchi).

В 1762 году И. К. Баха пригласили в Лондон как представителя итальянского оперного искусства. В 1763 году в Хаймаркет-театре состоялась премьера его новой оперы «Орион». В 1764 году Бах вместе с К. Ф. Абелем организовал в столице Англии циклы концертов по подписке (так называемые концерты Баха — Абеля), которые привлекли к себе внимание общества. Став «музыкальным маэстро» королевы, он приобрел в высшем свете имя модного учителя музыки, женился

**339**

в 1767 году на известной итальянской оперной певице и остался в Лондоне навсегда. В 1772 году он, по приглашению пфальцского курфюрста, приезжал в Мангейм, чтобы поставить там свою итальянскую оперу «Фемистокл», а в 1779 году ставил в Париже свою французскую оперу «Амадис галльский». В Лондоне он пользовался славой известнейшего клавесиниста своего времени, был хорошо знаком с Чарлзом Бёрни (который не преминул отвести ему почетное место в своей «Всеобщей истории музыки»), общался с восьмилетним Моцартом, выступавшим в 1764 году перед королевской фамилией, произвел на него большое впечатление своим стилем и вообще слыл одной из европейских знаменитостей своего времени.

Большой и, видимо, легкий успех итальянских опер И. К. Баха оказался все-таки преходящим; из одиннадцати его партитур ни одна в итоге не приобрела долгой популярности: как явление своего времени они вместе с ним ушли в прошлое. Созданные И. К. Бахом многочисленные симфонии (около пятидесяти), которые появлялись параллельно первым гайдновским, остаются характерными образцами «предклассического» симфонизма; они очень мелодичны, нередко несут на себе отпечаток оперного воздействия, прозрачны по фактуре, хотя не лишены полифонических приемов письма, иногда содержат программные части. Вместе с тем Иоганн Кристиан Бах не идет по пути мангеймцев и не придерживается слишком определенной типизации частей цикла и их тематизма, чувствуя себя более свободным в этом смысле, по-своему экспериментируя над

будущим сонатным *allegro*, включая в цикл то три, то четыре части, не избегая менуэта, но и не считая его обязательным. Помимо того Иоганн Кристиан писал концерты для клавира и других инструментов, сонаты, ансамбли, писал, видимо, легко, безошибочно удовлетворяя вкусы слушателей, постоянно имея успех. Однако наиболее долгая жизнь была, оказывается, суждена тем произведениям, которые созданы И. К. Бахом как композитором-исполнителем, в частности его клавирным сонатам.

В истории клавирной сонаты И. К. Бах занимает совершенно определенное место: он словно движется в направлении к Моцарту, но не столько к Моцарту — автору *c-moll*’ной фантазии и других драматичных произведений, сколько к Моцарту более легких фортепианных сонат. То же происходит в жанре фортепианного концерта: выдвигая фортепиано в его новой роли солиста (а не просто участника ансамбля), Иоганн Кристиан словно открывает дорогу для Моцарта — автора фортепианных концертов уже в новом смысле слова.

Достаточно немногих произведений И. К. Баха, чтобы уловить главное в его индивидуальном стиле. Однако эта *ясность выражения* стала, быть может, достижимой лишь после больших исканий и сложных экспериментов таких художников, как Филипп Эмануэль Бах, еще раньше — Доменико Скарлат-

340

ти. Простая певучесть мелодии или, если угодно, ее ариозная кантабельность (от оперы), прозрачное гармоническое сопровождение при чистоте и полноте фактуры — то, что, казалось бы, так близко «музыке для любителей», музыке «в народном духе», — сочетаются у И. К. Баха с «предклассической» определенностью формы, четкостью контуров целого и частей цикла. Сама простота его очень нова. Это простота, кроме всего прочего, молодого фортепианного изложения (прозрачность гармонических фигурации, альбертиевы басы, певучая мелодия на этом фоне). Своей музыкальной формой Иоганн Кристиан владеет совершенно свободно и в этом смысле уже близок классикам. Иногда его называют просто итальянцем. Но ведь ни один из современных ему итальянцев не писал таких сонат — ни его учитель Мартини, ни Галуппи, ни Парадизи. Итальянская вокальная музыка лишь помогла ему определить новый мелодический склад, *выявить* то, что было свойственно его индивидуальности. Но он не держался в рамках песни, арии, жанрово-бытовых форм. Он создавал, как и его старшие братья, *камерные сонаты*. Конечно, из сыновей И. С. Баха он был ближе всех к Италии, но вспомним, что произведения итальянских мастеров глубоко ценил и его отец. Моцарт тоже был более «итальянцем», чем Гайдн, не становясь, однако, итальянским композитором. Следует заметить что Иоганн Кристиан сделал самый крайний в этом смысле вывод, какой можно было сделать из наследия, которое он получил вместе с братьями. Ведь сыновья И. С. Баха воспитывались не только на хоральных прелюдиях и крупных полифонических формах, но и на клавирных концертах, на скрипичных сонатах отца, во всяком случае не могли не знать их. Они хорошо знали также интерес И. С. Баха к итальянской опере, искусству Корелли и особенно Вивальди. Иоганн Кристиан, как младший из музыкантов в доме, возможно, воспринял именно эти вкусы своего отца, да еще и укрепился в них под воздействием Филиппа Эмануэля. Но старший брат так много искал в своем творчестве, был так неспокоен на «предклассическом» этапе развития инструментальной музыки, а что же искал и что нашел младший — такой ясный и безмятежный в своем искусстве? Он нашел именно то, чего еще не хватало другим, — доступность, ясность, цельность, простую целеустремленность воздействия. Правда, его простота еще не была глубокой, как у Моцарта, а достигая цельности, он не преодолевал с напряжением тяжелых препятствий на пути музыкального развития. Но ему, как и Перголези на более раннем этапе, удалось *прояснение* нового музыкального стиля.

Трехчастный (иногда двухчастный) сонатный цикл И. К. Баха объединяется прежде всего однородным, сложившимся стилем изложения: раннефортепианным, который мы воспринимаем, через Моцарта и Бетховена, как «сонатный». Здесь уже нет смешения гомофонно-гармонического, фугированного и

341

прелюдийного изложения, которое еще не преодолено в «пред-классической» сонате, даже у Ф. Э. Баха. Если полифонические элементы и встречаются, то только как особые штрихи на ином фоне. В ряде трехчастных сонат (*E-dur*, *Es-dur*, *B-dur*) И. К. Бах определенно выделяет функции частей в цикле: сонатное *allegro*, певучее *Andante* или *Adagio*, моторный финал *Prestissimo*. Тяготение к сонатности сильно во всех частях, но если для *Allegro* уже характерна зрелая (хотя еще и не масштабная) сонатность со скромной разработкой и полной репризой или «промежуточная» схема (*TDD* — разработка *T*), то для вторых частей цикла, а иногда и для финалов более показателен

план старинной сенаты (TDDT). При этом Иоганн Кристиан не столько склонен к мотивной разработке своего тематизма, сколько — подобно Моцарту в некоторых сонатах — находит завершенную, широкую форму их изложения, экспозиционного раскрытия, когда формирует новую «певучую» тематику со свойственной ей почти вокальной выразительностью. Большой цельностью отличается, например, его трехчастная соната В-dur как произведение чистого раннефортепианного стиля. В его по-новому легком Allegro, на альбертиевых басах, четко очерчены контуры сонатных тем; сама экспозиция широка и вместе с тем пластична, щедро развертывает тематический материал, но далека от какой-либо импровизационности (*пример 151 а, б*). Разработочная часть Allegro невелика. Она лежит между главной партией в тональности доминанты и тональной репризой побочной партии, что встречается и у Д. Скарлатти и у Ф. Э. Баха, будучи вообще очень характерным для «предклассического» варианта. Таким образом, в данном случае это еще не классическая сонатная форма, но, в сравнении со старыми мастерами, классичны ее тематизм и широкое его экспонирование.

Медленные части в сонатах Иоганна Кристиана особенно далеки от импровизационно-патетических по складу Adagio Филиппа Эмануэля и также прозрачны по фактуре, как быстрые. Приближаясь к песенному мелодизму, они в то же время достаточно широки по своим масштабам и в этом смысле не похожи на многие сжатые песенные Andante Филиппа Эмануэля. В рассматриваемой сонате средняя часть — Andante — по широте своего замысла могла бы быть и первой частью тогдашнего сонатного цикла. Финал этой сонаты превосходит своей стремительностью ее первую часть. Он в некоторой мере наследует финалу сюиты — жиге и, как это нередко бывает у И. К. Баха, написан на 12/8. Однако при единстве движения и он тяготеет к сонатной двухтемности, хотя еще в пределах старинной схемы TDDT.

Многие сонаты И. К. Баха и более глубоки и более изысканны, чем эта, но лишь в немногих достигнуто такое общее равновесие цикла, такая определенность его частей, такое единство стиля изложения, как в этой сонате.

342

<sup>1</sup> На творческих судьбах Вильгельма Фридемана, Филиппа Эмануэля и Иоганна Кристиана Бахов хорошо видно, какие различные выводы можно было сделать из художественного наследия И. С. Баха в тех исторических условиях. По существу ведь никто из них не порывал с искусством великого отца, как бы они его ни оценивали. Мы, к сожалению, мало осведомлены по нотным источникам о творчестве еще одного из сыновей Баха — Иоганна Кристофа Фридриха (1732 — 1795), работавшего в Бюккебурге, автора двадцати симфоний, а также сонат, концертов, камерных ансамблей, ораторий, кантат и других произведений. По-видимому, он был менее ярок как художник и целиком сосредоточен на своей деятельности в Бюккебурге: его меньше знали современники. И все же исследователи, изучающие ныне его рукописи (в том числе партитуры симфоний), тоже называют его предшественником венской классической школы.

В связи с этим возникает естественный вопрос, кто же из них все-таки стоял ближе к искусству классиков, что решительнее вел вперед к новым художественным целям? Иоганн Кристиан — этот простодушный «маленький Моцарт», с его пластичностью и кантабельностью, с его новонайденной ясностью и цельностью? Филипп Эмануэль — с его лирической тонкостью и вспышками чуть не бетховенского драматизма, с его предромантическими чертами — отпечатком «бури и натиска»? Или, наконец, Вильгельм Фридеман — с его мужественной силой, с его мощной фантазией, с его серьезностью, идущей от великого отца? Кто из них шел вернее к классической симфонии, к симфонизму? Каждый по-своему, и не один в отдельности: *все вместе*.

## ФРАНЦ ЙОЗЕФ ГАЙДН

*Предшественники Гайдна в Вене и их инструментальное творчество. Историческое значение и основная проблематика искусства Гайдна. Жизненный и творческий путь. Творческое наследие. Движение от ранних симфоний к зрелым образцам, эволюция тематизма, образного строя, принципов развития, понимания формы в целом. Лондонские симфонии как классические образцы симфонизма Гайдна. Его квартеты, клавирные сонаты и другие инструментальные сочинения. Вокальная музыка Гайдна, его оперы. Последние оратории.*

Венская классическая школа достигает зрелости к 1780-м годам, когда появляются зрелые произведения Гайдна и Моцарта в инструментальных жанрах (симфония, соната, камерный ансамбль) и Моцарта — в оперных. В предыдущие десятилетия ее стиль исподволь складывается на творческом пути каждого из них, сначала, с 1760-х годов, Гайдна, затем и Моцарта. Оба они не унаследовали от своих предшественников ничего «готового»: в Вене до них работали композиторы, творчество которых можно отнести только к «предклассическому» периоду. Это были Георг Кристоф Вагензейль (1715 — 1777), Георг Маттиас Монн (1717-1750), Георг Ройттер

(1708 — 1772). В их инструментальных произведениях по существу происходит только отделение симфонии от оперной увертюры итальянского типа и от многочисленных инструментальных циклов прикладного бытового назначения. Еще ранее в Вене действовали крупные итальянские мастера, авторы опер и ораторий, подававшие, однако, своими увертюрами пример местным композиторам. Эта традиция итальянских оперных увертюр Дж. Б. Бонoncini, Ф. Конти, А. Кальдара, затем первые опыты самих венцев с их ранними симфониями, возможно, и образцы увертюр, созданных Глюком в его реформаторских операх, образуют своего рода предысторию венской симфонии. До Гайдна и Моцарта, вернее до их зрелых произведений, венская школа в целом едва ли находилась даже на уровне других творческих школ «предклассического» периода. Иными словами, около середины XVIII века еще никто, казалось бы, не мог предположить будущего расцвета венской творческой школы и ее подлинно мирового значения. Однако ни мангеймская, ни берлинская, ни какие-либо иные школы не оказались способными к такому интенсивному развитию, к такой высокой художественной интеграции всего, что вело к симфонизму на протяжении XVIII века.

**344**

Вена была, без сомнения, крупным музыкальным центром своего времени, но ее музыкальная жизнь не приобрела еще тех общественных масштабов, какие характерны для современного ей Лондона или Парижа, а мысль о музыке не побуждала к горячим эстетическим дискуссиям, как то было во Франции. Эстетические принципы Глюка сформулированы им в Вене лишь в посвящениях опер «Альцеста» и «Парис и Елена» (1767 — 1769), а горячие споры вокруг глюковской реформы разгорелись только в Париже 1770-х годов.

В Вене развитие профессиональной музыкальной культуры было сосредоточено в основном вокруг императорского двора, капелл знати и аристократических (менее — бюргерских) салонов, а также католической церкви. Музыка прикладного, бытового назначения распространялась шире. Наряду с увертюрами, серенадами, кассациями и дивертисментами, сопровождавшими жизнь большого и малых дворов (празднества, приемы, торжественные обеды, балы, охота, маскарады и т. д.), более демократические круги Вены имели свои музыкальные традиции: в песнях и танцах, в серенадах на открытом воздухе, в балаганных спектаклях с участием Гансвурста, в Кернтнертортеатре, где шли немецкие спектакли. На оперной сцене господствовала итальянская опера, культивируемая в Вене издавна и покровительствуемая при дворе, ставились произведения Йоммелли, Траетты и других известных мастеров. И. А. Хассе как оперный композитор, примыкавший к неаполитанской школе, и П. Метастазιο как крупнейший в Западной Европе поэт-либреттист, находясь на службе двора, с блеском представляли оперное искусство Вены и пользовались огромным авторитетом в международном масштабе. По существу же творчество того и другого относится к позднему этапу оперы *seria*, подошедшей к своему рубежу: при их жизни началась оперная реформа Глюка, направленная именно против их устарелых художественных принципов. Со второй половины 50-х годов в Вену проникла французская комическая опера, которая на ряд лет отчасти захватила внимание Глюка. В дальнейшем влияние французской художественной культуры усилилось при дворе, когда дочь императора Мария Антуанетта вступила в брак с французским дофином (впоследствии король Людовик XVI). В 1767 — 1775 годы в Вене работал Ж. Ж. Новер, крупный реформатор балетного искусства, чьи новаторские постановочные принципы сближались, по его собственному признанию, с направлением оперной реформы Глюка. На венских сценах выступали первоклассные итальянские оперные певцы, искусство которых было здесь хорошо знакомо еще с XVII века.

Таким образом, в профессиональной музыкальной жизни Вены соединялись в XVIII веке местные австро-немецкие черты с художественными влияниями, шедшими из Италии и Франции. Что касается итальянского искусства, то оно уже не ощущалось как чужеродное: слишком давно венцы освоились с итальянской

**345**

музыкой, а существование в начале века целого «филиала» итальянской школы в Вене несомненно утвердило заложенные ранее традиции. С Веней связали свои судьбы с 1770-х годов крупные чешские мастера: Я. Б. Ваньхаль, Л. А. Кожелух, П. Враницкий. Помимо того в музыкальном быту Вены постоянно чувствовалось проникновение различных народно-национальных культур, кроме австро-немецкой, — то есть чешской, хорватской, "сербской, венгерской. Вена становилась тогда как бы своеобразным культурным перекрестком Европы, где местные, итальянские, французские и различные славянские художественные традиции могли в известной мере вступать во взаимодействие.

В итоге Вена обладала очень многим, что способствовало «собираанию» музыкальных сил на ее почве в эпоху Просвещения, что помогало художественному обобщению ранее достигнутого усилиями других творческих школ. Положительными были в этом отношении богатые и давние собственные музыкальные традиции, а также черты интернационализма в складывающейся культуре города. Но это было не все: социально-исторические условия создавали значительные противоречия для формирования крупной творческой школы именно в Вене. Если здесь созревала почва для создания большого искусства обобщающего значения, то еще не сложились основания для его широкой поддержки, для подлинно общественного резонанса вокруг творческой деятельности крупнейших мастеров. Будучи крупным культурным центром своего времени, Вена оставалась, однако, и в эпоху Просвещения столицей феодальной монархии. Получилось так, словно Вена возбуждала надежды, которые сама была не в силах удовлетворить, давала импульсы, которые сама же не могла поддержать. Встреченный равнодушием в своих новаторских замыслах, Глюк поневоле устремился из Вены в Париж. Гайдн получил в Вене достойное признание лишь тогда, когда прославился в Париже и Лондоне. Моцарт не нашел в Вене подлинной поддержки, какая встретила его хотя бы в Праге. Судьба Бетховена или Шуберта позднее по-разному свидетельствует о том же. Не только само формирование венской классической школы, но и ее дальнейшие судьбы зависели как от самой Вены, так и от музыкального развития Западной Европы в целом.

К середине XVIII века в Вене, как и повсюду в крупных европейских центрах, формируются значительные музыкальные коллективы нового типа — большие инструментальные капеллы при дворах и в частных домах, в среде дворянства и разбогатевшего бюргерства. Большое значение в повседневности приобретает музыка бюргерского быта, прежде всего танец и песня: она звучит в кабачках, на семейных праздниках, на улицах (ночные серенады), в садах. Вся Вена увлекается танцами. Венский музыкальный быт многообразен. Здесь и традиционно полифоническая церковная музыка, и уличная песенка, и специально «застольная» пьеса, и шумная музыка придворных

346

празднеств или процессий, и серьезная музыка в концертах-академиях, и итальянская ария — таков широкий круг музыкальных впечатлений, таков и своеобразный интонационный фонд, складывающийся в Вене ко времени появления первых симфоний.

Первые венские симфонические произведения, создаваемые Вагензейлем, Монном, Ройттером, едва выделяются из ряда циклических сюитообразных пьес танцевального или иного легкого характера, известных под названием серенад, дивертисментов, застольной музыки и т. п. Порою между «симфонией» и «Servizio di Tavola» еще нет принципиальных различий. Так, и симфония, и «Застольная музыка» Ройттера являются циклическими произведениями, первые части их написаны в старосонатной схеме, тематика их одного типа, масштабы примерно одинаковы, инструментальные составы тоже. С одной стороны, как будто бы ясно, что бытовая музыка непосредственно влияет на раннюю симфонию, с другой же — сама бытовая музыка — и это немаловажно — поднимается до уровня ранней симфонии, что прежде отнюдь не было характерным. Некоторые симфонии названных венских композиторов возникли как оперные увертюры и лишь со временем приобрели концертное, самостоятельное значение. Например, увертюра к итальянской опере «Милосердие Тита» (1746) Вагензейля стала симфонией и исполнялась независимо от оперного спектакля. Иными словами, венцы на собственном опыте познают становление симфонии как нового инструментального жанра и в известной мере следуют тем же путем, каким шли Саммартини, Мича, берлинские композиторы. Но, разумеется, даже ранние сочинения венской школы обнаруживают и некоторые ее собственные тенденции, отличные от характерных признаков других творческих школ.

В противоположность берлинцам, которые блюли «чистоту» симфонии, протестуя против менюэта в ней, венские симфонисты отнюдь не исключают влияния бытовой тематики на тематизм симфонического цикла. В отличие от параллельно развивающейся мангеймской симфонии венская остается более узкой по общим масштабам, более простой по фактуре. Еще близкая прикладным формам, она довольно лаконична. Не порывающая на первых порах со старыми традициями, она сохраняет пока партию *basso continuo*. В больших динамических нарастаниях она еще не нуждается, поскольку сжата, концентрирована в изложении и развертывании музыкальных мыслей. Особенно заметно отличие венской симфонии от мангеймской в понимании сонатного *allegro*, которое у венцев очень скромно по масштабам. Знаменитые мангеймские *crescendi*, несомненно, были обусловлены особым кругом образов, особенно патетических и героико-

динамических, особым характером тематизма. Образы и тематизм венской симфонии в общем еще далеки от этого уровня патетики и соответственно не требуют драматических нарастаний звучности. Что касается разработки, которая у ран-

347

них венцев почти отсутствует, то и у мангеймцев она первоначально была незначительной. Венские композиторы, формируя свой симфонический цикл, не идут по пути типизации, характерной для итальянской увертюры-симфонии и особенно для мангеймского симфонического цикла. Это относится и к самому тематизму, и к тематическим контрастам, и к функциональному пониманию частей в цикле. Типический контраст двух тем сонатного *allegro*, выработанный и обычно подчеркиваемый в Мангейме, совсем необязателен в Вене. Примером может служить экспозиция сонатного *allegro* в симфонии D-dur Вагензейля. Если первая тема в общем и близка мангеймской главной партии, то вторая вовсе не носит плавно-песенного характера, который устанавливается для побочной партии у мангеймцев. Поэтому контраст двух сонатных тем у Вагензейля хотя и выявлен, но не особенно резок, совсем не драматичен (*пример 152 а, б*). В другом случае у него же этот контраст совсем затушеван благодаря несколько прелюдийному изложению всей первой части цикла.

При различии тематизма и общих масштабов венского и мангеймского сонатного *allegro*, все же в сравнении с классическими образцами и то и другое очень не развито. У венских композиторов часто встречается такая схема *allegro*: I тема (Т), II тема (D), I тема (D), элементы разработки, II тема (Т). Иногда же венское сонатное *allegro* близко «промежуточным» формам Ф. Э. Баха: I тема (Т), II тема (D), I тема (D), элементы разработки, I тема (Т), II тема (Т). Здесь совершается перелом — от двухчастной формы к трехчастной, пока еще со «следами прошлого».

Строго говоря, ранняя венская симфония как по своему образному содержанию, так и по трактовке сонатного цикла не далеко ушла от «увертюрного» этапа. Тем не менее именно венской симфонической школе было суждено наилучшее будущее. Этим она обязана, как выяснится позже, не только собственной местной традиции, но особой широте художественного кругозора ее крупнейших представителей, в совершенстве преодолевших ее первоначальную ограниченность.

Первая симфония Гайдна была создана в 1759 году, когда уровень венской школы определялся названными произведениями Вагензейля и других его сверстников. Начав примерно с этого же уровня, Гайдн прошел к 1780-м годам большой творческий путь, который одновременно оказался в значительной степени *историей симфонии*, творимой усилиями первого крупнейшего симфониста. В 80-е годы симфонические произведения Гайдна уже невозможно расценивать с таких позиций: он узнает Моцарта и движется дальше рядом с ним, воздействуя на него и в свою очередь испытывая на себе его влияние. Около сорока лет длилась работа Гайдна над симфонией и око-

348

ло пятидесяти — над квартетом. Он начал, так сказать, с самого начала, от истоков симфонизма и закончил созданием многих образцов классического симфонического цикла. Он в действительности сам, персонально, совершил путь, проделанный рядом творческих школ и несколькими крупными композиторами «предклассического» периода.

Замечательной особенностью творческой личности Гайдна была особая «непредвзятость» собственного формирования: он не шел какой-либо проторенной колеей, не подражал другим, не стремился вслед им к особой типизации выразительных средств. Венская школа не могла его связать сложившимися традициями: она сама их еще не создала. Современную музыку он имел возможность слышать в Вене и в капеллах графа Морцина или князя Эстерхази, у которых он работал, а также в других капеллах, если это ему доводилось. До 1790 года он не бывал за границей. Жизнь в Вене, а затем в поместьях Эстерхази, вне сомнений, напитала творческое сознание Гайдна многими музыкальными впечатлениями, к которым иные композиторы, видимо, остались глухи. Он с удивительной чуткостью схватывал живущее и звучащее в быту — народные мелодии различного происхождения, характер крестьянских танцев, какую-нибудь французскую песенку, ставшую популярной в Австрии, особый колорит звучания народных инструментов. Это не были отшлифованные образованными любителями мелодии народных песен или записи в сборниках. Гайдн умел слышать подлинник — и стремился сохранить, воспроизвести нечто для него особенное, не приглаженное, не стереотипное. Народные и близкие им темы Гайдна, надо признать, не типичны для высокопрофессиональной музыки его времени, в частности для симфонической. Более широко и смело, чем другие композиторы, он черпал их из глубин народной жизни, возможно в деревне, с которой постоянно должен был соприкасаться. Работая в

Эстерхазе, например, Гайдн только свои музыкальные обязанности исполнял во дворце князя; обитал же он по соседству, в близости к самой заурядной деревенской обстановке. Вокруг богатых поместий он всегда мог бывать в деревнях и непосредственно наблюдать крестьянский быт. Если другие музыканты в положении Гайдна могли словно бы и, не услышать звучащего там, то ему это было близко, родственно, органически понятно. К народным истокам он обращался не потому, что находил это нужным, а потому, что это соответствовало его образной системе, его вкусам, его концепциям.

Творческая жизнь Гайдна была долгой и захватила как переломный период музыкального развития Западной Европы, так и эпоху созревания и полной зрелости венской классической школы. В молодости он оказался современником «войны буффонов», расцвета комических оперных жанров, формирования мангеймской школы. При нем протекала деятельность сыновей Баха, при нем была начата и завершена реформа Глюка. Вся жизнь Моцарта полностью прошла на его памяти. Музыкальная культу-

349

ра Французской революции сложилась тогда же, когда он достиг наивысшей творческой зрелости. При жизни Гайдна были созданы шесть симфоний Бетховена. Начав творить в годы позднего Генделя, Гайдн закончил творческую работу накануне появления «Героической» симфонии Бетховена, а умер лишь тогда, когда юный Шуберт уже стал сочинять. На этом обширном творческом пути, пролегающем как бы сквозь разные эпохи музыкального искусства, Гайдн, не составлявший никогда никаких авторских программ, проявлял удивительную самостоятельность. Она сближала его в принципе с Бахом, Генделем, Глюком и выделяла среди ранних симфонистов (в ряды которых он призван был войти), выражаясь в том, что он не только прекрасно усваивал близкие ему художественные достижения, но и смело отметал от себя все чрезмерное, иной раз даже отвергал newfound ради высших музыкальных целей. Вовсе не будучи полифонистом, подобно мастерам старшего поколения, он в то же время не остановился на том элементарно-гомофонном стиле письма, который был характерен для переломного периода. Развивая симфоническую концепцию, работая над сонатным *allegro*, он на время отверг тот резкий контраст, который установился у мангеймцев и, по-видимому, еще препятствовал достижению единства в первой- части цикла. И вместе с тем Гайдн создал новый, высший тип симфонии в сравнении со всеми своими предшественниками.

Его зрелые симфонии отличаются от симфонических произведений мангеймцев большей индивидуализацией облика каждой из них за счет свежести образов, зачастую — народности тематизма, а также в огромной степени — за счет возможностей и особенностей развития в *allegro* и цикле в целом. Достигая обобщающего значения, симфония Гайдна сохраняет полноценную жизненность и яркость музыкального языка. Высоко поднимаясь над уровнем ранней венской симфонии, композитор удерживает связь с бытовой тематикой, но полностью преодолевает прикладной, развлекательный характер прежней симфонии и вкладывает в свои зрелые симфонические произведения новое, значительное содержание. Гайдн первый с такой неукоснительной последовательностью осуществляет разработочный принцип развития в сонатном *allegro*, и он же особо углубляет понимание вариаций в соответствующих частях симфоний. Характер его образов и, тем самым, облик его тематизма тесно связан с принципами развития в симфоническом цикле, будь то разработка в *allegro* или варьирование в медленной части. Иной тематизм, иные тематические контрасты не дали бы возможности широкого дальнейшего развития при сохранении единства в первой части цикла. Вместе с тем ограничение разработки, сжатие ее или полное игнорирование не соответствовали бы тем импульсам движения, *действенности*, какие исходили от экспозиции, от избранных тем. Симфоническая музыка Гайдна одновременно и проста, поднимаясь от земли, от жизненных образов,

350

и возвышенна, поскольку воплощает и развивает эти образы в большой, обобщающей концепции. По своему духовному облику Гайдн — художник еще переломного времени, представитель новой, молодой культуры эпохи Просвещения, стесненный, однако, старыми общественными условиями. Простой, прямой, цельный, без особой рефлексии, он не походит на таких деятелей, как Гендель или Глюк, отстаивающих свои принципы на широкой общественной арене. Живущий большей внутренней творческой жизнью, он, в отличие от Баха, уже не так углублен в свой душевный мир и гораздо менее связан со сферой духовной музыки. Всегда обращенный к внешнему миру, просто и оптимистически воспринимающий его, он — казалось бы, такой простодушный и насквозь «земной», — сам того не сознавая, может по существу выступать философом в своих творческих

концепциях, как свидетельствует об этом его оратория «Времена года», как убеждают в этом итоги его симфонизма. Его философия много проще баховской, она более свободна от религиозных идей, прочно связана с бытом, трезва, как сама обыденность, но в то же время утверждает собственные идеалы, выведенные из жизни и потому чрезвычайно стойкие. В последних ораториях Гайдна подведены своего рода творческие итоги в этом смысле и с наибольшей полнотой раскрываются основы его мировосприятия. Народный быт в гармонии с природой, труд как единственная подлинная добродетель человека, любовь к жизни, какой она есть, поэзия родной природы со всем ее годовым кругооборотом — это лучшая «картина жизни» для Гайдна, это *его* художественное обобщение и одновременно путь к его идеалу.

На далекой исторической дистанции искусство Гайдна и сама его личность художника часто представляются неким воплощением патриархального начала («папаша Гайдн»), великой уравновешенности и спокойствия. Рядом с Моцартом и Бетховеном он совсем как будто не выглядит бунтарем: его творчество гармонично и лишено глубокого драматизма; более тридцати лет находился он в зависимости от князей Эстерхази, обладая выдержкой и терпением, скромно расценивая собственные возможности, был необычайно трудолюбив и сохранял оптимистическое мироощущение. Однако прекрасная уравновешенность, которая действительно отмечает искусство Гайдна в целом, достигнута отнюдь не «мирным» путем и нисколько не сводится к традиционности, к «приглаженности», к терпимости. Чтобы стать подлинно самостоятельным на своем творческом пути, ему пришлось решительно противостоять слишком многому — и прежде всего идеологии и психологии своих «заказчиков». Если даже Гайдн удовлетворял их вкусам в музыке прикладного назначения, если мог обращаться к итальянской опере, которая была для него в известной мере условностью, то в главной части своих созданий он оставался глубоко самобытным, его образная система отвечала именно *его* идеалам и не зависела от представлений о мире,

351

сложившихся у тех, кому он служил. Не парадоксально ли, что в симфониях, созданных для капеллы Эстерхази и позднее, столь демократичным становится их содержание, столь жизненным их тематизм, истоки которого зачастую простонародны? В залы дворцов, где обычно звучали эти симфонии, с ними ворвались свежие струи народной мелодии, народной шутки, нечто от народных жизненных представлений. Сама обобщенность крупных инструментальных жанров, и особенно симфонии, позволила Гайдну стать внутренне свободным от того, что принято называть «дворцовой эстетикой».

Нужно ли доказывать, что ради этого потребовались годы исканий и упорного труда, многие годы, ставшие для композитора длительным испытанием его смелости, стойкости, последовательности? Впрочем, Гайдн не помышлял о своей работе таким образом: это было не в его характере. Он только скромно признавался, что не писал музыку быстро, а сочинял ее с обдуманностью и прилежанием.

Искусство Гайдна родственно по своему стилю искусству Глюка и искусству Моцарта, но круг его образов и его концепции имеют свои особенности. Высокая трагедия, которая вдохновляла Глюка, — не его область. Античные образцы мало привлекают его. Однако в сфере лирических образов Гайдн соприкасается с Глюком. Достаточно сравнить песенные арии Глюка (например, в «Ифигении в Авлиде») и песни Гайдна, лирику Глюка и серьезные инструментальные *Adagio* Гайдна. Того и другого интересуют разные темы, как бы разные стороны мира, но там, где интересы их совпадают, выразительные средства обнаруживают родство, стилистика становится схожей. Обобщенно-трагедийному началу у Глюка по-своему отвечает обобщенно-бытовое начало в творчестве Гайдна. Более близки по своему стилю Гайдн и Моцарт, но здесь соотношение творческих индивидуальностей и более сложно, что лучше всего выяснится на примере Моцарта.

Мир образов Гайдна — это по преимуществу мир не трагических, не героических, а иных, часто более обыденных, но всегда поэтических образов и чувств. Однако возвышенное не чуждо Гайдну, только он находит его не в сфере трагедии. Серьезное раздумье, благородная чувствительность, поэтическое восприятие жизни, ее радостей и трудностей, смелая и острая шутка, поиски яркого жанрового колорита, выражение здорового и романтического чувства природы — все это способно стать возвышенным для Гайдна. Притом у него можно обнаружить, особенно в поздних произведениях, удивительную, почти романтическую тонкость и своеобразную красочность в передаче лирических чувств, нежной, но не сентиментальной мечтательности. Мир его образов не только широк: при всей своей внешней простоте он свеж и нов для музыкального искусства и совершенно нов для крупных инструментальных жанров обобщающего значения.



Франц Йозеф Гайдн родился 31 марта 1732 года в деревне Рорау (Нижняя Австрия) в крестьянской семье каретного мастера и провел там ранние детские годы. Неподалеку от Рорау проходила граница с Венгрией, сама же деревня имела и хорватское название Третник (немецкое «Rohrau» — «Долина тростника»). Среди местного населения были и венгры, и хорваты, и чехи. Так с первых же детских лет Гайдн мог слышать музыку различных национальностей, которая, по всей вероятности, звучала в деревенской обстановке (наряду с музыкой бродячих цыган). Семья его была музыкальна. Отец пел по слуху, аккомпонируя себе на арфе. Будучи совсем маленьким ребенком, Гайдн принимал участие в бесхитроном домашнем музицировании. На его способности обратил внимание дальний родственник семьи, школьный учитель и регент И. М. Франк из Хайнбурга. По его совету родители отпустили Гайдна к нему в обучение. С осени 1737 года мальчик всего лишь на шестом году был взят из родного дома в соседний городок и до 1740 года жил и воспитывался у Франка, Там, в Хайнбурге, Гайдн пел в церковном хоре, учился играть на различных инструментах, даже однажды по необходимости заменил умершего литавриста. Позднее Гайдн признавался, что он благодарен Франку за науку, но получал у него больше колотушек, чем еды. Это простое и грубое воспитание в весьма прозаической обстановке сильно отличалось от того руководства, какое имели в молодости Гендель (у Цахау), Моцарт (у своего отца), Бетховен (у Нефе). Но Гайдн и дальше прошел сквозь многие трудности самого рядового, можно сказать ремесленного, музыкального воспитания без каких бы то ни было поощрений, послаблений или хотя бы внимательной доброжелательности.

В 1739 году в Хайнбурге побывал Георг Ройттер из Вены, придворный композитор и капельмейстер в соборе св. Стефана, еще совсем молодой музыкант (один из представителей ранней венской школы), он набирал мальчиков в капеллу собора и, услышав Гайдна, выделил его для своей цели. В 1740 году восьмилетний Гайдн попал в Вену, под начало Ройттера. Он стал певчим капеллы собора, жил и учился в канторате при церкви вместе с другими мальчиками, пел дискантом в хоре, иногда и при императорском дворе, обучался игре на скрипке и клавире, пытался сочинять. Жилось ему, как и его товарищам, незавидно: они очень утомлялись от репетиций и длительных служб, их скудно кормили, не стеснялись даже затрещинами. Ни Ройттер, ни кто-либо другой из старших музыкантов не уделял им необходимого внимания. Это была тяжелая, трудовая и голодная юность. В соборе св. Стефана и при дворе, где выступала капелла Ройттера, Гайдну довелось тогда переслушать много музыки. Он узнал, конечно, и новые произведения венских композиторов, и итальянскую оперу, и сочинения немецких музыкантов, исполнявшиеся в Вене. Ему захотелось самому сочинять, но Ройттер, едва вникнув в это, предоставил его собственным силам. Как ни

богаты могли оказаться юношеские впечатления Гайдна от Вены с ее художественной культурой, ему зачастую, надо полагать, было попросту не до них.

В 1749 году, когда у Гайдна ломался голос, его вышвырнули из капеллы, и он, в восемнадцатилетнем возрасте, был полностью предоставлен самому себе. Последующие десять лет стали для него суровым временем, когда в бедности, безвестности и жизненных испытаниях мужал его характер и окончательно определялось его призвание композитора. В особенности беспросветны были первые годы самостоятельной жизни, хотя ни радость музыкальных занятий, ни чувство юмора и тогда не покидали молодого музыканта. Гайдн бедствовал, остро нуждался, не имел пристанища, пока ему не давали приют или не помогали найти жилье добрые знакомые. Первые его заработки оказались связаны с уроками музыки, которые он нашел для себя как учитель пения и игры на клавире, и с участием в качестве скрипача в небольших ансамблях, выступавших на вечеринках, во время танцев, в ночных серенадах. Последнее заставило его окунуться в музыкальный быт Вены, далекий от придворных празднеств и спектаклей, равно как и от торжественной атмосферы в соборе св. Стефана. Известный венский комик И. Й. Ф. Курц, актер и создатель фарсов о приключениях Бернардона, предложил как-то Гайдну сочинить музыку к пьесе «Хромой бес», которую Курц написал на сюжет одноименного романа А. Р. Лесажа. Это произведение, нечто вроде комической оперы или венского зингшпиля, было исполнено зимой 1752 года в Кернтнертортеатре и имело успех. Музыка не сохранилась.

Гайдн, однако, даже в те бесприютные годы не мог ограничиться музыкальными интересами подобного рода. Большое впечатление на него тогда произвели клавирные сонаты Ф. Э. Баха, которые он тщательно изучал, найдя в них, видимо, много нового для себя. В самом деле это была наиболее новая и одновременно наиболее серьезная инструментальная музыка из того, что

сочинялось немецкими композиторами в середине XVIII века. Обращался Гайдн и к теоретическим трудам немецких авторов, штудировав И. Маттезона («Совершенный капельмейстер») и И. Й. Фукса («Gradus ad Parnassum»). Впоследствии он не преминул отметить, что многим обязан Ф. Э. Баху. Методическая работа Фукса, очевидно, интересовала Гайдна в связи с его занятиями полифонией.

В 1753 году известный неаполитанский оперный композитор Н. Порпора, будучи уже весьма пожилым, оказался в Вене, где он пользовался большим авторитетом, давая уроки пения, и общался с избранным кругом музыкантов. Гайдн пользовался его советами по композиции и в благодарность за это служил ему аккомпаниатором во время уроков пения. Порпора был опытейшим оперным композитором и не менее опытным учителем. Как «маэстро» он обращался с Гайдном несколько свысока, порою даже грубо, но Гайдн все же считал занятия с ним полез-

354

ными. Впрочем, на творчестве Гайдна эта итальянская школа совсем не сказалась, разве лишь впоследствии он ощутил ее, когда сочинял итальянские оперы.

Постепенно молодой Гайдн вошел в музыкальные круги Вены, познакомился с Метастазео, Глюком, Вагензейлем. Его стали ценить любители музыки. Так, в доме одного из богатых венских чиновников К. Фюрнберга Гайдн участвовал как скрипач в небольших музыкальных ансамблях, для домашних концертов в его поместье создал свои первые струнные трио, а затем ряд квартетов и других произведений. В 1759 — 1760 годах Гайдн уже являлся композитором и капельмейстером в доме графа Й. Ф. Морцина, который имел свою инструментальную капеллу. Для нее была написана в 1759 году первая симфония Гайдна. Композитор смог наконец непосредственно работать с оркестром, писать для него музыку, выверять ее в подготовке к исполнению и исполнять в собственной интерпретации. Имение Морцина находилось неподалеку от Пльзеня: Гайдн снова имел возможность общаться не только с австрийцами, но и с чехами.

Отсюда, с 1750-х годов, ведет свое начало путь Гайдна как автора квартетов (первый возник в 1755 году) и симфоний. В течение многих лет затем он создает свои оркестровые и камерные произведения в новых жанрах, работая (с 1761 года) в капелле князей Эстерхази. Когда Морцин вынужден был распустить свою капеллу, Гайдна пригласил к себе князь П. А. Эстерхази на место заместителя капельмейстера. Известный меценат, венгерский князь был обладателем обширных имений и вел в своих дворцах почти королевскую жизнь, имел свою свиту, огромный штат слуг и, конечно, музыкальную капеллу. С Гайдном Эстерхази заключил контракт, в котором были предусмотрены все его служебные обязанности «вице-капельмейстера». Согласно принятому в доме порядку он приравнялся к камердинерам или домашним слугам («Haus-Officier»), должен был следить за порядком в капелле, достойно обращаться с подчиненными ему музыкантами (но не допускать фамильярности), улаживать их ссоры, давать уроки певцам, отвечать за инструменты и ноты, ежедневно выслушивать распоряжения князя и неукоснительно выполнять их, являться на службу в белых чулках и напудренном парике и т. д. Специальным параграфом оговаривалась обязанность Гайдна сочинять музыкальные произведения по требованию князя, без права показывать их кому бы то ни было. Запрещалось также Гайдну сочинять музыку для других лиц — без особого на то разрешения. Иными словами, музыкант был как бы закрепощен, поступал в полное распоряжение Эстерхази и, вместе со своими произведениями, становился чуть ли не его собственностью. Однако то, что в наше время воспринимается как унижительное положение художника, как антигуманная зависимость его, в условиях феодальной Австрии XVIII века и в придворной обстановке тех лет было своего рода нормой. Многие несомненно могло стеснять Гайдна

355

на службе у Эстерхази: запрещение исполнять свои произведения помимо резиденции князя, невозможность в летние месяцы отлучаться хотя бы в Вену, необходимость всегда сочинять по заказу, не говоря уж об административных обязанностях. Если б, помимо этого, ничто не удерживало Гайдна, он, вероятно, оставил бы свою работу в доме Эстерхази. Он был полностью обеспечен, мог не думать о материальной стороне жизни, мог много сочинять, располагая исполнителями для своей музыки, пользовался благожелательным отношением со стороны Миклоша Эстерхази (который наследовал своему брату с 1762 года), его ценили в меру собственного разума. Позднее Гайдн говорил, что замкнутая жизнь позволяла ему зато обстоятельно проверять свои замыслы в оркестре и он вынужден был стать самостоятельным.

Когда Гайдн начал работать у Эстерхази, инструментальная капелла князя была невелика, но затем она пополнялась и со временем Гайдн имел в своем распоряжении довольно значительный

оркестр, хотя и без кларнетов<sup>1</sup>. До 1766 года Гайдн был связан по месту работы с Эйзенштадтом, где находился большой дворец князя, а зимой порой перемещался вместе с княжеским двором в Вену. К 1766 году в других владениях князя, в Эстерхазе (ныне Фертёд), был воздвигнут новый роскошный дворец. Теперь Эстерхазу стали сравнивать с Версалем, что очень льстило ее владельцу. Гайдн с тех пор тоже должен был работать главным образом в Эстерхазе. К этому времени скончался капельмейстер Г. И. Вернер, и Гайдн встал во главе княжеской капеллы. Его обязанности делались все более широкими и хлопотливыми. Он постоянно занимался с оркестром перед многочисленными концертами, руководил итальянской оперной труппой и готовил с ней постановки опер в одном из дворцовых театров. Для этой труппы и частично для театра марионеток, модного тогда и тоже действовавшего в Эстерхазе, Гайдн сочинил немало опер, более всего в жанре буффа, меньше в жанре *seria*, а для театра марионеток — по преимуществу на немецкие тексты.

Музыкальная жизнь в резиденции Эстерхази была по-своему открытой: на концертах и оперных спектаклях присутствовали знатные гости, нередко иностранцы. В связи с наиболее торжественными приемами устраивались большие празднества. Когда императрица Мария Терезия посетила Эстерхазу в 1773 году, в ее честь были исполнены новая (№ 48) симфония Гайдна (получившая название «Мария Терезия») и его итальянская опера «Обманутая неверность». Во время приема в Эстерхазе эрцгерцога Фердинанда в 1775 году исполнялась другая итальянская опера Гайдна — «Неожиданная встреча». Спектакль был лишь малой частью программы обширных увеселений, в которую

<sup>1</sup> В 1762 году в составе оркестра были: 5 скрипок, 1 виолончель, 1 контрабас, 1 флейта, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны. В 1783 году в оркестре уже было 11 скрипок, 2 альты, 2 виолончели, 2 контрабаса, флейты, гобои, фаготы, валторны, трубы, литавры.

356

входили торжественная встреча на пути кортежа (с духовой музыкой), многолюдный бал-маскарад, охота, народный праздник с участием крестьян в национальной одежде. Возможно, что в 1781 году в доме Эстерхази побывали русский наследник Павел Петрович с женой Марией Федоровной, когда они находились в Вене. Во всяком случае известно, что Гайдн давал великой княгине уроки игры на клавире, а также посвятил шесть своих квартетов ор. 33 (называемых «русскими») будущему императору Павлу I.

. Постепенно известность Гайдна, который руководил музыкальной частью всех этих празднеств и приемов, сочиняя в то же время очень много музыки, вышла за пределы Австрии. В Вене его, разумеется, отлично знали, слушали его произведения, писали о нем в местных газетах. В 1770 году он с капеллой и итальянскими певцами исполнял там свою оперу «Аптекарь». В 1784 году опера-буффа «Вознагражденная верность» (в немецком варианте) имела большой успех в Вене и других городах. В начале 1780-х годов состоялось знакомство Гайдна с Моцартом, которое затем перешло в настоящую дружбу, творчески обогатившую каждого из них. В 1785 году Моцарт, как известно, посвятил Гайдну шесть своих квартетов, выразив в посвящении (на итальянском языке) чувство глубокого уважения и искренней, сердечной любви. По предложению из Парижа Гайдн написал в 1785 — 1786 годах шесть симфоний (называемых «парижскими») для концертов Олимпийской ложи. Его творчеством заинтересовались издатели в других странах, поскольку его произведения звучали в Париже, Лондоне, в Испании и даже в Америке.

За время работы в доме Эстерхази Гайдн из начинающего композитора стал крупнейшим мастером мирового значения, с которым мог сравниться только Моцарт, создал первые образцы классической симфонии и струнного квартета, заложил основы венской классической школы. На исходе 1780-х годов, находясь в полном расцвете творческих сил, он стал больше чем когда-либо тяготиться своим зависимым положением. В письме к своим венским друзьям, к Марианне Генцингер он в 1790 году жалуется на однообразие своей жизни, на постоянную усталость от работы, на печальное положение «быть все время рабом», на отсутствие истинных друзей. Освобождение пришло неожиданно. В сентябре 1790 года умер князь Миклош Эстерхази. Гайдну он завещал пожизненную пенсию — 1000 флоринов в год. Преемник его Антон Эстерхази распустил княжескую капеллу, оставив из нее только Гайдна и лучшего скрипача. Впрочем, при роспуске капеллы у Гайдна в сущности не осталось никаких служебных обязанностей. Он почувствовал себя свободным, поселился в Вене и не предполагал связывать себя какой-либо службой.

Однако Гайдну недолго пришлось пожить на покое. В том же 1790 году он дал согласие на длительную поездку в Лондон, где

357

должны были состояться его концерты. Убедил его решиться на это путешествие известный лондонский антрепренер, крупный немецкий скрипач И. П. Заломон, прибывший в Вену и предложивший Гайдну заключить с ним контракт. Гайдн спросил разрешения у Эстерхази и подписал контракт на создание ряда произведений для Англии и участие в концертах. Так перед ним, прожившим большую творческую жизнь и удалившимся от нее на отдых, открылись новые перспективы музыкальной деятельности. Он должен был написать для Лондона итальянскую оперу и шесть симфоний. Друзья отговаривали его от этой трудной по тем временам поездки; Моцарт тревожился за него. Но Гайдн собирался в путь с воодушевлением. 15 декабря 1790 года он выехал из Вены вместе с Заломоном. По дороге, в Мюнхене, Гайдн повстречался с И. К. Каннабихом из знаменитой мангеймской капеллы, в Бонне слушал музыку собственной мессы. С января 1791 года по июнь 1792 он пробыл в Англии. В Лондоне он наблюдал музыкальную жизнь в непривычных для него широких общественных формах, на новой коммерческой основе. 7 января его чествовали в большом концерте любителей, он получил приглашение на придворный бал, Чарлз Бёрни посвятил ему приветственные стихи, а первый из его собственных концертов состоялся 11 мая: исполнялась симфония № 93 (первая из лондонских). Гайдн впервые соприкоснулся с оркестром большого современного состава<sup>2</sup>. Его произведения в этом концерте, как и в ряде последующих, были прекрасно встречены лондонской публикой. В Оксфорде его почтили титулом почетного доктора музыки, и летом 1791 года Гайдн приезжал туда для участия в торжественной церемонии. В конце мая и начале июня он присутствовал на концертах грандиозного генделевского фестиваля в Вестминстерском аббатстве. Они не только произвели на него сильнейшее впечатление, но и утвердили его любовь к музыке Генделя, что творчески отразилось в последних ораториях Гайдна.

После долгой жизни в однообразных условиях и довольно замкнутой для него среде (несмотря на всю парадность приемов у Эстерхази) Гайдн увидел и услышал много нового, ему открылся целый мир публичных концертов и спектаклей, общения с широким кругом людей. Английское общество отнеслось к нему гостеприимно. Он завязал много знакомств и даже дружеских связей в кругу любителей искусства, гостил у некоторых из них. Здесь он мог уже чувствовать себя равным в их обществе: никто не видел в нем «домашнего слугу». С необычайным увлечением писал он для Лондона музыку в различных жанрах. Его произведения обычно исполнялись в смешанных концертах. Наряду, например, с симфониями Гайдна в программу входили

<sup>2</sup> В оркестре Заломона было от 12 до 16 скрипок, 4 альты, 3 виолончели, 4 контрабаса, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы и литавры.

**358**

И арии, песни, инструментальные произведения других композиторов — Плейеля, Розетти, Клементи, Дустика. Особым успехом пользовались симфонии Гайдна и более всего — их медленные части (как отметил он сам). Зрелый симфонизм Гайдна — это был уже сложившийся стиль, далекий от его первых опытов. «Большая» концертная музыка нового типа, одновременно связанная по своему тематизму с народнобытовыми истоками и обобщенная в широких самостоятельных формах, оказалась близка лондонским слушателям, воспитанным на ораториях Генделя. Очень усилилась популярность Гайдна в Англии также благодаря его многочисленным обработкам шотландских песен, которые он выполнил по предложению владельца нотного магазина Папира, издавшего их. Глубокое огорчение принесла Гайдну весть о кончине Моцарта; застигшая его в Англии.

Вскоре после того как Гайдн вернулся в Вену, к нему пришел молодой Бетховен, который пожелал заниматься с ним. Занятия эти не ладились: Бетховен был уже слишком смел и самостоятелен, чтобы подчиниться авторитету учителя, а Гайдн, возможно, не сразу и не вполне понял его. Однако когда Гайдн просил в 1793 году курфюрста Максимилиана Франца в Бонне о материальной поддержке Бетховену, он именовал его своим любимым учеником.

Недолго пробыв в Вене и Эйзенштадте, Гайдн преодолел сопротивление Эстерхази и снова отправился в Лондон. Его слава там была упрочена. Он находился на этот раз в Англии с января 1794 года по осень 1795, много выступал в концертах, получал со стороны королевского двора настоятельные предложения остаться в стране и насилу отбился от них, побывав в Бристоле, Винчестере, Портсмуте, Бате. О своем последнем концерте-бенефисе в Лондоне Гайдн записал в дневнике: «Зал был полон избранным обществом. Все общество было чрезвычайно довольным, и я тоже. Я получил за этот концерт тысячу гульденов. Это возможно только в Англии»<sup>3</sup>. Любопытна даже не программа этого концерта, а последовательность исполнявшихся номеров. Концерт начался первой частью «Военной» симфонии (№ 100) Гайдна, затем было пение, соло на гобое,

исполнялся вокальный дуэт Гайдна, и первое отделение заканчивалось исполнением последней из лондонских симфоний Гайдна (№ 104). Во втором отделении звучали сначала остальные три части «Военной» симфонии, после чего пела певица, Виотти исполнял свой скрипичный концерт, еще раз пела певица... Таким образом, одна симфония «прерывалась» другой и «продолжалась» во втором отделении!

В Лондоне Гайдн интересовался не только музыкальной жизнью. Его лаконичный и удивительно бесхитростный дневник полон самыми разнообразными записями. Разумеется, он не пре-

<sup>3</sup> См.: Haydn J. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Budapest, 1965, S. 553.

**359**

минул отметить там, сколько сочинений написал для Лондона (симфонии, квартеты, сонаты, оперу, дивертисменты, марши, песни, арии), и педантично подсчитал: «в сумме 768 листов». Но помимо того он проявлял простодушное любопытство ко всему окружающему. Его интересовали торговля, география, корабли с их оснащением, нравы, слухи, банки, погода, дилижансы, всевозможные происшествия, известия из далеких стран и т. п. В этих записях так и видны простая, цельная, здоровая натура Гайдна, непосредственность его восприятия.

По возвращении из второй лондонской поездки Гайдн спокойно жил в Вене, а с 1797 года обитал в ее предместье Гумпендорф, где приобрел небольшой дом. Временами ему приходилось бывать в Эйзенштадте у Эстерхази, сочинять для него мессы. Жизнь его текла скромно, размеренно. У него хватило творческих сил создать в последние годы столетия самые монументальные свои произведения: оратории «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1801). Они стали подлинным итогом его творческого пути и принесли ему мировую славу. После них Гайдн уже сочинял мало, чувствуя себя утомленным, а с 1806 года совсем перестал писать музыку, хотя признавался, что его все время преследуют музыкальные идеи. Жена его умерла в 1800 году. Семейная жизнь Гайдна была всецело несчастливой из-за тяжелого, вздорного и ханжеского характера жены; детей никогда не было. Таким образом, эта потеря скорее освободила его от долгих тягот, чем принесла горе.

Никогда ранее Гайдну не оказывался такой почет, никогда он не одерживал таких триумфов, как в последние годы жизни. Его не только признали во всем культурном мире; его высоко ценили, оказывали ему всякие почести, выбивали в его честь медали, избирали почетным членом Общества музыкантов в Вене, Шведской музыкальной академии, «Общества заслуг» в Голландии, Института Франции, Филармонического общества в Петербурге. В последний раз Гайдна публично чествовали в Вене весной 1808 года в связи с его семидесятишестилетием. Это происходило в зале университета; исполнялась оратория «Сотворение мира», среди множества слушателей присутствовал Бетховен.

Гайдн угас в бурное время наполеоновских войн. Он скончался 31 мая 1809 года, когда французы уже вступили в Вену.

Творческое наследие Гайдна необычайно обширно. Он попробовал едва ли не все существовавшие тогда жанры, причем в большинстве из них создал по множеству произведений: 104 симфонии, 83 струнных квартета, около 200 трио для разных составов, 52 клавирные сонаты, 35 концертов для разных инструментов, более 20 оперных произведений различных жанров, 4 оратории, 47 песен для голоса с сопровождением, более 400 обработок шотландских, ирландских и валлийских песен, 14 месс, множество небольших инструментальных сочинений, вокальных

**360**

ансамблей, клавирных пьес, музыкальных номеров к драматическим спектаклям. Не все области творчества у Гайдна равно значительны: его инструментальная музыка в целом представляет больший интерес и более характерна для его творческого облика. Из крупных вокальных произведений особенно выделяются две последние оратории. Оперы Гайдна, которые возникали на протяжении многих лет (1751 — 1791), остались по преимуществу рукописями в архивах Эстерхази, не изучались до последнего времени и могли бы, казалось, теперь привести к пересмотру установившихся оценок его творчества. Однако, при всей важности их запоздалого открытия, они в принципе не поколебали главного вывода о первостепенном значении для Гайдна его крупных инструментальных композиций. Что касается духовных сочинений, в частности месс, то их содержательность в некоторой мере перекрывается теми же характернейшими для композитора инструментальными произведениями; церковная музыка Гайдна не только близка его светской, но и имеет много с ней общего в характере образов и круге главенствующих эмоций. К кому бы Гайдн ни обращался — к человечеству или к божеству, где бы ни звучали его произведения — на концертной эстраде или в храме, мир для него един и система его образов в

конечном счете одна и та же. Разумеется, ритуальные рамки мессы ставили ему неизбежные ограничения в составе композиции, тематизме частей, но при этом он оставался самим собой. Историческое значение Гайдна определено в первую очередь его новаторством в создании сонатно-симфонических форм. Как бы со временем ни дополнялись новыми данными наши представления о его творчестве (например, о конкретности его образов, «подтверждаемой» музыкой со словом и действием), они становятся лишь богаче, но не отклоняются в сторону. Симфония, квартет, соната — главные области его исканий и его свершений. Квартеты Гайдн начал писать несколько раньше симфоний и сперва называл их кассациями, дивертисментами, ноктюрнами. Они еще не отпочковались в его сознании от музыки непосредственно бытового предназначения. Почти в такой же мере с подобной музыкой связаны и ранние симфонии Гайдна. На первых порах жанровые отличия симфонии и квартета не выступали с той отчетливостью, которая будет достигнута позже, разграничение симфонического и камерного жанров произошло именно в процессе их становления и дальнейшего развития.

104 симфонии Гайдна написаны между 1759 и 1795 годами. Помимо них ему приписывается еще более 60 симфоний, авторство которых полностью не установлено. На протяжении 37 лет композитор наиболее последовательно, без ощутимых перерывов работал именно над симфонией. Вряд ли хоть один год проходил у него без новой симфонии<sup>4</sup>. В отдельные же годы он создавал

<sup>4</sup> Некоторая условность датировок не позволяет подчас судить о возникновении той или иной симфонии с точностью до года.

### 361

до 8 произведений. Особенно много симфоний Гайдн написал в первое десятилетие: около сорока. Дальше он не то что сочинял медленнее, а постепенно все более углублялся в каждое произведение: в 1770-е годы создано более 30 симфоний, в 1780-е — 18, в 1790-е — 12 симфоний. Со временем сама симфония стала у него другой, более содержательной, более обширной, более индивидуальной в каждом случае. Между первой симфонией, возникшей в 1759 году, и последними (№ 103, 104), относящимися к 1795 году, пролегает именно история этого жанра, как ее творил Гайдн, — от первоисточков до полной зрелости. Современные исследователи различают на пути гайдновской симфонии не менее шести различных этапов, выделяя иной раз по четыре года в отдельный период. Столь дробная периодизация, возможно и оправданная при равном углублении в партитуры всех симфоний, совсем необязательна для постижения основных закономерностей этого Жанра, как они складывались в творчестве Гайдна.

В отличие от многих композиторов «предклассического» периода Гайдн неустанно развивал симфонию, охватывая разные стороны творческой задачи. Если проследить только, как изменилось образное содержание его симфонических произведений, как складывался их тематизм, — уже одно это покажет, какой путь здесь пройден и насколько он знаменателен. Проблема цикла и проблема сонатного *allegro*, взаимосвязь тематизма и принципов развития, мотивно-тематическая разработка и вариационные формы в цикле, возможности оркестра и расширение их в новом жанре — по всем этим линиям двигалась творческая работа Гайдна, и все они были взаимообусловлены, сопряжены в единой сверхзадаче. Вне этого невозможно понять некоторые частные авторские решения, например отказ от какого-либо типа недавно избранных тем, усиление или ослабление контрастности в той или иной симфонии. Обычно такие решения не возникали сами по себе, изолированно, а диктовались встававшими новыми задачами, иной концепцией произведения, иной системой выразительных средств, поисками более органично развивающегося тематизма, большего единства целого и т. д.

Понятно в этой связи, что уже первое десятилетие работы над симфонией, представленное самым большим количеством произведений, было весьма динамичным у Гайдна, испробовались многие средства, многие варианты, мысль все время двигалась беспокойно, охватывая разные стороны задачи, и в итоге был пройден очень значительный отрезок пути.

Первые пять симфоний Гайдна (1759 — 1761?) написаны для небольшого состава (струнные, 2 гобоя, 2 валторны), причем партии духовых имеют подчиненное значение. Общие масштабы цикла очень скромны: он состоит то из трех (без менуэта), то из четырех (с менуэтом) частей. Тематизм явно разграничен в связи с функциями частей. Пока еще не яркие темы первых частей. Взлетающая на *crescendo* тема первой части в первой симфонии

### 362

близка типичным темам первых частей около середины века у мангеймцев, в итальянской увертюре, далее у Госсека (*пример 153*). Гаммообразная поначалу аналогичная тема во второй симфонии тоже очень мало индивидуальна. Во второй симфонии намечены уже две темы *allegro*. В четвертой симфонии вторая тема изложена полифонически. В третьей и четвертой симфониях

Гайдн движется к трехчастному сонатному *allegro*, избирая своего рода «промежуточный» вариант: I тема (Т), II тема (D), I (D), элементы разработки, I (Т), II (Т). В узких рамках сонатность уже, однако, определяется. Более отчетливо выделены две темы первой части в пятой симфонии. Пока еще это совсем не «гайдновские» темы, по которым будет затем опознаваться облик его симфонизма. Более эмоциональны вторые, медленные части этих ранних симфоний: *Andante* третьей с его «мангеймскими вздохами» и грациозное *Andante* четвертой с концертирующей скрипкой. В третьей и пятой симфониях финалы фугированные. Их оживленность, их динамизм уже намечаются в общих чертах, но гайдновской характерности для этого рода музыки в них еще нет. Все пять симфоний написаны в мажоре — и так будет вплоть до двадцать шестой.

В 1761 году появились три симфонии Гайдна с программными заголовками: «Утро», «Полдень», «Вечер» (№ 6 — 8). Это было в духе времени. Еще у Вивальди известны концерты из цикла «Времена года». А предшественник Гайдна по должности в капелле Эстерхази Г. И. Вернер в свое время создал «Новый и весьма курьезный музыкальный инструментальный календарь... для двух скрипок и баса в двенадцати месяцах года». Гайдн понимал в данных случаях программность более обобщенно, чем Вивальди, и уж, конечно, без наивного детализирования, проявившегося у Вернера. Показателен лишь самый выбор «заявленных» тем. Для Гайдна, в частности, программность, даже в самом общем ее понимании, сыграла тогда немаловажную роль: понемногу прояснялись образы, конкретизировался тематизм, несколько расширялись приемы композиции, состав оркестра. В симфонии «Утро» к прежнему оркестровому составу прибавились флейта и фагот. Она открывается небольшим вступительным *Adagio*, которое начинают первые скрипки *pp*, и далее на протяжении всего пяти тактов, звучность разрастается до *ff* — постепенно вступают остальные инструменты (*пример 154*). По-видимому, это должно было изображать восход солнца. Как изобразительный эпизод такое *Adagio* еще весьма наивно, но в принципе медленное вступление, *вводящее* в первую часть, оказалось у Гайдна в дальнейшем очень существенной особенностью композиции — именно в образном ее смысле. Более самостоятельными стали партии духовых в этой симфонии (соло флейты в первой части, соло фагота в менуэте). В симфонии «Полдень» пять частей цикла. Здесь интересна вторая, медленная часть, в которой Гайдн свободно применяет приемы драматической музыки: пассажи струнных и созвучия

### 363

гобоев прерываются выразительным сольным «речитативом» скрипки, к которому, как в оперной сцене, присоединяется потом развитой «дуэт» скрипки и виолончели. В симфонии «Вечер» намечаются черты пасторальности. Ее финал — «Буря». Гайдн следует довольно устойчивой традиции XVIII века с его «бурями» в операх и инструментальных пьесах — одновременно изобразительными и обобщенно-динамичными, то есть естественными именно в функции финала. Гайдновская «Буря» еще скромна по масштабам, но местами весьма динамична.

Это прояснение образов симфонии было главным следствием первоначальной программности в симфоническом творчестве Гайдна. В дальнейшем он не склонен был давать программные заголовки частям симфоний или в какой-либо другой форме обнаруживать их программный замысел. Вместе с тем постепенная индивидуализация каждого произведения, связанная и с характером образов, и с особенностями композиции, нередко приводила к тому, что его симфонии получали свои «имена», например: «Философ» (№ 22), «Стенания» («Lamentatione», № 26), «Аллилуйя» (№ 30), «С сигналом рога» (№ 31). Когда и кто давал эти названия — неизвестно, но они прочно закрепились за этими (и многими более поздними) симфониями Гайдна. Необычайно интенсивной и напряженной была работа композитора над симфонией между 1763 и 1766 — 1768 годами, когда он написал более тридцати произведений. Он двигался вперед очень быстро, искал новое в разных направлениях, делал своего рода опыты, что-то найденное удерживал, что-то отвергал, одно утверждал надолго, другое многократно испытывал и все же потом не брал в основу своих выразительных средств. До симфонии № 31 (1765) он колебался в составе цикла, «пробуя» то четыре, то три части; далее же твердо остановился на четырехчастной симфонии. В ряде случаев начинал цикл медленной частью (№ 11, 21, 22), характер которой, например, определил название симфонии № 22 — «Философ»; иногда мыслил первую часть как французскую увертюру (№ 15) или просто придавал ей фугированное изложение (№ 29). Внутри сонатного *allegro* Гайдн то сглаживал контраст между темами, то подчеркивал его, то расширял форму, то ограничивался скромными рамками. Изменялся со временем и оркестр в отношении как состава, так и трактовки партий и групп инструментов.

Всего важнее на общем пути гайдновской симфонии были в 1760-е годы искания композитора, направленные к обогащению образно-тематической сферы, а также к достижению масштабности

цикла и его частей. Что касается образности симфоний, то речь должна идти не только о тематизме, но и о характерных выразительных элементах, имеющих определенное национально-жанровое значение. Пока то и другое у Гайдна еще существует как бы порознь. Тематический материал ранних симфоний, понятно, еще не обладает ярко индивидуальными, авторскими чертами и не является особо оригинальным. Здесь есть и отзвуки

364

мангеймского тематизма, и «итальянизмы» (сицилиана в качестве второй части в симфонии № 27), и даже мелодии грегорианского хорала (в симфониях № 26 и 30). Наряду с этим можно найти и своего рода «предсказания» новой героики, и народные (австрийские, венгерские или славянские) музыкальные черты, и первые проявления собственно гайдновской шутилой и озорной терпкости. Композитор не чуждается и круга типических в его время образов, лишь со временем пытаясь их индивидуализировать. Однако он отбирает относительно немногое и сосредоточивает внимание в основном на двух образных сферах: на образах серьезных, лирических, созерцательных и патетических, с одной стороны, и на образах динамичных, жанровых и колоритных, более объективных — с другой. Первая сфера, как всем известно по зрелым симфониям Гайдна, не потеряет своего значения и дальше, но она будет уже оттенять более характерные для них *иные* образы и темы (не говоря уж о том, что и сама станет много более оригинальной). Что же касается второй, то она будет долго эволюционировать, но тоже не утратит своей роли в симфоническом цикле, особенно в двух последних его частях, более всего — в финале.

Далеко не вся музыка в ранних симфониях Гайдна воспринимается как выразительно насыщенная: на первых порах в ней немало «нейтрального», нехарактерного, общих форм движения, следов еще прикладного назначения. Именно это с особой интенсивностью преодолевается композитором на протяжении 1760-х годов. И первыми в этом потоке «всплывают» по своей выразительности серьезно-лирические образы в их то спокойно-созерцательном, то экспрессивно-патетическом «варианте». Отсюда медленные первые части симфоний: созерцательное *Adagio* в № 11, «важное» и углубленное *Adagio* в симфонии «Философ». Но особенно характерно лирическое начало для медленных частей цикла (собственно лирических его центров): *Andante* симфонии № 10 (с мангеймскими динамическими контрастами), *Andante* симфонии № 19 (с элегическим оттенком), *Adagio cantabile* симфонии № 24 (с солирующей флейтой), сицилиана симфонии № 27 (идиллический замысел), струнное *Adagio ma non troppo* симфонии № 32 (поэтически тонкое претворение лирических грез), *Andante* симфонии № 33 (изобилующее интонациями вздохов). Примечательно, что Гайдн в те годы стремится лирически наполнить и первую часть цикла, притом не обязательно делая ее медленной. Быстрая первая часть симфонии включила в себя уже не лирико-созерцательные, а патетические образы. Впервые это произошло в симфонии № 26, известной под именем «Ламентации». Ее первая часть не лишена поэтому даже драматизма. Заметим, что и в этой и во второй частях цикла композитор использовал мелодию грегорианского хорала: первая из симфоний Гайдна, написанная в миноре, с чертами патетики в первой части, она еще отличается и такой особенностью. По всей вероятности, композитор ощущал ее переломное значе-

365

ние: слишком уж многое здесь сосредоточено ради достижения по-новому серьезного общего тона. В симфонии № 30 тоже использован грегорианский напев (в первой части) — отсюда ее название «Аллилуйя». Драматизируется в своем образном содержании первая часть в симфониях № 35 и 36 героическими и патетическими акцентами. Завершающая этот период симфония № 49, *f-moll* (ее порядковый номер не соответствует хронологии: она сочинена в 1768 году) получила у современников выразительное название «Страдание» («*La Passione*»).

В другой сфере образов, более характерных для третьей и четвертой частей цикла, Гайдн, пожалуй, раньше проявляет тенденции к самостоятельности и находит специфические для них средства выразительности. Это относится даже к такой несложной части цикла, как менуэт. Обычно он стоит на третьем месте; в виде исключения — на втором (симфония № 32). Нередко именно для менуэта, особенно для его трио, Гайдн как бы прибегает к какой-либо особый эффект, который может быть и шуточным, и тембровым, и фольклорным, и гармоническим. Так, трио менуэта в симфонии № 13 интересно виртуозно-прихотливым соло флейты. Начиная с менуэта в симфонии № 3 в этой части цикла время от времени используются полифонические приемы — в легком, почти шуточном духе. В некоторых трио исследователи отмечают явно фольклорные черты: например, славянские в симфониях № 28 и 29. Кстати, в медленной части той же симфонии № 28 проступают венгерско-цыганские элементы. Но, пожалуй, всего характернее для Гайдна



становится слегка скерцозная острота, достигнутая в менуэте симфонии № 34 (резкие скачки со сменой *p* и *f*), в трио симфонии № 37 (секундовые созвучия на сильных долях), в трио симфонии № 38 (скачки в партии гобоя со сменой регистров). Здесь в зародыше намечено уже то типично гайдновское, что характерно и для лондонских симфоний в 1791-1795 годы. Понемногу проявляется это и в характере финалов, например в симфонии №25.

Масштабы каждой из частей цикла постепенно расширяются, что имеет особое значение для сонатного *allegro*. Впрочем, именно здесь процесс этот не развивается по прямой: в симфониях № 24, 25, 35, 36 тематический контраст выявлен отчетливо и ярко, тогда как в симфонии № 28 он незначителен. Различны масштабы и состав разработок, которые пока еще далеко не развиты. Хотя уже в симфонии № 11 разработка становится динамической (с нарастанием звучности), она весьма сжата в симфонии № 37. В финалах симфоний преобладают различные виды рондо, хотя в симфонии № 31 финалом служат вариации. Эта большая симфония, кстати сказать, может служить примером характерного впоследствии для Гайдна включения колоритных жизненно-бытовых звучаний внутрь крупного инструментального произведения. Она не случайно получила название «С сигналом рога» или «На тяге»: в ней действительно

**366**

звучит (такты 9 — 15 первой части) сигнал охотничьего рога<sup>5</sup>, прорезающий экспозицию сонатного *allegro*. Ради этого в партитуру введены четыре валторны, которые широко использованы и во всех остальных трех частях симфонии. Оркестровые средства в этот период расширяются и углубляются в основном за счет активизации духовых инструментов. Уже в менуэте симфонии № 11 эмансипируются партии гобоев и валторн, в партитуру симфонии № 13 введены четыре валторны, а также и литавры, симфонии № 20 — трубы и литавры, симфонии № 22 — английские рожки.

С начала 1770-х годов наступает длительная полоса в развитии гайдновского симфонизма, слишком длительная, чтобы стать переломной, и все же переломная, противоречивая, избобилующая контрастами в творческих исканиях, а в итоге приводящая к прекрасной зрелости второй половины 80 — 90-х годов. В специальных современных исследованиях, посвященных симфониям Гайдна за рубежом, а вслед за тем и у нас, высказывается убеждение в том, что после патетических, исполненных драматизма симфоний Гайдна в начале 1770-х годов у него наступил творческий кризис: он больше не поднимался к этому уровню в духе *Sturm-und-Drang*-эпохи, а как бы отступил назад к менее смелым и более ординарным концепциям, к произведениям, в которых было больше изобретательности, чем значительности<sup>6</sup>. Это суждение представляется слишком односторонним и не учитывающим общей эволюции гайдновского искусства, его пути к высшей зрелости, его образной системы в ее сложившихся особенностях, а также соотношения между симфоническим и камерным жанрами его творчества. Действительно, в симфониях 1772 года и некоторых близких к ним (№ 45, «Прощальная»; № 44, «Траурная»; даже № 49, «Страдание») минорно-патетический тематизм и напряженность общего развития в довольно крупных масштабах обращают на себя особое внимание (*пример 155*). Однако таких симфоний совсем немного, они в известной мере подготовлены гайдновской патетикой прошлых лет (начиная от симфонии «Ламентации») и представляют собой лишь доведение этой линии его образных исканий до высшей точки, после чего патетика и даже романтические настроения не ускользают из музыки Гайдна, а либо отступают в его симфониях перед образами и темами народно-жанрового происхождения, либо сосредоточиваются в его поздних квартетах и сонатах. Для зрелой гайдновской симфонии, для обобщающей «картины мира» у Гайдна эти образы и темы остаются необходимыми, но не первостепенными: такова его образная система, таков его творческий облик, таков его индивидуальный стиль.

<sup>5</sup> По свидетельству знатоков, это тип южновенгерских, хорватских и румынских сигналов, подаваемых с помощью натурального рога.

<sup>6</sup> См.: Landon H. C. R. *The symphonies of Joseph Haydn*. London, 1955, а также: Кремлев Ю. А. Йозеф Гайдн. Очерк жизни и творчества. М., 1972.

**367**

В 1770-е годы Гайдн, как бы испытывая патетические возможности симфонизма, создал ряд прекрасных произведений, значение которых не уменьшилось в дальнейшем, но все-таки было заложено его классикой — симфониями второй половины 1780-х годов и лондонскими. Можно поставить в один ряд минорные произведения — № 26, d-moll, «Ламентации», № 49, f-moll, «Страдание» (или «Страсти»), № 44, e-moll, «Траурную», № 45, fis-moll, «Прощальную», — и они охватывают 1766 — 1772 годы, причем их патетика будет явно нарастать с кульминацией в «Прощальной»... Много позднее минорная лондонская симфония (№ 95, c-moll) тоже патетична,

но она одна среди двенадцати и патетика ее быстро приходит к просветлению. «Граурная» симфония по характеру тематизма в первой части стоит как бы между мангеймцами и Моцартом: ее «восклицания» и «вздохи» ведут от наивной патетики ранних «предклассических» симфоний к одухотворенному патетизму Моцарта (к которому Гайдн приблизится около 1780 года в сонатном allegro симфонии № 75). Полнее всего минорно-патетические эмоции выразились, как это признано, в «Прощальной» симфонии. Она проникнута значительным единством образов, необычна по трактовке финала, не содержит резких контрастов, но отнюдь не монотонна благодаря тонкому распределению света и тени, патетических акцентов — и легкой лирической умиротворенности. Уже по одному этому она лишена трагизма. Даже первая часть симфонии, наиболее патетичная, с очень широкой экспозицией, с подчеркнута экспрессивными интонациями побочной партии (в минорной доминанте), дает просветления в разработке (мажор, новая лирическая тема). Медленная часть (Adagio) — образец грациозной, тонкой и мягко-колоритной лирики. Менуэт написан в редкой тогда тональности Fis-dur, которая воспринималась Гайдном как романтически красочная. Финал представляет особое «изобретение» творческой фантазии Гайдна: Presto непосредственно переходит в Adagio, в котором и заключена «соль» всего цикла, ибо оно-то и является собственно «прощальным»: его краски скорее светлы, хотя и с нежными переливами, его спокойствие — с оттенком отрешенности; вместо динамического оживления оно приводит к истаиванию звучности — одна за другой замолкают партии инструментов, и оркестранты должны покинуть свои места, последними остаются и утихают голоса двух скрипок... Мнения о замысле этой симфонии впоследствии разошлись: кто видел в ней всего лишь изящную и остроумную шутку, кто романтически интерпретировал ее как скорбное прощание (может быть, с жизнью?). Впрочем, гадать на свой вкус бесплодно; можно заметить лишь, что вторая версия была бы не в духе Гайдна и не соответствовала бы общей концепции произведения.

Далее в симфониях 1770-х — начала 1780-х годов минорно-патетическое начало уже не выходит на первый план, но неоднократно проявляется то в одной, то в другой симфонии, как правило, однако, не определяя их тематизма в сонатном allegro.

#### 368

Исключения есть: драматичен общий тонус симфонии № 78, светлая патетика в моцартовском духе с первых тактов главной партии заявляет о себе в Presto симфонии № 75 — ему предшествует вступительное Grave (*пример 156*). С большей или меньшей определенностью патетические моменты время от времени выступают в медленных частях ряда произведений. Однако именно для сонатных allegro Гайдн ищет иной тематизм. Очень показательно, что главная часть цикла, центр его тяжести, не рассматривается композитором как выражение патетического начала по преимуществу. Патетические сонатные allegro не становятся типичными для гайдновского симфонизма, что как нельзя лучше видно на примере самых зрелых симфоний. На образцах симфонического творчества Гайдна до середины 1780-х годов можно проследить, как испытывает композитор различные типы тематизма, различные выразительные приемы в первых частях симфоний. Их при этом объединяет одно: они становятся более объективными, чем лирическими или лирико-патетическими, хотя эмоциональный диапазон их достаточно широк: праздничность, героика, радостная динамика, легкий юмор, блеск и грациозность и т. д. Образный смысл симфоний продолжает восприниматься как яркий и конкретный: им тоже даны названия (не авторские!) — «Меркурий» (№ 43), «Мария Терезия» (№ 48), «Величественная» (№ 53), «Школьный учитель» (№ 55), «Пламя» (или «Огненная» симфония, № 59), «Рассеянный» (№ 60), «Рокселана» (№ 63), «Лаудон» (№ 69), «Охота» (№ 73). Некоторые из этих произведений возникли к определенным случаям, другие связаны с театральными работами Гайдна. О происхождении симфонии «Мария Терезия» речь уже шла. Возможно, что и название «Feuersymphonie» возникло в связи с устройством в Эстерхазе праздничного фейерверка, а симфония «Лаудон» как-либо связана с чествованием австрийского фельдмаршала Гедеона Эрнста де Лаудон. Как раз в этот период Гайдн писал особенно много опер: между 1768 и 1783 годами им создано одиннадцать оперных произведений, по преимуществу в жанре буффа. Название «Рассеянный» симфония № 60 получила потому, что исполнялась как театральная музыка при постановке одноименной комедии Ж. Ф. Реньяра в Вене в 1776 году: увертюрой служила первая часть симфонии, остальные части цикла исполнялись по ходу пьесы как антракты и вставные номера. Но поскольку эта же комедия еще раньше исполнялась в Эстерхазе, быть может, Гайдн тогда и написал музыку для спектакля, а затем «составил» из нее симфонию: очень уж исключителен для него состав цикла — из шести частей. Так или иначе его симфонические произведения тех лет не изолированы от музыкального театра. В симфонии «Рокселана» первая часть была увертюрой в опере-буффа Гайдна «Лунный

мир» (1777). Заметим попутно, что вторая часть этой же симфонии, Allegretto, представляет собой вариации на французскую песенку «La Roxelane» (*пример 157*). Симфония «Охота», получившая название

**369**

благодаря своему финалу, связана с оперой-буффа Гайдна «Вознагражденная верность» (1780), где она соответствовала началу третьего акта. И в этой симфонии медленная часть основана на мелодии песни — в данном случае песни самого Гайдна «Die Wünsche der Liebe». На таких примерах видно, как стремился композитор конкретизировать музыку симфоний в те годы, придавая ей в то же время объективный характер, связывая с театральными образами, с мелодиями песен. Простые песенные темы (подлинно песенные или в духе песни) пока получают у Гайдна скромную вариационную разработку: таковы Adagio в симфонии «Школьный учитель», Allegretto в симфонии «Рокселана», по теме которого она и получила свое название.

Происхождение таких «прозвищ», как «Школьный учитель», «Меркурий», «Величественная», точно не выяснено. Вполне возможно, однако, что в них обозначено некое главное впечатление от каждой из симфоний. Со значительным размахом написана первая часть в симфонии «Школьный учитель». Ее Adagio может служить примером вариаций на редкостно простую народную тему — того же типа, как в некоторых лондонских симфониях (*пример 158*). Жанровый характер носит и финал. Симфония «Меркурий» не лишена героических элементов. Общий характер музыки, видимо, воспринимался в симфонии № 53 как величественный (отсюда и название «Величественная»).

Как бы то ни было, после «Ламентаций», «Страдания», «Траурной» и «Прощальной» гайдновские симфонии пока не побуждают более к названиям подобного рода: и в тематизме, и в их подлинно песенных истоках, и в общем производимом впечатлении господствуют объективные и лирико-жанровые черты. Хорошо понятен несколько внешне-праздничный, репрезентативный характер симфонии «Мария Терезия» — в связи с ее назначением. Целая вереница типичных для XVIII века образов приводит к симфонии «Охота». Правда, в ее первой части ничего специфически «охотничьего» не заметно. Медленная часть, Andante, написана вновь на простую, в народном духе песенную тему (песня Гайдна «Взаимная любовь»), В финале возникают образы охоты, связанные с подражанием охотничьим рогам в тематизме этой части. Написанный в сонатной форме, он завершается не традиционно — «охотничьи» звучания как бы удаляются и затихают вдали.

Трактовка сонатного allegro в симфониях тех лет далеко не однотипна, как различны и масштабы этого «центра тяжести» в симфонических циклах Гайдна. Роль разработки все еще колеблется: наряду с участием в ней обеих тем (среди других — симфонии № 61, 69, 71) много случаев значительного сжатия разработки (симфонии № 63, 66, 70 и ряд других). Иными словами, тот тип разработочности, именно *мотивной* работы, который стал классическим у зрелого Гайдна, еще не твердо устанавливается до середины 1780-х годов. В поисках новой тематики для главной части симфонии композитор эксперимен-

**370**

тирует и в композиции сонатного allegro. В принципе его разделы уже определились, но «наполнение» их может быть весьма различным. Это выражается и в соотношении главной и побочной партий (резкий контраст или относительная близость), в понимании репризы (не всегда точной, динамической, сжатой и т. д.) и — прежде всего, конечно — в многообразном истолковании разработки.

Вторые части симфоний, рано определившиеся в качестве лирических центров цикла, со временем отчетливее выступают в этой роли, поскольку лирические и лирико-патетические акценты делаются менее характерными для первых частей. Едва ли не излюбленным типом медленной части становится теперь у Гайдна форма вариаций на песенную тему, простодушную, в народном духе, лишенную патетической экспрессии, но лирически выразительную. Здесь также можно наблюдать известную тенденцию к объективности образов: субъективная патетика, утонченный лиризм уступают место бесхитростной лирической песенности. Порою подчеркнуты фольклорные элементы, например венгерские в Adagio симфонии № 80. Позднее Гайдн внесет в вариационное развитие простых песенных тем глубоко индивидуальные, тонкие, иногда острые и даже причудливые акценты. Пока же преобладают не очень сложные приемы варьирования, вне симфонизации их.

В различных частях симфонического цикла Гайдн применяет полифонические приемы, которые, однако, не нарушают общего гомофонного характера его музыки, а скорее местами лишь

расцветают ее активизацией голосов. В менуэте симфонии № 44 и в Andante симфонии № 70 мы находим каноническое изложение. Нередко встречаются имитационные приемы в разработках. Симфония № 47 выделяется своими контрапунктическими «хитростями», впрочем, скорее шуточного характера. В ее медленной части (Un poco Adagio) применен двойной контрапункт, а веселые менуэт и трио задуманы таким образом, что вторая часть того и другого в точности повторяет первую в ракоходном движении (*пример 159*).

В известной мере экспериментирует Гайдн и в работе над финалом симфонического цикла. Общий тип финала как наиболее динамичной заключительной части симфонии остается по существу бесспорным. Но в этих рамках изыскиваются остроумные «особенности», специфически гайдновские черты. Характер лихого пляса господствует в финале симфонии № 54. Идеализированным контрдансом называет Генрих Бесселер основную тему финала симфонии № 44. Популярно-шуточный облик принимает финал (Scherzando presto) в симфонии № 66 (*пример 160*). Оригинален замысел финала в симфонии № 67: в его трехчастной форме — медленная середина. Прост и популярен финал в симфонии «Лаудон». Изобилует синкопами финал симфонии № 80. О специфически «охотничьем» финале симфонии № 73 речь уже шла.

371

Сопоставляя итоги этого большого переходного периода с предшествующим и последующим в развитии гайдновского симфонизма, нельзя не заметить, как композитор в своих исканиях, в своих опытах далеко продвинулся по пути к лучшим, зрелым симфониям, к тому, что будет определять его неповторимый творческий облик и составит его главный вклад в историю симфонии. Пусть его тематизм еще не установился, пусть еще несколько наивно его обращение к народнобытовым песенным истокам, пусть не всегда найдены оригинальные, свойственные лишь ему приемы развития — направление пути уже ясно, цели намечены, испытано очень многое и видны предпочтения, которые останутся надолго.

Около середины 1780-х годов складывается и проявляется зрелый симфонический стиль Гайдна в своих определившихся классических чертах. Парижские симфонии (№ 82 — 87), созданные в 1785 — 1786 годы, уже относятся к порою этой наступающей зрелости, когда композитор полностью овладевал всей системой выразительных средств, какая требовалась его творческими концепциями. Появление названных шести симфоний связано с предложением, исходившим от дирекции парижских концертов Олимпийской ложи, которое Гайдн принял в 1784 году. В столице Франции его имя было давно известно: в 1764 году там публиковались его произведения, в 1779 — исполнялись его симфонии. С новыми шестью симфониями, специально заказанными из Парижа, Гайдн по существу торжественно выходил на международную арену. Вероятно, для его авторского самосознания было важно, что они писались не для капеллы Эстерхази, не для избранной публики, а для публичных концертов в таком крупнейшем культурном центре, как Париж. За несколько лет до этого Гайдн познакомился и вскоре подружился с Моцартом. Если Моцарт утверждал, что он учился у Гайдна писать квартеты, то Гайдн в свою очередь испытал на себе благотворное воздействие Моцарта — более всего в сфере инструментальной кантилены лирико-поэтического характера. К середине 1780-х годов действовало это творческое содружество, в котором никто никому не подражал, но каждый по-своему обогащался в процессе близкого общения: так формировалась венская школа уже на классическом ее этапе.

Парижские симфонии и по составу цикла, и по характеру частей, их тематизму, приемам развития, и по оркестровым средствам примыкают к прославленным лондонским симфониям Гайдна, как бы готовят тот расцвет, который наступит впереди, в 1790-е годы. Даже медленные вступления, столь важные в симфониях № 85 («Королева») и 86, сразу становятся в симфониях № 88, 90, 91, 92 правилом и остаются таковым во всех лондонских симфониях за исключением одной. Образность парижских симфоний уже вполне характерна для Гайдна: она достаточно ярка, по преимуществу объективна (хотя не исключает и лирики), часто имеет сильный жанровый отпечаток, конкретна — и

372

одновременно индивидуальна для Гайдна, ибо у других современных ему симфонистов не является господствующей. Симфония № 82 (написанная для полного состава оркестра за исключением кларнетов) получила название «Медведь» из-за ее смелого, колоритно-жанрового финала. «Вольнящие» басы в народном духе, наигрыши медвежьих повадочек у скрипок, напоминающие мелодию словенского коло (*пример 161*), да и народный колорит второй темы создают общее впечатление живой и ярко динамичной сценки, объединенной активным движением в рамках сонатной формы. Жанровый облик имеет и Allegretto этой симфонии. Первая

часть цикла, большое *Vivace*, носит действенный характер, его тематика если и не героична, то подъемно-динамична, а разработка главным образом и создает в итоге впечатление действенности. В симфонии № 83 Гайдн пользуется приемами шуточного звукоподражания (подобно Рамо в его известной клавесинной пьесе) — и потому ее прозвали «Курица». «Кудахтанье» звучит в забавном *Andante* (пример 162). Птичье щебетание слышится во второй теме первой части цикла. Но и то и другое всего лишь легкие вторжения шуток в ткань веселого, широко развитого симфонического произведения. Симфония № 85 носит название «Королева». Ее медленная часть, Романс, представляет собой вариации на популярную французскую мелодию «La gentille et jeune Lisette» (пример 163). В тогдашней Вене французские песенки были достаточно хорошо известны благодаря постановкам французских комических опер и представляли для Гайдна своего рода бытовой материал. Для *парижской* симфонии было уместно выбрать именно французскую мелодию.

Вместе с тем парижские симфонии, как и примыкающие к ним № 88 — 92, отнюдь не являются бытовой музыкой прикладного назначения. Это крупные, мастерски разработанные формы, содержащие наряду с жанровым материалом и элементы патетики (в медленных вступлениях к симфониям № 85, 86, 92, внутри первых частей, порою даже в медленных частях), и тонкий, изящный лиризм, и эмоциональные вспышки, неожиданности, которые так любил Гайдн. Все своеобразнее становятся финалы симфоний, приобретающие, как и финал симфонии «Медведь», специфически гайдновский характер — необычайной свежести жизненных сил, простодушного веселья, терпкого юмора, неиссякаемой динамики, плясовых движений и неожиданных «выходок» (симфонии № 85, 88, 92).

Завершает всю эту группу симфонических произведений прославленная Оксфордская симфония (№ 92), созданная около 1788 года и получившая свое название в связи с исполнением в Оксфорде в 1791 году (когда Гайдн стал почетным доктором музыки). Она по существу более близка не к парижским симфониям, а уже к лондонским. Таковы общие масштабы ее цикла, таково выразительное «говорящее» вступление, такова широта и содержательность первой части с контрастом стремительной

373

и «буффонной» тем, с оригинальными ладогармоническими и оркестровыми красками, такова внутренняя контрастность двухтемного *Adagio*, таковы остроумие и динамичная сила финала. Не случайно симфония была выбрана для исполнения в Англии.

Все лучшие черты гайдновского симфонизма, уже очевидные в произведениях второй половины 1780-х годов, получают яркое и концентрированное выражение в двенадцати лондонских симфониях (№ 93 — 104), созданных в 1791 — 1795 годы. При этом полная зрелость симфонического творчества Гайдна совсем не означает какой-либо остановки в его развитии или стиливого застоя, создания стереотипов. В лондонских симфониях он — удивительно изобретательный, полный сил художник. На примере этих симфоний прекрасно прослеживаются и общие, свойственные ему принципы симфонизма, и многообразие их конкретного воплощения в каждом отдельном случае.

Если в своих вокальных произведениях, включая последние оратории, Гайдн отнюдь не избегает сложившихся, типических музыкальных образов эпохи, то он никак не традиционен в образном строе поздних симфоний. Полнее, чем где-либо, он опирается на жизненный материал, на подлинные народные и бытовые мелодии и жанровые свойства народнобытовой музыки австрийского (порой специфически венского), венгерского, немецкого, хорватского, далмацкого, сербского происхождения. Они не были тогда привычны в крупных инструментальных жанрах, звучали очень свежо, а Гайдн еще изыскивал различные остроумные приемы изложения, ладогармонического «освещения», оркестровых красок, чтобы придать им индивидуальный отпечаток, поразить слушателей редкостным звучанием, неожиданностью, не нарушающими, однако, стиль подлинника. Двумя-тремя острыми и тонкими штрихами он умел безошибочно выделить то необычную интонацию, то ладовую «странность», умел преобразить мелодию, «повернуть» изложение к шутке, даже к гротеску. Мир образов в зрелых симфониях Гайдна достаточно широк, но он в основном негероичен (хотя композитор ценит и патетику), и несентиментален (хотя лирическое чувство у него сильно). Гайдну близки эпическое и лирическое начала в искусстве и скорее динамика, чем драматизм. Но в контексте его симфоний драматические «прорывы» и нарастания превосходно оттеняют их основное содержание.

Многие из самых ярких, запоминающихся образов в симфониях Гайдна имеют жанровое, народнопесенное или танцевальное происхождение: таковы известные темы *Andante* и финала в симфонии № 103 («С дробью литавр»), тема финала в симфонии № 104, известнейшая тема

Andante в симфонии № 94 — первые, видимо, хорватские, последняя — народная песня из Судет (*примеры 164а, б, в, 165, 166*). Это в принципе не значит, что гайдновские музыкальные образы не самостоятельны, являясь просто синтетическими образами народных песен. Сохраняя и даже заостряя характер народной мелодии, придавая ей

374

сначала самое прозрачное изложение (проводя, например, только на тоническом органном пункте или при легкой поддержке одних басов), стилизуя порой народную манеру сопровождения, Гайдн создавал из песни, путем тонкой обработки, законченную инструментальную тему, выпуклую, ясную, побуждающую к дальнейшему движению. Из синкретического образа, каким была песня в оригинале, возникал образ чисто музыкальный. Если слова песни еще помнились слушателям, у них появлялись определенные ассоциации. Но хорватские, далматские или иные мелодии, хорошо известные Гайдну из глубин народного быта, вряд ли вызывали конкретные ассоциации, когда его симфонии распространялись по Европе. Преображенные в гайдновском инструментальном стиле, далекие от мира традиционных, типических образов мангеймского типа, они звучали с такой свежестью, терпкостью и задором, что приоткрывали слушателям нечто еще неизвестное. Многие побуждают думать, что Гайдн чувствовал и понимал особое действие преобладающих у него тем. Он умел преподносить их слушателю с самого начала симфонии, подготавливая нарочито *иным* путем. Медленные вступления к одиннадцати лондонским симфониям порой взволнованны, как драматический монолог, патетичны, полны контрастов (например, мощные возгласы и нежные интонации жалобы в симфонии № 104), незамкнуты. После них со свежестью первозданной простоты, с динамической силой, с особой ясностью очертаний и колорита выступает первая же тема сонатного allegro. Слово снопа света врывается в мир субъективных чувств, словно действенная жизненная сила сметает все перенапряженное и патетически приподнятое. Без медленного вступления начало Allegro не действовало бы столь безотказно, не будучи подготовлено и оттенено по контрасту. Лишь в одной из лондонских симфоний, № 95, c-moll (единственной минорной), медленное вступление отсутствует: ее Allegro само начинается патетически, что как раз не требовало подготовки (*пример 167*).

В большинстве медленные вступления к зрелым симфониям Гайдна носят драматически «открытый» характер, выразительные средства в них сгущены, словно в аккомпанированном речитативе, и форма разомкнута (прекрасные примеры — в симфониях № 93, 97 и 100). В отдельных случаях они особо связаны с сонатным allegro. Так, в симфонии № 103 относительно развернутое вступление начинается дробью литавр (отсюда и название всей симфонии «Mit dem Paukenwirbel»), что сообщает ему напряженно-тревожный характер, который, по замыслу композитора, не должен забываться. Поэтому перед кодой Allegro материал вступления появляется вторично, новым контрастом вторгаясь в легкую, светлую, динамичную музыку всей первой части симфонии. В симфонии № 98 вступительное Adagio излагает будущую тему Allegro в миноре. Это способствует тому, что та же тема, когда она быстро пролетает в мажоре (начало Allegro), создает впечатление легкости и света.

375

На протяжении многих последних лет в научной литературе симфония как жанр и симфонизм как принцип музыкального развития сопоставляются с драмой. Если это имеет свои основания в отношении к Бетховену, то очень мало подходит для Гайдна. Его симфонии в целом и по характеру образов, и по трактовке цикла скорее вызывают аналогии с серьезной комедией (если уж брать театральные сравнения), да к тому же содержат и некоторые эпические черты.

Огромное значение для симфонизма, в частности для сонатного allegro, имеет структура темы, тип ее изложения. Народнобытовая тематика, песенно-танцевальная мелодия, цельная и в то же время ясно расчлененная, сильнейшим образом повлияла на формирование симфонической темы у Гайдна. Тема симфонии должна представлять собой значительную музыкальную мысль, обладать образной характерностью и вместе с тем давать импульсы и материал для дальнейшего развития. В самом выборе песенных мелодий, а тем более в их преобразении и разработке всецело проявляется преобладающий инструментализм мышления Гайдна. Даже опираясь на песню, он склонен подчеркивать в симфонии ее ритмически-танцевальное начало, независимость облика избранной темы от повсюду господствующих оперных истоков тематизма. Сплошь и рядом Гайдн расширял рамки народнобытовых тем. Порой лишь тематическое ядро бралось им из «подлинника», а развертывание музыкальной мысли даже в пределах экспозиции, а затем разработка ее представляли полностью самостоятельный творческий процесс. Цельность и единство симфонической темы определяются ее гармонической и мелодико-ритмической

структурой; она является цельным построением, часто периодом. Вместе с тем ее ясное членение на фразы и мотивы, ее ритмическая периодичность дают возможность развития на основе вычленения характерных частиц, собственно сонатной разработки. Так, например, всего три первых звука, первая же интонация из второй, «австрийской» темы симфонии № 100 («Военной») составляют почти всю основу действенной разработки, что придает ей большую цельность.

Очень важно также оркестровое изложение темы. В лондонских симфониях состав оркестра уже классический. Вначале, правда, еще нет кларнетов, но в пяти из последних шести симфоний они уже появляются. В итоге наиболее полный оркестр у Гайдна таков: струнные, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы и литавры (в «Военной» симфонии еще треугольник, тарелки, большой барабан). При этом партии достаточно индивидуализированы, но совсем не так, как в полифоническом складе, а в пределах развитого гомофонно-гармонического письма. В связи с этим изложение темы при ее первом показе всегда ясно и не перегружено: первая тема симфонии № 103 исполняется струнными, вторая — струнными и гобоями; первая тема «Военной» симфонии — сначала деревянными, вторая — струнными. При повторениях темы звучание изменяется, иногда

376

вступают tutti. Вообще для изложения и развития тематического материала в сонатном allegro оркестровка, помимо всего прочего, приобретает функциональный характер. Если в медленном вступлении к симфонии Гайдн с большой тонкостью дифференцирует оркестровые звучания, часто меняет краски, оттеняя фразы, сопоставляет различные тембры, то в Allegro перед ним стоят задачи особого рода — разграничить, с одной стороны, сквозное и последовательное изложение тем, с другой — их разработку, развитие. В разработке обычно участвуют все инструменты, и именно развитие тематического материала максимально активизирует весь оркестр, выделяет то отдельные группы, то отдельные инструменты. Нарастание звучности, особенно перед репризой, обычно достигается всей оркестровой массой, мощными средствами tutti.

Функции частей в симфоническом цикле установлены к этому времени твердо, число их не изменяется, центр тяжести всегда находится в первой быстрой части, в сонатном allegro, менуэт обязательно стоит на третьем месте. Основные образы сонатного allegro, при всей их яркости, характерности и отчужденности, как правило, не создают подлинно драматического контраста. Они *несходны*, легко различимы в контексте целого, но главный контраст создается между патетикой, драматизмом или сосредоточенностью медленного вступления (как бы «от автора») — и общим током движения первой части. Часто основные темы allegro происходят из одной широкой группы оживленных жанрово-бытовых образов, светлых, действенных, способных к развитию. Ничего созерцательного нет в них: все полно жизни, остроты, ритмической энергии, дает импульсы к дальнейшему движению. Главная и побочная партии allegro, противопоставленные тонально (Г — D) — что подготовлено связующей, — могут принадлежать обе к жанровой группе образов (симфонии № 103, 100, 94, 99, 101). Степень их близости всегда, впрочем, различна: частичное жанровое сопоставление (№ 103), сочетание жанровых элементов (черты марша в побочной партии симфонии № 100), образы жанрово-динамический — и с оттенком лирики (№ 101, 94), жанрово-динамический — и с оттенком патетики (№ 99). В симфонии № 104 даже в экспозиции господствует одна тема, которая выступает вторично — в функции побочной партии, а вторая появляется лишь в заключение экспозиции. Образные контрасты намечены в симфониях № 97, 98, 102. Традиционен контраст фанфарно-аккордовой — и закругленно-танцевальной (почти «менуэтной») тем в симфонии № 97. Контрастируют аккордовая — и экспрессивно-певучая поначалу (соло гобоя) темы в симфонии № 98, энергичская, беглая — и «скерцозная» темы в симфонии № 102. Но и здесь повсюду контрасты выражены не слишком резко, скорее как контрасты тематических *элементов*, чем собственно образов самостоятельного значения. В минорной симфонии № 95, казалось бы, можно ждать подлинного драматизма контрастов: она начинает-

377

ся патетически, с унисонных возгласов подстать пламенным темам Ф. Э. Баха или даже экспрессии Моцарта. Однако ее мажорная побочная партия легка и светла — и в репризе она полностью отклоняет всю патетику и весь драматизм Allegro. Небезынтересен в целом и ладотональный план всего цикла: медленная часть написана в параллельном мажоре с минорной серединой (Es-dur — es-moll — Es-dur), менуэт — в миноре с мажорным трио (c-moll — C-dur — c-moll), финал в мажоре (C-dur). Так в концепции целого, при всех ладовых «переливах», патетический образ и минорный лад совершенно оттесняются светлыми образами и жанрово-

динамическим началом. Гайдн не забыл свою патетику, но иные образы побеждают ее — побеждают даже без борьбы, вне драматизма, словно в потоке общего движения жизни.

Едва ли не главным функциональным свойством зрелого сонатного *allegro* становится энергия движения, начатого главной партией, подхваченного побочной и пронизывающего всю экспозицию, то есть первое же появление основных образов. В отличие от фуги это движение направляется «рычагами» гомофонно-гармонического письма — ладогармоническими факторами, интонационно-ритмическими импульсами (они заложены в самом тематизме). В разработке тип движения изменяется, хотя названные факторы действуют с еще большей интенсивностью: идет уже не показ, не развертывание образов, а музыкальное развитие их характерных элементов наряду с возможным новым освещением самих образов или одного из них. Разработка как бы *уводит* от начала (благодаря тональному плану и движению тематического материала), наращивая напряжение и неустойчивость, и тем же самым готовит репризу, как желанное возвращение тем, разрешение неустойчивости и обретение нового равновесия (поскольку уже обе темы звучат в основной тональности). Это лишь самая общая схема того движения, которое протекает в сонатном *allegro*, определяет его разделы и заменяет в новом стиле тип движения, сложившийся в классической фуге. Однако тональные отношения, уход от исходного положения словно с растягиванием пружины и возвращение к исходной тональности, отграничение «показа» и «разработок», темы и ее элементов — при всех принципиальных отличиях — сближают сонату с фугой.

В действительности едва ли не каждое сонатное *allegro* дает свой вариант этой общей схемы внутреннего движения. В *Allegro con spirito* симфонии № 103, например, «верховодит» первая тема — задорная и вкрадчивая одновременно, легко дробящаяся на динамико-плюсовые ячейки. Именно из ее элементов (особенно из первого — «стаккатного»), из их наложений, сопоставлений, секвенцирования (при все большем тональном отдалении от исходного пункта) строится разработка, в которой всем движет самый активный элемент темы. И лишь в конце, в далекой тональности *Des-dur*, проходит вторая тема, а из нее вытекает

**378**

быстрый переход к репризе. Необычной особенностью этого *Allegro* становится вторжение таинственных звучностей из медленного вступления к симфонии. Каков же его образный смысл? Совсем перед концом того, что казалось столь безмятежным, что развивалось так легко и остро, воскрешается нечто чуждое, быть может, уже забытое (*Adagio*, басы, тремоло литавр)... Это очень впечатляло («Симфония с дробью литавр»), еще раз оттеняя общий светлый и динамичный облик всей части, но как бы напоминая, что существуют рядом и другие стороны жизни. В симфонии № 104 первая тема, господствующая в экспозиции, получает » преимущественную разработку, притом тоже в самом активном элементе. Вторая же, вообще менее заметная, позволяет создать из ее интонаций более спокойный эпизод разработки, словно минутную передышку. Здесь далеко не все так легко пролетает, как в предыдущем образце *allegro*: нечто более сильное и настойчивое, чуть более тяжелое движет разработкой. И хотя исходный образ прост, почти элементарен, из него извлечена именно его сила. В первой части симфонии № 99 облик разработки определяется прежде всего ниспадающими мотивами второй темы, в ней проходит также и материал первой (начало разработки, затем характерные группетто). Возникает что-то вроде диалога. Вторая тема (с оттенком лирики) господствует в разработке симфонии № 101, хотя не исключены и слабо уловимые признаки первой темы. Соединение лирико-динамичных элементов второй темы со скачками-возгласами первой придает разработке местами некоторую патетичность. Это достигнуто именно путем сочетания отдельных черт разных образов и в экспозиции еще не предсказывалось.

В симфониях с контрастирующими темами (№ 97 и 98) главное развитие получает фанфарная начальная тема и явно отступает на второй план жанровая или широко лирическая побочная. Это придает *Allegro* в целом более мужественный характер, чем даже обещает экспозиция (№ 97). В иных случаях Гайдн в ходе развития норовит как бы обмануть ожидания слушателя. Так, в *Allegro* симфонии № 95 (об общем облике которой уже шла речь) все, казалось, с первых тактов привлекает интерес к первой, с начальными возгласами, патетической минорной теме: она-то и обещает драму. И в разработке грозные возгласы, определяя поначалу развитие, все еще нагнетают это чувство ожидания, а воздушные терцовые «вздохи» второй темы лишь пробегают, подобно легкому трепету. Тем не менее в репризе вторая тема очень быстро завладевает всем, переводя изложение в мажор, который долго и прочно утверждается в конце первой части симфонии. Эта победа светлого образа дается так легко, так непринужденно, словно и не было угроз, предвещаю-



щих драму.

Наиболее богата и синтетична разработка симфонии № 102: не совсем обычны для Гайдна и сопоставление образов, и широкое развитие экспозиции, как и вообще масштабы Allegro в це-

379

лом. Собственно первая тема — на редкость динамичный образ, одновременно и «полетный» и напористый — остается характерно гайдновской. Вторая же вполне оригинальна, благодаря мощному возгласу (широкий унисон), паузе и «странным», вкрадчиво-скерцозным отрывистым аккордам струнных. В разработке мастерски развиваются элементы обеих тем — и поочередно, и в сочетании, что приводит в итоге к господству активно динамического начала первой темы и «подтверждается» после репризы в коде. Вероятно, только здесь и следует видеть подлинное столкновение образов у Гайдна в процессе их развития. Но оно скорее действительно и динамично, чем подлинно драматично.

В течение многих лет работал Гайдн над медленной частью сонатно-симфонического цикла. Бывали годы, когда он нередко писал клавирные сонаты без сонатных allegro, начиная цикл прямо с вариационной части (чаще медленной). Таковы сонаты № 39, 40, 42, 48 (все относятся к 80-м годам). Медленная часть цикла претерпевает у Гайдна не менее значительную эволюцию, чем сонатное allegro. Вторые, медленные части гайдновских симфоний в принципе контрастируют «центру тяжести» цикла не только по характеру образов, но и по методам их развития. Однако некоторые тенденции одновременно и роднят их с первой частью симфонии. В целом более спокойные, то объективно жанровые, то шуточно-простодушные (народнопесенного происхождения), то идиллические, подчас исполненные глубокой и тонкой лирики необычайно теплого колорита (Adagio в симфонии № 102), медленные части как бы призваны дать смену впечатлений после энергически действенных Allegro. Они словно обещают эмоциональный отдых от напряжения — в своем мирном простодушии или широком лиризме. Но в конечном счете они все же не дают его благодаря в первую очередь особенности развития. Старая, традиционная форма вариаций не удовлетворяет Гайдна. Издавна много занимаясь ею, он сумел обновить и симфонизировать ее, придать небывалую цельность, приобщить ее к сонатно-разработочным приемам и методам, расцветить своего рода неожиданностями. В итоге она тоже становится действенной, но не в такой мере и несколько по-другому, чем первая часть цикла. Лирический или лирико-идиллический (как в симфонии № 98) характер образов встречается в медленных частях симфоний реже, чем в камерной музыке Гайдна. Он-то как раз менее побуждает к тому типу вариационности, о которой идет речь.

Гайдн дает в симфонических Andante и Adagio большой простор творческой фантазии, но простор иной в сравнении с первой частью. Главной тенденцией гайдновского вариационного развития является гибкая целеустремленность как в частностях, в выборе средств варьирования (вплоть до тематической, мотивной разработки), так и в поисках характерности для каждого «превращения» темы и выработке оригинального, продуманного

380

плана целого. Вариационные части в симфониях Гайдна — менее всего ряды вариаций. Отличный пример дает в этом смысле медленная часть симфонии № 103 («С дробью литавр»): варьируются поочередно две разные, по-своему колоритные народные темы, порождая разные же пары вариаций с нарастающим напряжением целого и новыми яркими образными находками в коде. Варьирование парных тем было известно в старинной сюите, когда два однородных танца (мажор — одноименный минор) один за другим варьировались. Но вариации симфонии № 103 представляют собой гораздо более органичное целое. Обе их темы, из которых вторая особенно оригинальна (повышенные II и IV ступени, тонический органнй пункт), имеют немало общего по мелодическому движению, но в их изложении подчеркивается контраст: легкая фактура первой темы, одни струнные, piano; грузные аккорды второй, присоединение духовых, резкие акценты. Дальнейший план вариаций основывается на этом контрасте и вместе с тем проникнут единой идеей — общего динамического нарастания, выливающегося в развернутую, оригинальную и саму по себе контрастную коду. Каждая тема варьируется лишь по два раза, причем приемы варьирования достаточно свободны. Весьма ощутима тематическая разработка в первой вариации первой темы: разрабатывается пунктирная фигура шестнадцатых, что подчеркнута и в трактовке оркестра (очень частые смены тембров). Первая вариация второй темы носит, напротив, орнаментальный характер (пассажи концертирующей скрипки). Вторая пара вариаций, при всем их различии, подчинена идее динамического нарастания: развитая фактура и мощная оркестровая звучность всецело способствуют этому. Большая кода усиливает впечатление цельности общего

замысла вопреки всем резким контрастам вариаций. Именно она в наибольшей степени придает целому тот колорит необычайного, даже таинственного и вместе с тем гротескного, какой характерен для ряда медленных частей в симфониях Гайдна. Кода обрамляется простым, резким, «голым» изложением второй темы на фоне тремолирующих басов, проникнута идеей гротескного контраста и основана на разработке этой же темы. Резкие динамические и регистровые сопоставления, необычный гармонический колорит (отклонение в Es-dur из C-dur), меняющаяся тембровая окраска и при этом упорная разработка короткого мотива второй темы, которая приводит (на *crescendo*) к последнему появлению темы целиком, — все это делает коду мастерским и чрезвычайно индивидуальным завершением этого острого, контрастного *Andante*. В других случаях варьирование темы может сочетаться в медленной части симфонии со свободно развивающимися эпизодами (и ладогармоническими «хитростями»), что способствует слитности целого (симфония № 104).

Наибольшую известность в симфониях Гайдна приобрели те медленные части, в которых композитор приготовил для слушате-

**381**

лей особый сюрприз или остроумную «выходку». Так, главный эффект «Военной» симфонии (№ 100) композитор поберег именно для ее медленной части. Спокойное и ясное, вполне «мирное» *Allegretto* на тему, близкую французскому романсу (со сменой колорита в средней части — одноименный минор), заимствовано Гайдном из его же концерта для колесной лиры (1786), где оно тоже было медленной частью цикла. Для симфонии Гайдн буквально рассек ткань этой пьесы перед кодой и вставил в нее «военный» эпизод: спокойное изложение вдруг прерывается сигналом трубы, тремоло литавр и громким *tutti* (здесь введены треугольник, тарелки и большой барабан). Это резкое вторжение воинственного призыва в мирный контекст *Allegretto*, вторжение «извне», было для своего времени очень смелым приемом и производило сильное впечатление на слушателей своей непосредственностью. В наше время исследователи находят, что вся симфония № 100 носит до известной степени «военный» характер. Надо полагать, что ни современники композитора, ни историки после него не ощутили бы этого характера, если б не военный сигнал в *Allegretto*.

Кажется, нет в симфониях Гайдна народно-жанрового образа простодушнее народной темы из *Andante* симфонии № 94. Тем острее, ярче, находчивее звучат вариации на нее, причем сама мелодия почти все время слышна на этом развивающемся, с ладовыми переокрасками фоне, а в коде замирает при странных, таинственных гармониях на тоническом органном пункте. В самом начале *Andante* важен «сюрприз», благодаря которому вся симфония получила свое прозвание. Легкая, отрывистая мелодия вступает *piano*, затем идет *pianissimo*, словно крадется по гармоническим звукам, — и вдруг заключительный тонический аккорд гремит *fortissimo* во всем оркестре с ударом литавр. Эта ошеломляющая и резкая шутка — в духе народного остроумия, в частности грубовато-крестьянского.

Все эти «вторжения» как бы извне (подобно напоминанию вступления с дробью литавр в *Allegro* симфонии № 103) в конечном счете, быть может, не ограничены чисто шуточным намерением: они оттеняют характер основных образов произведения, напоминая о существовании и другой их сферы. Этому же, в иной форме, со своей стороны служат медленные вступления перед первыми частями симфоний.

Наряду с подобными жанровыми медленными частями Гайдн не избегает писать и *Adagio* или *Andante* совершенно другого рода. Так, *Adagio* из симфонии № 102 — как бы тип развитого лирического монолога с элегическим оттенком и в «бархатном» изложении. Солируют скрипки и флейты, трубы засурдинены, мелодия разворачивается на фоне живой, также мелодизированной в голосоведении оркестровой ткани. Огромное значение имеет сам колорит звучания, чуть романтический: тема проводится в F-dur и As-dur, особенно красочный эффект создает Des-dur в коде.

**382**

Является ли медленная часть в симфониях Гайдна всегда лирическим центром? Чаще всего она носит жанрово-лирический характер и реже чисто лирический, как в последнем образце. Но такова гайдновская лирика: ей особенно близко жанровое начало (хотя в камерных произведениях содержится больше чисто лирических медленных частей).

Тип симфонического менуэта сложился у Гайдна довольно рано и не претерпел в последних симфониях особых изменений. Во всяком случае даже многообразие менуэтов (от старинных стильных форм до преддверия вальса) — это лишь возможное многообразие танцевального жанра

с соответствующим ему развитием. В масштабе цикла менуэт именно поэтому и может выполнять функцию интермеццо как своего рода передышки, отвлечения, фона для действия, но не самого действительного развития. В *этих пределах* Гайдн все-таки индивидуализировал менуэт — в сравнении, например, с мангеймцами. У него можно найти и более простые танцы (в симфонии № 104), и более причудливые, чуть странные менуэты (№ 103), и скерцообразные (№ 99), и близкие лендлеру, почти вальсу (№ 94 и 95), и «старинные», стильные для XVIII века (№ 100, 96).

Симфонические финалы Гайдна в известной мере поддерживают симметрию в композиции цикла. Они возвращают к быстрым движениям (обычно более быстрым, чем в первых частях), к действительности, к активной тематической работе. Но у них есть своя функция в цикле и свои особенности. Будучи написаны в форме рондо или рондо-сонаты, они, естественно, по кругу неоднократно приходят к основному образу (первой теме) и напоминают его как таковой (то есть достаточно полно). Вместе с тем Гайдн не оставляет в финалах — какова бы ни была их форма — и разработочные методы: моменты разработки всегда значительны. И все же финал в целом *иной* по облику, чем сонатное *allegro*. В его тематизме больше конкретно-жанровых свойств (народные песни в колоритном изложении, хорватские мелодии, мюзет и т. д.), больше объективности (образцовые финалы в симфониях № 103, 104, 102), а в их развитии меньше внутреннего напряжения и больше внешней действительности, жанровой динамики, веселой суеты, народного юмора (симфонии № 102, 104, 97 и другие). Важной тенденцией гайдновских финалов является то, что *динамическое* приобретает яркий отпечаток народно-характерного.

В целом ряде гайдновских финалов остроумно использованы полифонические приемы. Иной раз благодаря им веселое движение еще более оживляется из-за активизации всех голосов музыкальной ткани. Образцом нового и своеобразного применения полифонии может служить превосходный финал симфонии № 103, основанный на видоизмененной мелодии хорватской песни. «В финале другой лондонской симфонии Es-dur (№ 99) разработка (от такта 140), — пишет В. В. Протопопов, — это свободное имитационное развитие главной темы, переплетающейся

383

своими интонациями и создающей впечатление какой-то программной сцены: то ли уличной перебранки, то ли какого-то шутивно ожесточенного спора многих голосов, лишь постепенно затихающего и выливающегося в дружное ведение репризы»<sup>7</sup>. Вспомним здесь, как много написал Гайдн произведений для музыкального театра, сколько итальянских опер (около девяноста!) он поставил на сцене театра Эстерхази. И хотя оперное творчество не было истинным его призванием, быть может, как раз *инструментальные* его отголоски оказались естественными для симфониста.

В заключение вернемся к предпоследней симфонии Гайдна (№ 103) — одному из лучших его произведений, богатому и индивидуальному по сумме средств и приемов музыкальной выразительности, народному в основе своей образности. Первая часть симфонии «С дробью литавр» по своему тематизму носит в большой мере жанровый характер, разработка активна, в ней идет мотивное развитие главным образом на материале первой темы. Вступление к симфонии своей серьезностью и тревожным настроением весьма контрастирует со всем духом *Allegro con spirito*, полным жизненной силы и радостной действительности. Контраст подчеркнут и перед кодой. Но это — не внутренний контраст: он возникает как бы сверх системы образов *Allegro*, вне их развития, то есть вторгается в *Allegro*, словно из иной образной сферы. Вторая часть симфонии, *Andante*, как уже специально говорилось, развертывается на основе двух колоритно-народных тем путем комплексного вариационно-симфонического развития в своеобразнейшее целое — не то поэтическую фантазию с элементами сказочных «превращений» и гротеска, не то шуточно-загадочную сценку, с неожиданными контрастами, резкими преувеличениями и сдвигами в обрисовке исходно-простых, жанровых образов. Быт — и фантазия, словно предромантическая концепция. Грациозный и даже несколько изысканный, прихотливый менуэт оттеняет народную основу *Andante* и финала. Полон остроумия и изобретательности финал — *Allegro con spirito* — на народную хорватскую тему. С удивительной непринужденностью возникает здесь целое — столь ясное, динамичное, будто поток движения, исходящего из живой, искрящейся мелодии; легко улавливаются закономерности рондо, когда вновь и вновь всплывает эта тема; ее интонации слышны в разработочных эпизодах... А за этой осязаемой непринужденностью стоит и стройный полифонический замысел, который охватывает весь финал с начала до конца. Финал открывается пятитактной фразой — протянутыми двухголосными ходами валторн, характерными тогда для музыки военно-героического склада (в опере, в массовых произведениях Французской революции). На эту фразу накладывается песенная мелодия — и отсюда разверты-

вается полифоническая игра в рамках финала с приемами вертикально подвижного контрапункта, с элементами мотивной разработки и имитаций одновременно.

Итак, в каждой из частей цикла, при всей определенности их функций, заложена и особая композиционная идея, причем Гайдн неизменно проявляет редкостную изобретательность, остроумие, накладывая индивидуальный авторский отпечаток на интерпретацию и развитие народных по своему происхождению тем. В симфонии № 103 с особой последовательностью проведено сопоставление ярко жизненных, жанровых, действенных образов — и иного, тревожного образного начала. В медленной части *странное*, причудливое проникает уже *внутрь* развития, накладывает свой отпечаток на основные образы *Andante*. В финале сопоставление сигнала валторн и легкой песенной темки по существу тоже образует необычный контраст, но он как бы рассеивается в непрерывном взаимодействии, взаимопроникновении этих начал. Во всей этой тонко проведенной в цикле не системе, а скорее сетке контрастов (ибо они идут как бы поверх формальной структуры частей) можно видеть особенность именно данной симфонии, ее индивидуальную сверхзадачу.

Вместе с тем любой симфонический цикл Гайдна в его зрелые годы проникнут действенностью — более напряженной в *Allegro*, с элементами созерцательности или даже фантастики в медленной части, танцевальной в менуэте, жанрово-динамической в финале. При этом четыре части цикла вмещают характерный для композитора круг образов, составляя тем самым определенную концепцию целого. Эта концепция не слишком широка, но очень убедительна в своих почвенных, народно-жанровых основах и бесспорной оптимистичности. В далекой исторической перспективе она представляется простой и — в сравнении, например, с грандиозными концепциями Баха — скромной по общим масштабам. Тем не менее она глубоко оригинальна для своего времени, она возвращает человека на землю и только на землю, к естественным, почвенным началам жизни и, что особенно важно, побуждает не к жертвенности, а к действительности. В этом заключается ее внутренний демократизм — для кого бы и в какой бы обстановке ни создавались симфонии Гайдна.

Подобно тому как в творчестве Гайдна прослеживается целая история симфонии от ее ранних образцов до классической зрелости, длинная цепь его квартетов с 1755 по 1803 год образует своего рода историю этого камерного ансамбля. Когда Гайдн начинал работать над струнным квартетом, образцов у него могло быть немного: едва приступили к разработке нового жанра мангеймские мастера, главным образом чешского происхождения. Самый характер этого камерного ансамбля еще не сложился ни в смысле содержания и состава цикла, ни в смысле

стиля собственно квартетного изложения. Для четырех инструментов писались сонаты (с *basso continuo* или с облигатным клавиром), бытовая музыка (сюиты, серенады, дивертисменты, кассации), ранние симфонии на четыре партии и т. д. Именно Гайдн в процессе творческого развития нашел и определил, что такое струнный квартет — как по трактовке цикла и его частей, так и по особенностям использования инструментов, по общему складу классического струнного ансамбля. Моцарт имел в середине 1780-х годов все основания называть себя учеником Гайдна именно в области квартетов: никто не мог бы дать ему лучших образцов.

Эволюция квартетного творчества Гайдна имеет важные точки соприкосновения, порой даже параллели, с эволюцией его симфонизма и вместе с тем в принципе отлична от нее. На первых порах, по мере сложения квартета, естественно проступала образная общность со складывавшейся же симфонией, хотя стиль изложения не мог не быть различным здесь и там. В поисках живой и значительной образности симфония могла на том этапе вести за собой квартет. Однако подлинная зрелость квартета не только как сонатного цикла, но и как камерного ансамбля наступила тогда, когда в квартете обозначились не одни лишь общие с симфонией тенденции, но и специфические отличия от нее. Такова в первую очередь многозначительная особенность *своего* круга образов, естественных именно для камерного жанра, своих эмоциональных акцентов, своих предпочтений, отнюдь не противоположных образному миру симфоний, но все-таки менее ему свойственных. Иными словами, зрелость квартета предполагала творческое нахождение его специфики прежде всего внутри гайдновской системы образов, а тем самым и в деталях формообразования, и, разумеется, в

стиле квартетного письма.

Первая группа квартетов Гайдна, всего восемнадцать произведений (ор. 1 — 3), — это еще предыстория его камерного ансамбля, начавшаяся за четыре года до создания первой симфонии. В сознании композитора квартеты до девятнадцатого еще не отделялись от бытовой музыки; они не носили названия «квартетов» и были сочинены для исполнения с участием любителей (в доме Фюрнберга, где в состав ансамбля входили сам Гайдн как скрипач, виолончелист Альбрехтсбергер и два любителя музыки). Почти все двенадцать квартетов ор. 1 и ор. 2 — маленькие циклические произведения из пяти частей каждое (лишь пятый квартет состоит из трех частей). Как правило, крайние части в них быстрые (в двух случаях первая часть медленная), а средняя медленная окружена двумя менуэтами. В простой, легкой музыкальной композиции медленная часть цикла тонально выделена (чаще всего тональностью субдоминанты), два менуэта, которые обрамляют этот скромный лирический центр, как бы подчеркивают развлекательный, не вполне отделившийся от сюиты тип цикла. Даже в этих

386

скромных произведениях можно найти в зародыше раннесонатные формы, вариации и рондо, которые затем, уже в развитом и преображенном виде будут входить в квартетный цикл Гайдна. В двух случаях, как упоминалось, первые части — медленные, в квартете ор. 2 № 16 — с вариациями. Порой заметны следы мангеймских «манер» — в ракетаобразном тематизме, в акцентировании интонаций вздохов (менуэт из второго квартета). Некоторые сдвиги намечаются дальше. В шести квартетах ор. 3 преобладают четырехчастные циклы (в виде исключения — один трехчастный, один двухчастный), причем менуэт чаще остается на третьем месте. Здесь временами робко проступает собственно *гайдновское* — то в масштабе сонатного *allegro* (ор. 3, № 1), то в терпких секундовых созвучиях менуэта (там же), то в поэтической лирике медленной части (*Largo* в ор. 3, № 3), то в финалах-скерцандо (ор. 3, № 5 и 6). О развитии собственно квартетного письма говорить еще рано: очень часто первая скрипка ведет мелодию на фоне простого гармонического сопровождения остальных инструментов.

Следующие шаги сделаны Гайдном в квартетах ор. 9, которые возникли до 1769 года (более точная датировка отсутствует). По-видимому, они писались в то время, когда композитор напряженно работал над ранними симфониями. Среди этих шести квартетов один написан в миноре (№ 4) — первый минорный - квартет Гайдна, по аналогии с первой минорной симфонией (№ 26), возникшей около 1765 года. Четырехчастный цикл теперь становится правилом, менуэт стоит на втором месте. Рамки цикла то более широки (ор. 9, № 1), то очень узки (№ 6), но фактура в целом становится развитее. Известно, что эта серия квартетов предназначалась для исполнения ансамблем при участии первого скрипача в капелле Эстерхази Л. Томазини, чем, вероятно, и объясняется концертующий характер партии первой скрипки, например в квартете № 2. В стилистике произведений данного опуса заметно воздействие фольклора на тематизм, появляются некоторые индивидуальные находки — интонационные и гармонические.

Квартеты с 25-го по 36-й (ор. 17 и ор. 20) относятся к 1771 — 1772 годам и несут на себе характерные черты переломной полосы в творческом развитии Гайдна. Их появление совпадает с подъемом патетики в его симфониях, которая находит свое явственное выражение и в камерном ансамбле, например в квартетах ор. 17 № 1, 2, 4, 5, ор. 20 № 2 и 5. Это сказывается в характере мелодики, в обострении гармонических средств, в контрастных сопоставлениях ладов, тематических элементов, в прорывах драматизма, даже во введении речитатива в медленную часть цикла (*Adagio g-moll* в ор. 17, № 5). Вообще всего интереснее в этих опусах образные искания Гайдна. Наряду с новой в квартетах патетикой здесь крепнут и связи с народнобытовым, жанровым началом: в первой части квартета ор. 17 № 6 использована мелодия хорватского происхождения:

387

в финале того же квартета применен прием «волянящего» баса; менуэт в ор. 20 № 2 также подражает волянке; в квартетах ор. 17 № 1 и ор. 20 № 5 медленные части весьма близки сицилиане; менуэт в ор. 20 № 4 обозначен «*alla Zingarese*», и его мелодический склад определяется венгерско-цыганским фольклором. Большое внимание уделяет теперь композитор медленной

части цикла. Иногда он выносит ее даже в начало квартета. Экспрессивно-патетический характер имеет *Capriccio Adagio* в ор. 20 № 2, занимающее на этот раз не третье, а второе место в цикле. Медленная часть в ор. 20 № 1 — *Affettuoso*. О речитативе в *Adagio* из ор. 17 № 5 уже упоминалось. Новое образное содержание квартетов начала 70-х годов связано и с расширением общих масштабов цикла, с углублением отдельных его частей, более индивидуализированных и развитых. В ряде случаев Гайдн прибегает в целях развития к полифоническим формам: таковы финалы-фуги в квартетах ор. 20 (№ 32, 35 и 36). Однако контекст, в котором появляется полифонический финал, остается специфически гайдновским, и fuga завершает цикл, состоящий, например, из следующих частей: *Moderato* (начинается выразительным виолончельным соло), *Capriccio Adagio*, менуэт в народном духе, подражающий вольтке, финальная fuga (квартет ор. 30, № 2, C-dur, медленная часть в c-moll). За произведениями ор. 20 последовала довольно долгая пауза: до 1778 года Гайдн квартетов не писал. В то время были созданы симфонии № 48 — 60, ряд клавирных сонат, другие произведения, что, однако, не прошло бесследно и для квартетного творчества композитора. Об этом ясно свидетельствуют шесть квартетов ор. 33, так называемые «русские» (посвящены наследнику Павлу Петровичу), возникшие в 1778 — 1781 годы. Сам Гайдн утверждал, что они написаны в совсем новой, особой манере. Наиболее характерным для этого этапа в развитии камерного жанра является свободное претворение в нем того, что было достигнуто Гайдном в его симфоническом творчестве в смысле тематизма, основ формообразования, принципов развития. Примечательно, что как раз патетические образы и эмоции, уже отходившие в симфонизме Гайдна на второй план, теперь «задерживаются» и находят себе место в сфере камерной музыки (ор. 33, № 1, 5, 6), особенно в медленных частях квартетов. Вместе с тем начиная именно с этого опуса гайдновские квартеты по-новому воспринимались, как яркие, конкретные образные, ибо, подобно симфониям, стали получать прозвания: квартет ор. 33 № 3 был назван «Птичьим» (поводом послужил, в частности, тематизм финала, напоминающий кукование). В «русских» квартетах менуэт заменен *Scherzando*, которое обычно находится на втором месте в цикле (в виде исключения скерцо — на третьем). В качестве финала в одном из квартетов этой серии встречаем сицилиану с вариациями (№ 5). В итоге можно считать, что квартеты ор. 33 стоят на пороге зрелости квартетного искусства Гайдна.

388

Такая зрелость и, наступает в произведениях ор. 50 (шесть квартетов, называемых «прускими»<sup>8</sup>), ор. 54 (три квартета), pp. 55 (тоже три) и ор. 64 (шесть квартетов, посвящены И. Тосту), относящихся к 1787 — 1790 годам. Однако пока еще это скорее зрелость стиля Гайдна в целом, зрелость его образности, его сонатного мышления, принципов развития, чем специфическая зрелость квартета как камерного жанра — в отличие от симфонического. Состав цикла становится таким же, как в симфонии: менуэт занимает в нем третье место (исключения единичны). Некоторые произведения вновь вызвали конкретные ассоциации у слушателей. Из-за «кваканья» (повторение одного звука на разных струнах поочередно у разных инструментов) квартет ор. 50 № 6 был прозван «Лягушачьим». По характеру первой темы *Allegro* в квартете ор. 64 № 5 он получил название «Жаворонок». Эта тема оказалась гораздо ярче, образней, развитей второй: сперва звучало «прелюдирующее» вступление, а затем вступала у первой скрипки главная тема в очень высоком регистре (*пример 168*). Она и составляет основное впечатление от *Allegro* («Жаворонок»), вторая же тема заметно ступшевуется перед ней. Подобно симфониям некоторые квартеты завершаются динамичными, ярко плясовыми финалами (ор. 50, № 1 и 2; ор. 64, № 3). Но в виде исключения встречаются и fuga, и сицилиана в качестве финала (ор. 50, № 4 и 5). В ряде квартетов велико стремление к индивидуализации партий, к выделению то одной, то другой из них, не только первой скрипки, но виолончели (*Andante* в ор. 50, № 3), второй скрипки (*Adagio* в ор. 50, № 2), альты. Усиливается в квартетах тех лет тонкость и изящество отделки, гармоническая смелость (энгармоническая модуляция в первой части ор. 55, № 1), ладотональная красочность. В дальнейшем этого рода искания еще углубятся у Гайдна, но симптоматично и в квартете ор. 64 № 6, что широко лирическое *Adagio* написано в H-dur, тогда как основная тональность цикла — D-dur. Это чувство краски, уже проступающее в произведении 1790 года, станет ещё острее в поздних квартетах и сонатах.

Последние четырнадцать квартетов Гайдна, созданные между 1793 и 1799 годами (и неоконченный квартет 1803 года), — это высший расцвет его квартетного искусства, углубление специфики жанра, выработка подлинно камерного стиля. Как раз после первой и второй лондонских поездок, вслед за созданием лучших симфоний Гайдн достиг и несколько иного, уже *особого* совершенства в области классического камерного ансамбля. Главный интерес большой

группы его поздних квартетов заключается в том, насколько они специфичны — при всей их принципиальной близости к сонатно-симфоническим принципам музыкального мышления. И, помимо того, они не могут не поражать

<sup>8</sup> Название объясняется тем, что квартеты были посвящены, по инициативе издателя, королю Фридриху Вильгельму II.

**389**

свежестью предромантических красок и настроений, столь удивительной в самом конце творческого пути композитора.

Шесть квартетов op. 71 и op. 74 (1793) получили название Аппони-квартетов, поскольку были посвящены графу А. Аппони. Почти симфонический размах ряда их первых частей (op. 71, № 2 и 3; op. 74, № 1), одновременно увлекательно-темпераментных и тонких, соединяется с просветленным лиризмом и особым чувством колорита в Adagio, Andante и Largo. Гайдн и здесь не избегает острожанровых моментов, но они скорее проникают в самую ткань произведений, активизируя ее, чем определяют тематизм квартетов. Таковы, например, фрагменты из финала в квартете op. 74 № 1 — с «волынящими» басами и резкими синкопами, по всей вероятности, цыганско-венгерского происхождения. Цикл того или иного квартета подчас способен вместить образы, казалось бы, совсем разного плана. Так, квартет op. 74 № 3, прозванный «Всадником» или «Кавалерийским» («Reiterquartett»), соединяет в своих быстрых частях динамику обобщенного типа с острохарактерными эпизодами (они-то в финале и определили название квартета), а в медленной части (Largo) поражает проникновенным лиризмом, словно поэтический монолог. Квартет написан в g-moll, а Largo выделено особой краской E-dur'a. Оно совсем просто и непринужденно: как в арии da capo, после середины в одноименном миноре, первая часть возвращается — орнаментированной в импровизационно-патетическом стиле. Чистая и даже строгая тема удивительна глубиной и тонкостью эмоциональной выразительности: непосредственное высказывание-пение поддерживается драматичной и красочной гармонией (*пример 169*).

Нельзя сказать, что образный мир квартетов более узок, чем образность зрелых симфоний Гайдна: он просто несколько иной. Большой рельефности симфонического цикла в целом и четкой характерности каждой из его частей, известной «плакатности» их тематизма в зрелых квартетах отчасти противостоит большее углубление в личный мир человека и в сферу несколько отвлеченных образов, а отсюда — порой более тонкая и более сложная разработка частных тематизма и особенностей развития. Иными словами, квартеты обретают специфическую камерность жанра — в отношении образности и формообразования. Именно теперь очень развивается собственно квартетное письмо, индивидуализируются партии инструментов, активнее становится голосоведение, усложняются гармонии, большее развитие приобретают в разработках полифонические приемы. Не только движение в разработке, но и само изложение тем в квартетах временами не так просто, выпукло и ясно, как в зрелых симфониях.

Все эти черты камерного стиля отчетливо выражены в последней серии квартетов Гайдна — шести произведениях op. 76 (1797), посвященных графу Й. Эрдеди. При своей камерной выдержанности эти квартеты очень многообразны, и каждый из

**390**

них имеет индивидуальный облик. Современные исследователи находят даже, что поздний Гайдн отчасти возвращается к баховским приемам и вместе с тем местами предсказывает Бетховена. Содержательны и различны первые части последних квартетов. В одном из них, op. 76 № 5, цикл открывает Allegretto — сицилиана с вариациями, в другом, № 6, — тоже Allegretto, представляющее собой вариации с фугой. Первая часть квартета № 4 на редкость богата в своем образном развитии и содержит множество эмоциональных оттенков. Она и вызвала название квартета — «Восход солнца». Блестящее и виртуозное по изложению Allegro из квартета № 3 достаточно свободно и гибко в понимании сонатной схемы. Уже сами темы его изложены далеко не с той простотой и ясностью, как это бывает в лондонских симфониях, а заключительная партия как бы синтезирует все предшествующее в экспозиции. В разработке большое значение приобретают полифонические приемы и усложняются гармонические средства.

И в этих квартетах не уклоняется Гайдн ни от острой характерности, ни от острожанровых моментов, но, в сочетании с более отвлеченным тематизмом и некоторой текучестью движения, характерность и жанровость выступают уже несколько по-другому — контрастно, еще более, до резкости, остро. Так, например, даже менуэты иной раз выделяются в общем контексте остротой на грани гротеска. Таков жесткий и скерцозный канонический менуэт в квартете № 2 из этого опуса, прозванный «менуэтом ведьм» (весь квартет по своим исходным интонациям называется «Квинтовым») (*пример 170*). В квартете № 1 менуэт заменен самой быстрой частью цикла —

Presto, в котором содержатся остро-необычные мелодические и гармонические последования, среди них — движение мелодии по увеличенным секундам и жесткие диссонансы на органном пункте.

На ином полюсе стоят в поздних квартетах их лирические медленные части, то сдержанно-созерцательные (Фантазия в № 6), то утонченные и колоритные (Adagio в № 4), то почти романтические по характеру вдохновения и стилистике (Largo cantabile e mesto в № 5). Поистине пленительно последнее Largo. Входящее в квартет D-dur, оно написано в Fis-dur, и эта редкая в то время тональность уже сообщает ему в контексте цикла особую, редкостную окраску. В широкой мелодии с ее плавными волнами по гармоническим тонам есть что-то романтически мечтательное с идиллическим оттенком (в интонациях отмечают «свирельность»). Все просто, ясно, мягко и колоритно; Гайдн словно любит сам звук спокойного и «густого» Fis-dur'a. Но в этой простоте есть своя высшая «отобранность», как в «абсолютной» мелодике Бетховена: каждый звук значим и драгоценен.

В 1799 году созданы два самых последних квартета Гайдна (op. 77), посвященные князю Ф. И. Лобковицу. Они примыкают по стилю к шести предыдущим и продолжают линию новаторства

**391**

в камерном жанре. Это проявляется в гибком построении первых частей, интересных ритмической энергией движения, его последовательностью и одновременно прорывами патетики (№ 2), применением полифонических приемов в разработке. В ряде частей заметно стремление Гайдна к тонкой хроматизации музыкальной речи. В Adagio из квартета № 1 (оно выделено Es-dur'ом в G-dur'ном цикле) примечателен лирически выразительный, внутренне контрастный дуэт-диалог виолончели и скрипки. Менуэт в квартете № 2 поражает своим остроумием, вызывающей смелостью и легкими жесткостями секундовых созвучий между двумя партиями. Эффектный финал этого квартета, хотя и идет в темпе Vivace, напоминает блестящие полонезы, входившие в моду как раз в те годы.

К 1803 году относится неоконченный квартет Гайдна op. 103. Написаны всего две части: Andante grazioso с вариациями B-dur и менуэт в d-moll. Судя по соотношению тональностей, это средние части предполагаемого цикла, который задуман в ре миноре: если бы Andante писалось как первая его часть, менуэт не мог звучать в иной тональности, то есть оставался бы в B-dur; если же Andante является второй частью цикла, то естественно его выделение другой ладотональностью из общего d-moll. Таким образом, Гайдн, видимо, не дописал крайние части цикла, наиболее сложные по характеру развития. Вместо этого он пожелал воспроизвести в конце партитуры свою визитную карточку с нотными строками из своей же песни «Старец»: «Нет больше сил, я стар и слаб». Вместе с тем имеющиеся части неосуществленного цикла не обнаруживают творческой слабости и бессилия. Даже если композитору не захотелось браться за Allegro и финал, сделанное им остается полноценным и свежим.

Помимо квартетов Гайдном создано множество произведений для ансамблей всякого рода, среди них — более сорока трио для клавира, скрипки и виолончели, более двадцати струнных трио, более ста двадцати пяти трио для баритона, альты и виолончели<sup>9</sup>. Многие произведения существуют в разных редакциях; в ряде трио есть заимствования из собственных сочинений Гайдна. В смысле формирования классического камерного стиля квартет безусловно главенствует над другими ансамблевыми жанрами. Клавирное трио, в частности, соприкасается с ним (как, с другой стороны, — с клавирной сонатой).

Если гайдновские трио по своему значению в творческой эволюции композитора и уступают его квартетам, то все же сами по себе клавирные трио представляют значительный интерес. Нередко это уже зрелые образцы нового стиля в своей области, образцы особого рода ансамбля (с клавишным инструмен-

<sup>9</sup> Князь Миклош Эстерхази играл на баритоне (род виолы), чем и объясняется множество сочинений Гайдна для ансамблей с баритоном.

**392**

том), начало которому положено камерными произведениями Баха. В то время как у Баха этот ансамбль с облигатной партией клавира только складывался, у Гайдна он становится обычным и после него занимает прочное место в ряду других инструментальных составов. Партия клавишного инструмента в гайдновских трио является ведущей, партия виолончели в значительной степени подчинена ей, и даже партия скрипки не всегда бывает совершенно самостоятельной. Однако если у Шоберта, например, партии струнных в подобном ансамбле подчас могли быть по желанию даже опущены, то у Гайдна это недопустимо. Как и сонаты, клавирные трио часто состоят из трех частей, причем менуэт или совсем выпадает, или становится



финалом. Пожалуй, именно в трио Гайдна особенно свободно подходит к сонатному циклу. Иногда он начинает его медленной частью, порой ограничивается всего двумя частями — медленной и финалом, словно хочет сосредоточить внимание именно на встающих здесь задачах.

Очень тонкую отделку получают у него медленные части трио, то вариационные (нередко с красочными сопоставлениями мажора и одноименного минора), то просто трехчастные, непринужденные по форме, как, например, Adagio из трио As-dur — da capo с импровизационной серединой. Испытывает Гайдн в трио и различные варианты финала. По аналогии с финалом квартета op. 54 № 2 (где чередуются Adagio и Presto) финал трио G-dur представляет собой рондо особого типа: собственно тема и — эпизоды его, словно небольшие характерные пьески, различные по темпу, размеру, фактуре. Тема — это Andante, в основе которого лежит простая мелодия бытового характера из тех, какие часто появляются в медленных частях симфоний Гайдна. Один из эпизодов — элегическое Adagio, словно медленная часть сонаты, с оттенком патетики. Другой — мажорное Allegro на  $\frac{3}{8}$ , близкое к типу финалов. Как и в симфониях и квартетах, Гайдн обращается в трио к фольклорным темам и элементам: примером может служить «Венгерское рондо» из трио G-dur op. 75. Весьма характерен в этом смысле и «жесткий» выдержанный бас в Allegro из трио C-dur, предвещающий гармонизацию Бетховена (квартет F-dur, op. 59).

Среди клавирных сочинений Гайдна главное место занимают его клавирные сонаты. Собственно говоря, эти сонаты в целом следовало бы называть клавирино-фортепианными, потому что фортепианная соната у Гайдна только складывается. Это относится и к пониманию жанра *классической* сонаты, и к собственно фортепианному стилю. Гайдн работал над сонатой как раз в то время, когда старый клавиесин еще был широко распространен, а вместе с тем молодое, пока еще сравнительно слабое по звуку фортепиано уже вытесняло его. В гайдновских сонатах фортепианный стиль только формируется, причем целый ряд новшеств еще не делает его столь определенным, как у Моцарта. Гайдн именно идет от клавиесина к фортепиано,

393

и в конечном счете новая тенденция побеждает в его творчестве. Отличие в этом смысле ранних произведений от поздних достаточно показательно. Число гайдновских клавирных сонат, как и число многих других произведений, в точности неизвестно. Возможно, что не все они сохранились. В полное собрание сочинений Гайдна вошли пятьдесят две сонаты.

В течение многих лет Гайдн работал над клавирной сонатой: последняя возникла в 1798 году. Заняв немаловажное место в его творчестве, соната все же не приобрела для него такого значения, как квартет. Virtuозом-клавиесинистом он не был, и его исполнительская связь с этим инструментом не стала такой интимной, как у И. С. Баха или Моцарта. Впрочем, если бы не гигантская творческая продуктивность Гайдна в целом, никто не счел бы, что пятьдесят две сонаты — это совсем немного. Только в сравнении с симфониями и квартетами клавирные сонаты приходится ставить на третье место среди инструментальных жанров, к которым обращался Гайдн.

Первые восемнадцать сонат, созданные до 1767 года, невелики по размерам, различны по композиции и порою даже не носят названия сонат («партиты», «дивертисменты»). На этих образцах заметно, что Гайдн изучал произведения Ф. Э. Баха, хотя дух его патетики и характер импровизационно-патетического изложения почти не ощутимы. Состав цикла в ранних сонатах еще не определился. В отдельных произведениях (6-я и 8-я сонаты) он, по образцу симфоний, четырехчастный. В отличие от Ф. Э. Баха Гайдн пишет сонаты с менуэтами: Allegro — Andante — менуэт или Allegro — менуэт. Allegro еще очень неразвито, и единый тип движения, однообразная фактура стирают его тематические и формальные грани (например, сплошное движение триолями в 3-й сонате). В медленных частях избирается какой-либо тип изложения, связанный с теми или иными жанровыми традициями: прелюдирование (Andante 1-й сонаты), тип скрипичного соло с сопровождением (Largo 2-й сонаты). Начиная с 5-й сонаты менуэт уже обычно не заключает цикла, а входит в середину его, а начиная с 17-й — часто выпадает совсем. Любопытны в своем роде три сонаты, 7-я, 8-я, 9-я, как миниатюрные произведения, значительно более узкие по своим масштабам, чем предыдущие. В Allegro 7-й сонаты всего 23 такта. В 9-й сонате финалом служит скерцо. Некоторые произведения этой группы не могут быть даже названы сонатами из-за свободной трактовки первой части, миниатюрного и неразвитого сонатного allegro, написанного лишь в тональном плане старой сонаты (TDDT) или в форме da capo (11-я соната).

1767 год принес особенно много сонат, и в некоторых из них уже чувствуются поиски нового выразительного тематизма. Понемногу обогащается и изложение, хотя и весьма наивными

приемами: в 16-й сонате возникает небольшая пассажная каденция. Заметный сдвиг происходит в 19-й сонате. Одновременно с расширением общего масштаба цикла здесь ощутимо

394

и усложнение самого типа изложения: раздвигается диапазон звучания, обогащается фактура. Уже в пределах Allegro тематические грани выделены различными фактурными приемами: первая тема — ломаными пассажами, вторая — репетициями в клавесинном стиле, заключительная партия — альбертиевыми басами.

В сонатах 1770-х годов (с 20-й по 38-ю), также как в симфониях и квартетах тех лет, Гайдн чрезвычайно упорно вырабатывал свой стиль, который еще не совсем установился. Теперь композитор больше не возвращается к узким масштабам цикла. Он входит в полосу больших исканий. Даже состав цикла у него неустойчив. Углубляется содержание сонат. Отдельные из них по облику уже вполне характерны для Гайдна и приобретают историческое значение: 31-я (E-dur), 35-я (C-dur), 36-я (cis-moll), 37-я (D-dur). В ряде сонат видно настойчивое желание порвать со старым клавесинным стилем письма: в сонатах 27-й и 31-й появляется элементарная фортепианная фактура (альбертиевы басы, гармонические фигурации). Сонатные allegro уже более развиты, иногда специфически пассажны по фортепианной фактуре (23-я соната). Тематизм подчас носит явно патетический характер, как в симфониях и квартетах тех лет. Местами выступает характерная для Гайдна тенденция к цельности сонатного allegro — даже за счет тематических контрастов. Так, 36-я соната, очень развитая по своему фортепианному стилю и достаточно широкая по общим масштабам, в то же время по существу монотематична в первой части. Медленные части сонат еще очень неровны по своему характеру и значению в цикле. В 37-й сонате, например, импровизационное Largo чрезвычайно неразвито, как бывало в старинном концерте, когда оно служило всего лишь переходом к финалу, — в нем 18 тактов. И тут же замечательное Adagio c-moll из 38-й сонаты поражает своим вдохновением, серьезной и субъективной патетикой (Гайдн воспринимал c-moll как патетическую тональность). Менюэты, которые уже очень редко появляются в сонатах этого периода, заметно отличаются от симфонических и квартетных своей изысканностью и меньшей остротой и «выходками». В отдельных случаях, впрочем, менюэты могут быть даже тождественными в сонате — и симфонии: таков менюэт-канон в 26-й сонате и 47-й симфонии. В итоге этого периода фортепианный стиль Гайдна освобождается от старинных клавесинных приемов, в частности от вязких линейных басов.

Гайдновское сонатное творчество 1780-х годов представляет своеобразный интерес: композитор уделяет особое внимание медленной части и финалу сонатного цикла, углубляя их значение, развивая, в частности, новые вариационные приемы в Andante. Сонаты 39-я, 40-я, 42-я, 48-я начинаются не с сонатного allegro, а прямо с вариаций. Результаты этой усиленной работы над вариационными медленными частями отражаются на всем творчестве Гайдна вообще, даже на его лондонских сим-

395

фониях, которые следуют вскоре за последними из данных сонат. Именно это вносит равновесие в сонатный цикл, поднимая Andante и финал — с их специфическими методами развития — до уровня сонатного allegro. Хорошим примером новой вариационной трактовки медленной части может служить Andante из 48-й сонаты. Патетические возгласы темы в соединении со свободными импровизационно-рапсодическими пассажами сразу же определяют его эмоциональный характер — приподнято-декламационный, даже слегка ораторский, риторический. За C-dur'ной следует тема c-moll, основанная на таких же возгласах и со всей полнотой выявляющая патетический смысл Andante. По своему тематизму, по удивительной свободе, органической связи самих тем и вариаций, по динамичному общему плану это Andante, столь взволнованное, по стилю близкое фантазии и в то же время удивительно цельное, выделяется среди многих вариаций Гайдна и представляет собой новый, высший тип вариационной медленной части в сонатном цикле.

В последние годы творчества Гайдн уже не так много работал над сонатой, будучи поглощен другими интересами. Но отдельные произведения тех лет исключительно интересны, как и самые поздние квартеты. Большой известностью пользуется 49-я соната, Es-dur (1790). Ее развитие Allegro свидетельствует о полной зрелости гайдновской сонатности, и в частности *фортепианного* ее воплощения. В одном он еще возвращается к своим же старым образцам: концертная каденция подводит к репризе. Чрезвычайно широко задумано в этой сонате и Adagio, местами близкое к глюковской патетике (особенно в «Альцесте»).

На особое место выделяется среди всех сонат Гайдна его последняя, 52-я клавирная соната, тоже в

Es-dur. Подобно поздним квартетам в ней проявляются новые тенденции: большое образное углубление сочетается с удивительной тонкостью музыкального письма. Новое, более субъективное содержание порождает и новые композиционные идеи. Allegro велико, тематически богато (патетическое начало, «скерцозная» вторая тема) и интересно по стилю изложения. Различные фактурные приемы, предельное тогда расширение диапазона звучания (*Fa* контроктавы и *fa* третьей октавы в одном такте), большая свобода изложения вообще — все это придает целому новый у Гайдна в этой области драматический характер. Adagio необычно по тональному колориту: в Es-dur'ной сонате оно написано в E-dur (совсем как бывало в поздних квартетах). Драматический пафос получает в нем новое выражение, и характерные мелодические интонации приобретают несколько романтический смысл. Субъективная эмоциональность, романтическая взволнованность Adagio обуславливают и несколько импровизационный стиль его изложения, большую гармоническую смелость, резкие тембровые контрасты. Здесь уже можно заметить, что изучение сонат Ф. Э. Баха отозвалось у Гайдна — в патетике его поздних фортепианных произведений. Совершенно так же, как в Largo из квартета

396

ор. 74 № 3, в Adagio из последней сонаты выбрана простая форма da capo с серединой в одноименном миноре, а первая часть повторяется, лишь слегка варьированная в патетическом стиле. Финал тоже по-своему очень смел: обычная «скерцозность» симфонических финалов становится особенно острой. Редкостное своеобразие этой сонаты, смелость и свобода ее стилистики, свежесть музыкальных мыслей тем более поражают, что она создана стареющим художником в конце его пути. Наравне с его поздними квартетами она словно приоткрывает новый облик Гайдна, который оказался способным к творческому развитию, пока мог сочинять.

Особое преломление принципы нового сонатно-симфонического мышления получили у Гайдна также в жанре концерта. Всего им создано 35 концертов, из них — 11 для клавира (фортепиано). В отличие от Баха Гайдн уже проводил полную дифференциацию между фортепианным, с одной стороны, — и скрипичным или виолончельным — с другой, концертами. Большая зрелость нового гомофонно-гармонического письма не требовала такого образца для клавишного концерта, каким в значительной мере был при Бахе скрипичный концерт. В трактовке партии клавишного инструмента концерты Гайдна не слишком резко отличаются от его трио (где она тоже является ведущей, если не подавляющей) и в особенности от ряда клавирных сонат. Они еще мало симфоничны по принципам изложения и развития. Однако даже и такое выделение партии было в них ново, ибо раньше партия клавесина оставалась лишь обязательной партией ансамбля. Впоследствии, у Моцарта, у Бетховена, будет найдено новое равновесие и, наряду с развитой фортепианной партией, возрастет и роль оркестра в концерте, который станет поистине симфоничным. В отличие от гайдновских сонат в концертах, как обычно, более последовательно выдерживается принцип трехчастного цикла. Первая часть цикла получает больший размах благодаря расширению экспозиции (*tutti* и *solo*). В известнейшем концерте D-dur видно, что связь со старинным рондообразным концертным Allegro еще не порвана: об этом напоминает проведение первой темы полностью в разработке. Вообще разработка в концерте несколько отличается от симфонической, будучи не столько мотивной, сколько пассажной, фигуративной. Впрочем, так же иногда бывает у Гайдна в клавирных сонатах (соната As-dur, № 46). Развитая и свободная мелодия Adagio в концерте D-dur тоже не является обязательным признаком именно концерта: она сближает его как со зрелыми сонатами, так и, например, с симфонией № 102. Финалом служит Rondo all' Ungarese. Подобный простой, шуточный, динамичный, народный характер финалов сохраняется также и в концертах Гайдна.

Скрипичные и виолончельные концерты Гайдна тоже просты, доступны и светлы по своему общему облику — они примыкают в этом отношении к большинству характерных для него произведений.

397

Общее количество сочинений Гайдна, созданных для разных инструментов, их ансамблей и для оркестра, огромно. Множество пьес его относится к сфере бытовой, развлекательной музыки: одних менуэтов для оркестра он написал более ста, различных танцев для клавира — более девяноста. Сочинял даже музыку для механического органа. Из фортепианных пьес Гайдна большой известностью пользуются его вариации f-moll на две темы, очень смелые и свободные по своему стилю. Разумеется, основное историческое значение всецело имеют в творчестве Гайдна его крупные инструментальные сочинения, в первую очередь симфонии, квартеты, сонаты. Однако частое его обращение к жанрам бытовой музыки оказалось немаловажным и для больших,

серьезных композиций: оно также способствовало известной демократизации их тематизма, плодотворным связям, в частности, с танцевальной динамикой.

Уже в XIX веке, в эпоху расцвета романтизма и подъема национальных творческих школ, когда естественно было бунтарски пересматривать классическое наследие XVIII столетия, возникали иной раз ходовые оценки в адрес Гайдна как традиционного, патриархального художника, придерживавшегося старых обычаев и вкусов. То были в конечном счете понятные издержки эстетических суждений, высказывавшихся в пылу борьбы за новое искусство, когда проявлялась некоторая близорукость художественных деятелей, настолько поглощенных злобой дня, что им было не до исторической объективности. В наше время тоже порой приходится слышать упоминание о «нормативности» классиков, якобы связывавшей развитие музыкального творчества. Впрочем, в отношении Бетховена слишком ясно, что это звучит кощунством: каждый его творческий шаг опровергает подобные суждения. Но и Гайдн, более скромная фигура, не дает никаких оснований считать его традиционным, «нормативным» художником, «папашей» Гайдном, воплощением эпохи «старого порядка». Он искал, находил и устанавливал не нормы, а *принципы* симфонизма, не тематические нормы, а принципы жизненного, близкого широким массам тематизма в крупных инструментальных жанрах, не нормы, а принципы развития в сонатно-симфонических формах. Это были принципы новой образности обобщенного значения, принципы музыкального развития, хотя и подготовленные исторически, но впервые найденные в соответствии с новой образностью, действенные и высокоперспективные. Разрабатывая и применяя эти принципы, Гайдн отнюдь не сковывал себя ограничивающими нормами. Каждое его произведение имеет свой индивидуальный облик, дает свой вариант в проведении этих творческих принципов. На протяжении длительной творческой жизни Гайдн не останавливался и не повторял себя: он стал новатором, когда начал сочинять, и не перестал быть новатором, когда писал последние симфонии и квартеты. Весь его творческий путь был неустанным *движением*. Достигнув полной зрелости симфониста, Гайдн еще смог

**398**

удивить современников новыми образными исканиями, свежестью предромантических настроений.

Если б инструментальная музыка не была, вне сомнений, главной областью гайдновского творчества, мы сочли бы, что и его вокальные сочинения составляют очень большое творческое наследие. Он предпочитал крупные формы: оперные, ораториальные, богослужебные. Писал также песни (около пятидесяти), вокальные ансамбли, делал бесчисленные обработки народных песен. Многие его оперные партитуры пролежали под спудом в архивах Эстерхази и уж по одному этому не могли войти в историю. Реальное историческое значение приобрели в XIX веке лишь последние оратории Гайдна. Его мессы, его песни не пользовались такой известностью. Возможно, что не все сложилось справедливо в оценках вокальной музыки Гайдна, что мы еще недостаточно ее знаем, но доступные для изучения его вещи (в том числе лучшие, известнейшие из них) позволяют думать, что она в целом уступает его инструментальной музыке. Среди музыкально-театральных произведений Гайдна есть и немецкий зингшпиль, немецкие комические оперы для театра марионеток, и итальянские оперы буффа и *seria*, и музыка к ряду драматических спектаклей. Казалось бы, Гайдн должен был свободнее себя чувствовать в сочинениях на немецкие тексты, но ему не суждено было стать одним из создателей зингшпиля: после «Нового хромого беса», поставленного Курцем в Вене в 1758 году, он писал лишь немецкие «кукольные оперы». Его обязанности в оперном театре Эстерхази с 1768 года сводились к руководству итальянской оперной труппой. Он пересматривал партитуры итальянских опер, вносил в них необходимые редакционно-исполнительные уточнения, изменения, добавления, следил за разучиванием музыки и дирижировал спектаклями. На протяжении многих лет он поневоле пристально вникал в итальянское оперное искусство. Его собственные итальянские оперы появлялись в основном между 1766 и 1783 годами, а последняя из них, опера *seria* «Душа философа», возникла в 1791 году, будучи написана для Лондона (но не поставлена там). Преобладают у Гайдна оперы-буффа: для театра Эстерхази он написал их восемь. Одна из его опер — «Роланд-паладин» (1782) обозначена как «героико-комическая драма», другая из поздних — «Армида» (1783) — как «героическая драма». Среди использованных сюжетов ряд совпадает с теми, на которые писали Паизиелло и другие известные итальянские авторы. В отдельных случаях Гайдн создавал оперы на либретто Метастазियो или Гольдони («Аптекарь», «Рыбачки», «Лунный мир»). Судя по доступным материалам, он свободно владел *умением* сочинять оперную музыку, легко писал арии (они и были основой оперы) и ансамбли, особенно комические. Вообще

комическое в опере привлекало его по преимуществу

399

и, вероятно, лучше удавалось ему, хотя «Армида», например, пользовалась большим успехом у современников и ставилась, помимо Эстерхазы, в ряде городских театров — в Будапеште, Вене и других городах.

Однако несмотря на те или иные склонности Гайдна, на его умение писать оперную музыку и даже на известный успех его произведений, его оперы никак не выделяются на общем фоне оперного искусства тех лет и бесспорно не достигают уровня опер Паизиелло и других крупных итальянских мастеров. В них не чувствуется индивидуальность автора; в буффонаде и в лирике много общих мест. Итальянская опера-буффа виртуозно владела к тому времени разработанной системой музыкально-драматургических приемов, пользуясь которыми любой опытный композитор мог без особых затруднений создавать оперные партитуры. Но лишь выдающимся итальянским авторам (как Паизиелло) или гениальным музыкантам (как Моцарт) дано было в этих условиях сказать свое слово, найти самостоятельные творческие решения. Для Гайдна итальянская опера не была органичной областью творчества, подобной симфонии или камерному ансамблю. Во-первых, естественный для него тематизм народнобытового происхождения, с ярким национальным отпечатком, не мог найти в ней места — ее образность требовала иного. Во-вторых, Гайдн был по призванию симфонистом, но не драматургом в музыкальном театре, то есть его композиционные принципы сложились именно в инструментальной музыке — с мерой ее конкретности, ее возможностей развития. Если у Моцарта симфонизм действовал и в опере, то ради этого ему пришлось формировать новую оперную драматургию. На это Гайдн не претендовал. Быть может, если бы ему не приходилось столько лет работать в театре Эстерхазы с итальянской труппой, он и не стремился бы сочинять одну за другой итальянские оперы.

Вместе с тем Гайдн не проводил особенно резкой грани между вокальной и инструментальной музыкой вообще. Что касается его опер, то отдельные симфонические произведения связаны только с их инструментальными номерами (симфония № 63 — и увертюра в опере «Лунный мир», симфония № 73 — и вступление к третьему акту в опере «Вознагражденная верность»). Вокальные же по своему происхождению темы в симфониях почерпнуты композитором из песен, а не из оперных арий. В отличие от «оперности» мангеймского тематизма Гайдн тяготел к иному кругу тем — скорее моторно-танцевальному или песенному складу.

Песня была для Гайдна более естественной вокальной формой, чем ария: она всегда оставалась ему ближе. Но и в песенном его творчестве подчас сказываются оперные влияния, например в декламационно-патетических оборотах. В сравнении с общим уровнем венской песни своего времени гайдновские произведения и более многообразны, и более индивидуальны — при

400

всех неровностях, какие им еще присущи. Простая венская песня, распространенная тогда в быту, была достаточно определенной по своему облику. Преобладала любовная лирика, чуть сентиментально окрашенная, господствовало куплетное строение. Плавная и не слишком яркая мелодия вобрала в себя и бытовые венские интонации, и черты итальянской кантилены. Общий склад песни был элементарно-гармонический, с типичными и простыми признаками нового стиля — в каденциях, ритмической организации, в фактуре сопровождения (аккордика, альбертиевы басы). Гайдн исходит из этого же уровня, но поднимается выше него. Рассматривая песню, главным образом, как бытовой жанр и лишь иногда выходя за эти рамки и придавая ей большую поэтическую тонкость, Гайдн одновременно расширяет ее тематические рамки. И у него любовная лирика занимает большое место в песенном творчестве. Но его привлекают и другие темы. Наряду с простейшей шуточной песенкой, с пасторалью мы найдем у него и патетический монолог «Жизнь есть сон», и элегическое Largo «У могилы отца» (*пример 171*). Для большинства песен тоже характерно куплетное строение при очень скромном объеме куплета и сравнительно простое сопровождение. Некоторые песни, изданные при жизни Гайдна, выписывались даже всего на двух нотных строках: партия правой руки вместе с партией голоса.

Среди коротких куплетных песен Гайдна всего привлекательнее те, которые близки песенным темам его симфоний, то есть наиболее органичны для него. Из них выделяется свежестью, казалось бы, предельно простая мелодия «Gleichsinn» (*пример 172*). К ней близка также удивительно несложная и полная задора «Очень простая история». Чуть более риторична из них песенка «Умиротворение». К этой же группе можно отнести песню «Сельские радости», в которой уже слышится предвестие простодушной идилличности раннего романтизма. Наряду с такими куплетными песнями, в которых зачастую сильно танцевально-ритмическое начало, Гайдн создает

иные произведения в несколько более широкой куплетной форме, например остроумную шуточную песню «Похвала лениности» (на слова Г. Э. Лессинга) с комическими интонациями и паузами в вокальной партии и «насмешливыми» хроматизмами в «солирующей» партии сопровождения. В другом случае из куплетной песни возникает своего рода монолог с патетическими восклицаниями-вопросами: «Что же, что же такое жизнь?» — и многозначительным ответом: «Жизнь, жизнь есть сон».

Некоторые песни Гайдна представляют уже более развитые образцы вокальной лирики. Вместе с углублением поэтического чувства раздвигаются сами рамки произведений, ширится мелодика, более самостоятельной становится партия сопровождения. В песне «Довольно», например, каждый куплет достаточно развит, вокальная партия развертывается широко и содержит различные элементы почти ариозного пения. Песня «Одобрение»

**401**

написана в вариационно-куплетной форме из трех строф с признаками *da capo*. Песенность мелодии соединяется в ней с интонационными обострениями (подчеркнутая уменьшенная терция), а фортепианная партия выделена соло во вступлении и в заключениях. Особенно широко задумана песня «Верность», большая и патетическая, даже с некоторым инструментальным, «сонатным» размахом, со сменами тональностей, с движением от начального *f-moll* к *F-dur*, с сильной и драматической вокальной партией. Местами эта музыка предвещает романтическую лирику, в частности Шуберта, местами же — первую фортепианную сонату Бетховена (*пример 173 а. б*).

С большой охотой, с художественным вкусом и очень просто обрабатывал Гайдн народные шотландские, ирландские и валлийские песни. Предназначая обработки для голоса с фортепиано или с трио при участии фортепиано, он оставлял изложение прозрачным, гармонизовал мелодию тактично, в классическом духе и подчинял замысел целого мелодическому движению Оригиналa. Однако возможно, что Гайдн вносил некоторые мелкие изменения и в мелодию песни, в ее ритмическое строение. Среди его обработок можно встретить некоторые мелодии из «Оперы нищих» (они были очень популярны в Англии), но не в буквальном их звучании, а как бы в несколько ином варианте. Такова обработка шотландской песни «Смотрю я на север» — в сравнении с аналогичной мелодией из «Оперы нищих». Хорошим образцом простой и художественной обработки Гайдна может служить песня «Однажды летним вечером»; начало ее мелодии выделяется чисто пентатоническим складом (характерным для Шотландии), выдержанным на протяжении восьми тактов. Еще проще и лаконичнее обработка другой шотландской песни «Хочешь ли во Фландрию ты, детка?». Гайдн здесь не выписывает партии фортепиано, а ограничивается лишь партиями скрипки и виолончели с *basso continuo*. Эта скромность, непринужденность в обработках народных мелодий естественна у него, поскольку его музыка вообще близка к народной песне, связана с народнобытовой тематикой. Своими обработками шотландских и ирландских песен Гайдн не только упрочил собственную славу в Англии, но создал известную традицию у себя на родине, где ее продолжил Бетховен.

Последние оратории Гайдна относятся к числу его лучших и известнейших произведений. Ни одно сочинение при жизни композитора не получило столь быстрого и безусловного признания, как «Сотворение мира» и «Времена года». В них Гайдн с наибольшей полнотой и ясностью выразил свое мировосприятие; в их широких творческих концепциях как бы синтезировалось то главное, что находило свое воплощение во многих его симфониях, что составляло его жизненное *credo*. Оратория в гораздо большей мере, чем опера, соответствовала художествен-

**402**

ному складу композитора, тяготевшего не столько к драматизму, сколько к жанрово-эпическому и лирическому в искусстве. Мера объективности в образной системе Гайдна скорее сближала его музыкальное мышление с ораторией, чем с оперой. Однако до конца 1790-х годов он создал всего одну ораторию («Возвращение Товии», 1775) и переработал в другую одно из своих произведений — «Семь слов Спасителя на кресте»<sup>10</sup>. К жанру оратории его вновь привлекли те впечатления, которые он получил в Лондоне от монументальных ораторий Генделя. Будучи второй раз в Англии, Гайдн принял от Заломона текст для оратории «Сотворение мира», составленный по второй части поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». Однако композитор, видимо, не решился писать ораторию на английском языке. По прибытии в Вену он передал английский текст барону Г. ван Свитену, который и перевел его на немецкий язык. Тот же ван Свитен составил текст второй оратории — по поэме Дж. Томсона «Времена года». Так поэтические источники последних ораторий Гайдна исходят из английской поэзии. В этом тоже до известной степени сказалась генделевская традиция — с его «Самсоном» и «L' Allegro, il Pensieroso ed il Moderato».

При всей внешней сюжетной несхожести двух последних ораторий Гайдна, их объединяет по существу общая идейная концепция. Во «Временах года» он создает картины крестьянского быта и деревенской природы, придавая этому достаточно обобщенный смысл: его интересуют жизнь, труд, чувства, восприятие природы сельскими жителями в разные времена года. Это — кругооборот самой жизни, а не какая-либо определенная фабула с последовательно развивающимся сюжетом, как в опере. Эпическая широта оратории, ее обобщающая концепция связаны с тем общечеловеческим значением, какое имела для Гайдна избранная тема. Своим произведением он прославлял простых людей труда, близких природе, чистых сердцем, верных в дружбе и любви, способных простодушно радоваться жизни. Тема простого и чистого человека и прекрасной природы, с которой он сливается, лежит и в основе оратории «Сотворение мира», но в ином, еще более обобщенном, космическом и пантеистическом плане, в масштабе вселенной. И когда на возникшей из хаоса первозданной земле, со всей поэзией ее расцветающей природы, появляются первые идеальные люди и начинают свой Дуэт, такой простой, такой привычно лирический, даже несколько чувствительный, — становится понятным большое внутреннее родство двух ораторий. Сюжеты их, казалось бы, совсем различны, но тема в сущности одна — главная тема гайдновского творчества.

<sup>10</sup> «Семь слов» — произведение в необычной форме. Оно создано Гайдном в 1785 году по заказу собора в Кадиксе (Испания) и состоит соответственно из семи «сонат» для инструментального ансамбля (струнные, духовые и литавры) с речитативами баса. Немного позднее композитор переложил эту музыку для струнного квартета (семь квартетов ор, 51), а затем переработал в ораторию.

**403**

В оратории «Сотворение мира» три части: земля и небо, возникновение жизни на земле, сотворение человека. Крупный план, величественные картины (отделение света от тьмы, вод от тверди и т. д.) сочетаются здесь с простодушной изобразительностью вплоть до передачи щебетания птиц, пения соловья, рыкания льва и многого другого при возникновении животного мира. Образы Адама и Евы — первых людей на земле — несколько идиличны и одновременно близки лирико-жанровым образам Гайдна. Легенда о сотворении мира рассказана с такой наивной и чистосердечной, осязательной реальностью, словно все происходящее совершается в обозримой для художника близости.

Медленное оркестровое вступление к оратории живописует хаос, из которого затем возникает мир. Современники Гайдна удивлялись его смелости в изображении хаоса. Очень свободный тип изложения, переменчивая фактура, резкость гармонических сочетаний призваны воссоздать эту первичную картину хаоса — в разомкнутой, как бы импровизируемой форме. Однако ладотональность (с-moll) и тематическое обрамление в начале и конце все же удерживают целое от бесформенности. Ни здесь, ни где-либо дальше нельзя найти у Гайдна ничего мистического: все проникнуто здоровым и сильным чувством любви к реальному и ярко образному земному миру. Само чудо *сотворения мира* предстает как извечное *чудо жизни*.

В первой части оратории немало программной музыки: первое появление света (речитатив и хор № 2), изображение морских волн и журчащего ручья (ария Рафаила), восхода солнца (речитатив Уриила № 13), низвержения адских духов (ария Уриила). Хоры, прославляющие мудрость мироздания, носят несколько отвлеченный характер, но и они являются в основном торжественными гимнами земле, природе. Одна из арий Рафаила, подобно многим номерам генделевских ораторий, дает сопоставление двух образов: величественной суровой природы (волнующихся морей, вздымающихся к небу гор, широких потоков) — и мирной, нежной, спокойной (светлого ручья, тихой долины). В соответствии с этим в первой части арии (d-moll, Allegro) — широкая, в героическом духе вокальная партия и бурное сопровождение; во второй части (D-dur) — лирическая и плавная мелодия, мягкий фон сопровождения, пасторально-идиллический колорит.

Во второй части оратории особенно много изобразительных эпизодов. В арии Гавриила F-dur изображается щебетание птиц, пение жаворонка (пассажи кларнета), воркованье голубков (сентиментальные «вздохи» в вокальной партии и звучание скрипок и фаготов в высоком регистре), трели соловья (пассажи флейты). В одном из аккомпанированных речитативов (Рафаила, № 21) Гайдн стремится изобразить животный мир, едва только населивший землю: радостное рычание льва (тромбоны, фагот, контрафагот, струнные), гибкость тигра, трепетные движения

**404**

олена (фразы струнных), мирно пасущиеся стада (пасторальная сицилиана), жужжание насекомых (тремоло струнных), ползание пресмыкающихся. Все это не лишено наивности. Но ведь и у Генделя в оратории «Израиль в Египте» мы встречали нечто аналогичное («казни египетские» — с

изображением жаб и насекомых). Правда, там это не сводилось к подобной детализации, а сочеталось с широким, уже в конечном счете не изобразительным развитием формы. Гайдн не боится быть наивным. Он словно возвращается к началу жизни на земле с изначальной простотой ее восприятия. Это не стилизованный примитив, а художественное перевоплощение, которое давалось ему легко и естественно, как естественно было для него развивать самые простые народные темы.

Третья часть оратории открывается оркестровым вступлением (флейты, валторны, струнные). Это уже не наивно изобразительный эпизод, а поэтическая картина тихого утра в духе пасторальной идиллии: прекрасная утренняя природа встречает первых людей на земле. Появляются Адам и Ева. Их первый дуэт (к которому затем присоединяется хор) — простое лирическое *Adagio* того склада, который благодаря оперной кантилене и венской песне приобрел во время Гайдна чуть ли не бытовое значение. Появление легендарных прародителей человечества в таком простом жизненном облике, привычном каждому современнику композитора, сразу же приближало их первозданный мир к восприятию слушателей. Второй дуэт счастливых Адама и Евы в первой своей части (*Es-dur, Adagio*) полон благородной чувствительности подобно некоторым *Adagio* гайдновских симфоний, во второй же (*Allegro*), радостной и светлой, местами странным образом напоминает Марсельезу, отдельные интонации которой повторяет Ева вслед за Адамом. Заключительный хор оратории, как и следовало ожидать, носит торжественный и праздничный характер.

Когда Гайдн заканчивал «Сотворение мира», он уже, возможно, ощутил новое желание дать не только космическое истолкование темы «человек и земля», но также более жизненное, конкретное, народное ее воплощение. И за «Сотворением мира» последовали «Времена года».

Светские оратории неоднократно писались и до Гайдна: достаточно вспомнить опыт Генделя. Тема человека и природы насквозь проникала его ораторию «*L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*». Тема смены времен года не раз воплощалась в музыке и не обязательно в вокальном жанре. Но никогда она не была в такой мере связана с жизнью народа, не получала такой поэтической и одновременно реально-бытовой трактовки, как в последней гайдновской оратории. «Жизнь проходит в кругообороте времен года, и лишь добро живет вечно» — такова идея оратории. А что такое добро? Гайдн отвечает на это всем содержанием своего произведения о «трудах и днях» крестьянина.

405

В сравнении со своими более ранними оперными произведениями и первой ораторией «Возвращение Товии» композитор более широко использует весь комплекс вокально-инструментальных выразительных средств и более свободно трактует вокальные формы, в значительной мере отходя от принципа номеров. Чувствуется, что «Времена года» написаны после Глюка, когда углубилось содержание речитатива и оркестровой партии и были преодолены условные разграничения сольных, ансамблевых и хоровых номеров большой композиции оперного или ораториального типа. Среди всех произведений Гайдна его последняя оратория наиболее синтетична именно как вокально-инструментальная композиция. Партия оркестра весьма разработана и выполняет важные художественные функции. В его составе — струнные, 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, треугольник и бубен.

Инструментальное вступление к оратории программно: оно изображает переход от зимы к весне и непосредственно подводит к речитативу крестьян. Тем не менее оно, по своим масштабам, является одновременно и увертюрой ко всей оратории: вступления к остальным ее трем частям далеко не так развернуты и выдержаны в гораздо более скромных масштабах. Сонатная форма вступления входит даже в известное противоречие с его программным замыслом. Собственно программа диктует уже соотношение тем в экспозиции: беспокойной, бурной, внутренне контрастной темы зимы (*g-moll*) — и светлой, легкой темы весны (*B-dur*). И когда в репризе снова звучит тема зимы, становится ясно, что вступление дает обобщенные образы в их смене, но не подчинено задачам элементарной изобразительности. Вступление не завершается, а на его тематическом материале идет речитатив трех крестьян, радующихся наступлению весны. Колорит звучания все просветляется, чему способствует и выделение вокальных тембров: бас (старый крестьянин Симон), тенор (молодой крестьянин Лукас), сопрано (дочь Симона Ханна). Вступление по существу оканчивается лишь вместе с речитативами. Хор земледельцев призывает светлую весну пробудить природу. Он прост и поэтичен. Есть что-то пленительное в его светлой идилличности, в его плавной мелодике, когда ее начинают скрипки в октаву с флейтами, а затем



подхватывает хор. Подобное Allegretto очень легко представить в симфонии Гайдна: оно достаточно для этого характерно и вместе с тем развернуто по форме. Первая ария оратории — своего рода песня пахаря, которую исполняет Симон. Ее простая, в народном духе мелодия соединяется далее с известнейшей темой вариаций «с ударом литавр» из симфонии № 94. Начиная с такта 17, когда Симон ненадолго замолкает, эта тема звучит в оркестре и выделяется с полной яркостью (4 такта), а затем вновь вступает бас, и его мелодия контрапунктирует с ней (*пример 174*). Лирическим чувством и мягкой поэзией проникнуто

**406**

трио с хором крестьян, которые просят благодатного дождя и солнечных дней в заботах о плодородии, — и все зацветает вокруг, вселяя радостные надежды на обильный урожай (вторая часть хора). За небольшим речитативом Ханны следует «Песнь радости» (A-dur, Andante). Ее начинают молодые крестьяне Ханна и Лукас (соло и дуэт), к ним присоединяется хор девушек и юношей, и после новых соло вступает общий хор (он прерывается кратким соло Симона), завершающий целое. Это действительно «песнь», исполненная света, молодых весенних чувств, счастья от близости с прекрасной оживающей природой. Вокальные партии ведут эту песнь, а оркестр создает картину пробуждающейся и расцветающей весенней жизни — посредством очень тонкой и колоритной звукописи, лишенной, однако, наивной детализации, свойственной «Сотворению мира». Часть «Весна» завершается торжественным благодарственным хором (B-dur), для которого характерно нарастание звучности и движения от начала к концу: вступительное маршеобразное Maestoso с тромбонами, более прозрачное Poco adagio (солисты и хор), большое и мощное Allegro.

Вторая часть оратории — «Лето» — особенно живописна, причем даже возникающие изредка звукоизобразительные детали не приобретают самодовлеющего значения: господствует поэтическая картинность, проникнутая поэтическим же чувством. Один за другим возникают образы летнего дня: предрассветная пора с пением петухов, пастух, ведущий свое стадо на заре, восход солнца, томящая полуденная жара, нежная прохлада лесной рощи, где легко дышится истомленному духотой человеку, надвигающаяся гроза и буря, застигшая крестьян в поле, общее смятение, наконец, успокоение после бури, тихий летний вечер и душевный покой после трудового дня. Начинается эта часть небольшим оркестровым вступлением, передающим «приближение утреннего рассвета». Как и развернутое вступление к «Весне», оно непосредственно соединено с речитативами: Лукас и Симон словно раскрывают его программу, упоминая о рассеивающемся тумане, о совах, укрывшихся от рассвета, о пении петуха, возвещающем утро. Оркестровый колорит все светлеет: от c-moll и «блужданий» струнных — к C-dur. Небольшая ария Симона, в духе простой и спокойной пасторали (F-dur, Allegretto,  $\frac{6}{8}$ , пастуший наигрыш у валторны), повествует о пастухе, который звуками рожка собирает свои стада ранним утром. Ханна возвещает восход солнца. Большой хор с солистами (D-dur, Largo, Allegro, Andante, Allegro) — яркая картина полной победы света и одновременно триумфальный гимн солнцу. Каватина Лукаса (E-dur, Largo) и ария Ханны (B-dur, Adagio) — как бы лирическая сердцевина всей части. В каватине, с ее «густым», насыщенным сопровождением и на этот раз отнюдь не песенной мелодией, передается томление от полуденного зноя, охватившее природу и человека. Напротив, ария Ханны, светлая и несколько идиллическая, с солирующим гобоем, воспекает тенистую рощу, прохладу у лесного

**407**

ручья, дарующих человеку покой и облегчение. Центральный номер всей части — гроза и буря. О приближении грозы предупреждают уже отдельные тремоландо литавр соло в речитативах Симона, Лукаса и Ханны, говорящих о предгрозовой тишине, когда вся природа застыла под надвигающимися темными тучами. Большой хор крестьян (c-moll, Allegro assai, Allegro) — это и есть картина грозы и бури, налетающей шквалами, и одновременно сцена смятения крестьян, застигнутых стихией. Оркестр с подлинным размахом, с чередой нарастаний передает волнение грозы, а затем постепенное успокоение и просветление. Хор же ведет самостоятельную партию, выражая чувства ужаса и тревоги, причем в разделе Allegro его звучание еще активизируется полифоническим развитием (имитации хроматизированной нисходящей темы). Заключительный терцет с хором — мирное завершение трудового и грозного дня: спокойный вечер, бой башенных часов, возвращение скота с пастбищ, пение перепелов, стрекотание кузнечика, кваканье лягушек, сладостный домашний отдых хорошо потрудившихся, здоровых, чистых сердцем людей.

Третья часть оратории — «Осень» — особенно выделяется яркими жанровыми картинками. Гайдну здесь чудно романтическое восприятие осени как времени увядания и грусти. Напротив, это самая

радостная, оживленная, «массовая» часть оратории. В центре ее — увлекательная охота и праздник урожая. Довольно большое инструментальное вступление уже звучит празднично: оно выражает «радостные чувства крестьянина, снявшего богатый урожай». После терцета с хором (гимн трудолюбию) следует дуэт Ханны и Лукаса, своей простой мелодией поначалу напоминающий песню Папагено из «Волшебной флейты» Моцарта и пастораль из «Пиковой дамы» Чайковского: «Сюда, сюда, городские красавицы! Взгляните на дочерей природы» (*пример 175*). Это прославление сельской жизни, ее радостей, ее естественности и чистоты, а также верности в любви, которая соединила сердца молодых крестьянина и крестьянки. Текст идиличен, но музыка во всех разделах дуэта (B-dur, Allegretto, C-dur, Adagio, B-dur, Allegro), то легкая и грациозная, то лирически широкая, то радостно-оживленная, лишена всякой слащавости и проникнута здоровыми и светлыми чувствами. Полна увлечения и чуть ли не буффонной динамикой ария Симона, по-своему даже виртуозная в передаче впечатлений от охоты с собакой на зайца, — со многими изобразительными деталями. Следующий за ней хор крестьян и охотников (A-dur, Vivace,  $\frac{6}{8}$ ), подобно финалу из симфонии № 73, представляет собой картину большой охоты. Его предваряют «охотничьи» сигналы валторн, которые слышатся и дальше. Музыка захвачена единым стремительным движением, причем изобразительна в основном партия оркестра с ее «роговыми» звучаниями, а хор выражает лишь радостное возбуждение в самом ходе охоты и только на миг присоединяется радостными выкриками «Га-ла-ли!» к сигналам рога. Заключает эту часть оратории большой хор — праздник урожая. Ликующее,

**408**

подъемное начало этого хора местами напоминает... Марсельезу. Вторая часть его (народные пляски под звуки крестьянского оркестра) носит яркий жанровый характер и основывается на приемах народного искусства: вокальное двухголосие, подражание звучности народных инструментов (фидель, лира, волынка), плясовое движение (*пример 176*).

Четвертая часть оратории — «Зима» — начинается развитым инструментальным вступлением (c-moll, Adagio ma non troppo). Гайдн стремился здесь изобразить «густой туман в начале зимы». Весьма тонкое и одухотворенное по своей выразительности, содержательное, мелодически свободное, со сложными гармониями и частыми сменами тембров это вступление (в патетическом для Гайдна c-moll) сильнее всего передает чувства и настроения, пробуждаемые наступлением зимы. Грустный поэтический порыв вначале и скорбное томление ниспадающей хроматической мелодии к концу придают ему даже субъективно-романтический оттенок (*пример 177*). Да и вся последняя часть оратории проникнута особым поэтическим настроением, серьезная, порой даже углубленная лирика сочетается здесь с почти театральными жанровыми сценками. Большая ария молодого крестьянина Лукаса о зимнем путнике, потерявшем дорогу и бредущем в глубоком снегу, носит вначале патетический, взволнованный характер (e-moll). Но затем e-moll сменяется светлым E-dur и наступает умиротворение: увидев огонь жилья, путник ощутил новые силы и надеется на отдых в деревенской хижине. В центре «Зимы» мирные картины крестьянского домашнего быта. Речитатив повествует о том, что путник, приближаясь к деревне, слышит доносимые ветром голоса, а затем видит в окно, как собрались крестьяне дружным домашним кругом и проводят вечер в беседе за работой: жужжит прялка (струнные подражают ей) и звучит простая песня. Дальше и следует эта песня (d-moll, Allegro,  $\frac{6}{8}$ ), которую поет Ханна с хором (сначала одни женские голоса, потом общий хор), — «песня прялки», бесхитростная и поэтичная, развертывающаяся в простодушных девичьих мечтах под неумолчное жужжание прялки. Ее сменяет совсем иная, контрастирующая по настроению песня с хором (G-dur, Moderato) — подлинная комическая сценка, хотя и в рамках оратории. Ханна исполняет один за другим куплеты на броскую, народного характера мелодию, и каждому куплету отвечает хор (*пример 178*). Это старая история о том, как проезжающий дворянин соблазнял деревенскую девушку, сойдя с коня и предлагая ей деньги, кольцо, золотые часы... Но она отвергла его и, отведя ему глаза, ускакала на его же коне. Каждый куплет начинается той же бойкой, задорной мелодией, но может включить в себя и декламационные фразы (передача слов дворянина). Хор исполняет комические припевы, задавая вопросы, выражая недоумение или сочувствие, разражаясь хохотом. Эти варьированные куплеты с народно-жанровой, все возвращающейся живой темкой как бы приоткрывают нам возможный образный смысл некоторых

**409**

медленных частей в поздних симфониях Гайдна — такой же шуточно-жанровой.

Самый сильный контраст в оратории возникает между этой песней Ханны — и следующей большой арией Симона (Es-dur, Largo, Allegro molto), которая не имеет себе аналогий в пределах

всей обширной композиции. После жанровых картинок она отличается наибольшей серьезностью и выражает главную идею произведения, его итоговую мораль. Очень свободная по форме, патетически-декламационная, переходящая в вокально-драматический монолог с остро драматизированным сопровождением, эта ария имеет по существу философский смысл: взгляни, человек, на свою жизнь... за короткой весной — летний расцвет... осенняя старость — и зима разверзает могилу; но что же вечно в этой смене дней? — лишь добродетель! Величественное и широкое Largo — это размышление; нервное и страстное Allegro molto — взволнованные вопросы о смысле жизни, об истине; светлое и победное окончание, вершина — сама истина, открывшаяся в ответ на все сомнения (*пример 179 а, б*). Заключительный терцет и хор утверждают эту идею, торжественно прославляя жизнь в добродетельном труде.

Итак, в оратории «Времена года» выражена цельная и последовательная творческая концепция, многосторонне раскрытая в системе образов жизненного кругооборота и даже идейно «сформулированная» к концу произведения. Однако музыка Гайдна не позволила этой концепции превратиться в чисто умозрительную или откровенно утопическую, хотя и не избежала признаков идилличности. Композитор создал в своей последней оратории, в итоге всего творческого пути, наиболее широкую и полную «картину мира», к которой он постоянно так или иначе приближался в лучших своих симфониях и других произведениях. Он напоследок раскрыл и *высказал все* — не оставил ничего неясного. Можно заметить, что эта «картина мира» получилась *идеальной* и в точном соответствии с идеалами Гайдна. Но, во-первых, многие ее образы жизненны и реальны, а во-вторых, композитор всегда был верен этим идеалам и они помогали его современникам и помогают нам лучше понять самую суть его творчества.

## ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

*Песня и музыкальный театр в Германии и Австрии ко времени Моцарта. Историческое значение его искусства и круг проблем его творческой личности. Жизненный и творческий путь. Оперы Моцарта, их жанровые истоки и типы драматургии. Оперные концепции зрелого периода. Соотношение оперной, вокальной и инструментальной музыки в наследии Моцарта. Сонатно-симфонический принцип в инструментальных произведениях. Эволюция симфонии и зрелый симфонизм Моцарта. Квартеты. Сонаты для клавира (фортепиано). Концерты. Реквием. Синтезирующая роль искусства Моцарта для XVIII века.*

Ко времени Моцарта развитие австрийского и немецкого музыкального искусства не ограничивалось, разумеется, областью инструментальной музыки. Продолжала свою историю в XVIII веке немецкая песня. Зарождались новые формы музыкального театра. Их значение пока еще не выходило за пределы своей страны. В этом смысле ни зингшпиль (немецкого или австрийского происхождения), ни песню нельзя сопоставлять с мангеймской симфонией или с клавирным творчеством Ф. Э. Баха, оказавшими художественное воздействие в более широких масштабах. Тем не менее и эти, покуда скромные, музыкально-театральные и вокальные жанры XVIII века были по-своему весьма перспективны. Они тоже в конечном счете вели к Моцарту, затем к Веберу — если говорить о театре, к Моцарту, затем к Шуберту — если говорить о песне.

Не только немецкая песня, но и немецкая опера имела к середине XVIII века свое историческое прошлое. Достаточно напомнить об оперном творчестве талантливейшего Райнхарда Кайзера в Гамбурге 1690 — 1720-х годов, о многочисленных операх Георга Филиппа Телемана в первые десятилетия XVIII века. Однако, как ни странно, от них не пошла последовательная история немецкого оперного искусства, как не пошла она от ранних немецких опер Генделя, созданных для Гамбурга. Публичный оперный театр в Гамбурге, ставивший произведения немецких авторов, стоял тогда особняком. Повсюду в немецких и австрийских центрах господствовала итальянская опера. Кайзер и Телеман сплошь и рядом писали оперы на смешанные и немецко-итальянские тексты. Вместе с тем даже в поздних произведениях Кайзера, с их характерным смешением немецкого и итальянского, проявлялись очень сильные тенденции специфически национального происхождения: к разновидностям трагикомедии на оперной сцене, к соединению драматического содержания с острым и на-

411

родно-сочным комедийным. В дальнейшем явный упадок гамбургской оперы, закрытие театра в 1738 году подорвали развитие оперного искусства на немецкой почве. Между творчеством немецких композиторов для Гамбурга и зарождением немецкого или австрийского зингшпиля нет ощутимой преемственности, словно намеченная в начале XVIII века линия немецкого музыкального театра затем оборвалась. Что касается немецкой песни, то ее путь не прерывался от XVII к XVIII веку. И все же ее создатели ощутили примерно к середине XVIII столетия, что следует

вести борьбу за *простую немецкую* песню («в народном духе» — как выражались берлинские эстетика). Это было в принципе связано с «предклассическим» переломом от сложного полифонического искусства XVII — начала XVIII века к новому музыкальному стилю. Именно на *переломе* возникло новое увлечение немецкой песней и зародился зингшпиль, которые рассматривались современниками как национальные формы широкодоступного искусства. Иными словами, развитие этих жанров совершалось на новой эстетической основе, как, во всяком случае, полагали их создатели и сторонники.

Немецкие эстетика XVIII века постоянно занимались вопросами оперы. Начиная от Иоганна Маттезона и кончая Иоганном Фридрихом Рейхардтом они бились над разрешением проблемы о своем — и иностранном, о старом — и новом, о героическом — и бытовом оперном искусстве. Положение в самом деле было сложным. Когда молодая немецкая опера, после перерыва, начала свое развитие словно бы сызнова, она, как и вообще передовое европейское искусство, была направлена против условностей старого оперного театра. Но вместе с тем, а для стран немецкого языка и прежде всего, она восставала против иностранного засилья, в частности против итальянской оперы. Немаловажное значение приобрели в это время и в этом процессе новые эстетические идеи эпохи Просвещения, особенно исходившие от Ж. Ж. Руссо.

Определяя по возможности свои национальные черты, немецкое искусство стремилось к самостоятельности. Однако в борьбе со старой эстетикой оно не могло не опираться на новые образцы передового искусства других стран. Национальное и общеэстетическое для эпохи Просвещения соединялись здесь в своеобразных формах. Немецкая опера стала развиваться как зингшпиль, то есть как немецкий музыкально-театральный жанр. В то же время этот немецкий жанр оказывался в условиях Западной Европы разновидностью новой музыкальной комедии, которая во многих странах противопоставлялась старым оперным формам.

История зингшпиля, который складывается к 1770-м годам, восходит не к собственно музыкальному, но к драматическому немецкому театру. Слово «зингшпиль» издавна обозначало только спектакль с пением, возможно и представление народного театра. Лишь со временем этому слову придается значение тер-

412

мина, обозначающего особый жанр музыкального театра — немецкую (или австрийскую) музыкальную комедию. Но зингшпиль не был только непосредственным продолжением традиций немецкого спектакля с музыкой: он имел иные образцы, явно стимулировавшие его первоначальное развитие. Влияние английского театра на немецкой почве отчетливо сказывалось с XVII века. С распространением английской «Оперы нищих» в 1740-е годы это искусство привлекло немецкую аудиторию как искусство передовое, яркое, общедоступное. Бытовой характер мелодий, соединения музыкальных номеров с разговорными диалогами не требовали, в частности, той специальной подготовки для актеров, которая предполагалась при исполнении итальянских опер-буф-фа. Известно, что в 1743 году в Берлине была поставлена в немецком переводе пьеса ирландского драматурга Ч. Коффи «Черт на свободе» — произведение в жанре «оперы нищих»<sup>1</sup>, исполнявшееся с музыкой оригинала. Пока что адаптирован был лишь текст, а музыка попросту перенесена в немецкий спектакль. Спустя несколько лет та же пьеса исполнялась в Лейпциге известной труппой Коха (1752), причем музыка была уже написана заново скрипачом и концертмейстером театра И. К. Штандфусом (возможно, на основе популярных немецких мелодий). Возникла своего рода промежуточная форма между английской «оперой нищих» и немецким спектаклем с музыкой.

Дальнейшая переработка инонациональных образцов и постепенное самоопределение немецкого зингшпиля связаны с именем поэта К. Ф. Вайсе и композитора И. А. Хиллера. Вайсе несколько расширил круг возможных образцов и опирался также на пример молодой французской комической оперы, с которой он хорошо ознакомился, будучи в Париже в 1759 — 1760 годы. Тем не менее в его творчестве и в сотрудничестве с Хиллером на протяжении 1760-х годов складывается немецкий зингшпиль как новый музыкально-театральный жанр. Подобно «опере нищих» и только нарождавшейся французской комической опере в нем соединяются разговорные диалоги и музыкальные номера (преимущественно песенного характера). Однако, в отличие от работы Штандфуса, музыка Хиллера приобретает в этом жанре самостоятельное художественное значение.

В 1766 году та же труппа Коха заново поставила в Лейпциге «Черта на свободе». Текст на сей раз был переработан (по французскому образцу) Вайсе, а музыка написана Хиллером. Отсюда начинается их упорная и последовательная работа над созданием немецкого зингшпиля —

бюргерского по направлению, общедоступного современного искусства. И создатели этого нового жанра, и его горячие приверженцы были передовыми деятелями своей эпохи и хорошо осознавали важность поставленных задач. Кристиан Феликс Вайсе (1726 — 1804) — известный писатель,

<sup>1</sup> Пьеса Коффи ставилась в Лондоне с 1733 года с мелодиями, подобранными из числа популярных. Ее прообраз — в старой шуточной сказке (1686).

**413**

Иоганн Адам Хиллер (1728 — 1804) — талантливый и самобытный композитор, выдающийся музыкальный деятель, с 1766 года издатель музыкального журнала, критик, организатор прославленных концертов Gewandhaus'a в Лейпциге (1781). Они, впрочем, не были одиноки: у них нашлось немало единомышленников, среди которых — даже великий Гёте.

По своей тематике и по типу сюжетов ранние зингшпили еще во многом зависели от образцов французской комической оперы, какой она была на первых порах. В том же 1766 году Хиллер написал музыку к сказочному зингшпилю «Лизюар и Дориолетта» — по образцу Фавара («Фея Юржель»), а годом позже появился его «руссоистский» зингшпиль «Лотхен при дворе» — тоже по образцу Фавара («Нинетта при дворе»). Как Фавара, Дуни и Филидора, немецких авторов привлекала бесхитростная бытовая комедия, сказка-феерия, морализирующая в духе Руссо история о добродетельной девушке из народа, попавшей ко двору, и т. д. Но при всем том боевой дух зингшпиля был более умеренным, чем «оппозиционность» французской комической оперы. В зингшпиле чаще всего подчеркивались патриархально-бюргерские, дидактические, идиллические, но обычно не политические социальные стороны. Язык зингшпиля оставался простым, временами даже грубоватым. И текст и музыка были легко доступны всем. Вайсе замечал в предисловии к изданию своих сочинений, что песни из зингшпилей быстро распространялись в обществе и переходили затем в народ; их можно было слышать везде — на улицах, в трактирах, в исполнении горожан и крестьян.

В 1770 году появился наиболее известный зингшпиль Хиллера на текст Вайсе «Охота» (прообразом для либреттиста послужила комедия Седена «Король и фермер»). Мирные, патриархальные добродетели деревенского судьи и его домашних противопоставлены здесь порокам придворной знати, но король воплощает в себе высшую справедливость — награждая правых и карая виновных. Несложный сюжет развит в трехактной пьесе, львиная доля текста приходится на разговорные диалоги. Однако - в сравнении с первыми зингшпилями роль музыки становится более значительной. Наряду с песенными куплетами встречаются и собственно арии. Есть трехчастная увертюра и даже оркестровая «картина» (изображение грозы и бури). Стиль музыкального изложения в общем чрезвычайно прост, кажется временами чуть ли не «дилетантским», как в бытовой немецкой песне того времени. Даже в тех случаях, когда Хиллер следует итальянским или немецким образцам, он остается более простым: его композиционные масштабы скромнее, его вокальное письмо неразвито, а сопровождение едва намечено.

Зингшпиль открывается увертюрой в трех частях по типу итальянских увертюр-буффа, но менее развитой по тематике, фактуре и композиции целого. Вокальные номера (и соло, и ансамбли) по преимуществу куплетны. Собственно говоря, это в

**414**

большинстве бытовые песенки, то веселые, оживленные, танцевальные, то несколько чувствительные. Так, первым вокальным соло в зингшпиле является веселая песенка юной Розы (дочери судьи) о ее женихе, добродушном Тёффеле (*пример 180*). Нередко черты немецкой бытовой песни соединяются у Хиллера с итальянскими мелодическими оборотами, особенно в чувствительной кантилене, в более развитых ариозных номерах (ария поэтичной Анхен). Появление у композитора подобных мелодий, как бы переплавляющих немецкие песенные и итальянские ариозные обороты, не должно удивлять: итальянская мелодика была издавна привычна в немецких центрах и с XVII века — через оперу — тоже входила в быт. Вместе с тем в ряде приемов у Хиллера заметно воздействие и французских образцов. Например, в построении ансамблей он придерживается французской (куплеты, водевиль), а не итальянской традиции. В изображении грозы на королевской охоте он тоже следует французским образцам изобразительной музыки. Даже в применении фальцета (Тёффель передразнивает женский голос) он идет за Филидором. Но все же общий стиль зингшпиля — его простое изложение и его немецкая песенность — не позволяет говорить о прямом подражании во всех этих случаях. Хиллер, вне сомнений, перерабатывает приемы французской и итальянской оперы, хотя весьма бесхитростно и порой даже наивно.

Простое и непритязательное искусство зингшпиля вызвало в Германии живой общественный отклик, возбудило своего рода дискуссию. Классицистам по убеждениям, не признававшим даже

немецкую драматургию, во главе с известным театральным деятелем Иоганном Кристофом Готшедом, это искусство претило, как якобы низменное — грубое, примитивное в их глазах. Напротив, борцам со старой эстетикой, как Готхольд Эфраим Лессинг, оно казалось жизненно необходимым, передовым, плодоносным. Гёте, слышавший в юности зингшпили Вайсе — Хиллера в Лейпциге, искренно и горячо увлекался этим искусством. Ему самому принадлежат тексты ряда зингшпилей: в 1770-е годы — «Эрвин и Эльмира», «Клаудина фон Виллабелла», «Иери и Бетели» (позднее — «Рыбачка»). Музыка к ним писали различные композиторы: И. Андре («Клаудина», «Эрвин и Эльмира»), П. Винтер, И. Ф. Рейхардт и другие. Хотя некоторые из этих произведений Гёте пользовались успехом в Веймаре («Иери и Бетели»), они не слишком характерны для великого писателя и вместе с тем не вписываются естественно в историю немецкого зингшпиля, будучи по содержанию, кругу тем, стилю и даже по постановочным требованиям более сложны и многообразны. Достаточно сказать, что в текст «Рыбачки» входит прославленная баллада «Лесной царь».

Среди немецких музыкантов у Хиллера нашлось немало последователей. Некоторые из них, как К. Г. Нефе и Рейхардт, были непосредственно связаны с ним. Другие просто продолжали его Дело. Творчество Рейхардта в основном относится к более позд-

415

нему периоду. Зингшпили же Нефе, Швейцера, Андре и чеха Й. Бенды появлялись с 1770-х годов. Из зингшпилей Иоганна Андре (1741 — 1799): «Гончар» (1773), «Татарский закон» (1779) и «Похищение из сераля» (1781) — особо следует отметить последний, появившийся всего за год до одноименной оперы Моцарта, которую уже трудно назвать зингшпилем, хотя формально она так и именовалась. Зингшпиль же Андре ничем особым не выделялся из круга аналогичных произведений и остался в тени. Как и Хиллер, Андре опирался по преимуществу на французские куплетные образцы и тяготел к изобразительности на французский лад. Несколько расширил композиционные рамки зингшпиля Антон Швейцер (1735 — 1787). Его «Деревенское празднество» (1772) является по масштабу вокальных номеров и стилю изложения более развитой музыкальной комедией, чем зингшпили Хиллера и Андре.

Наибольшее художественное значение после Хиллера имели зингшпили Йиржи Бенды (1722 — 1795) и Кристиана Готлоба Нефе (1748 — 1798). Бенда, автор немецких мелодрам по примеру «Пигмалиона» Руссо, углубил драматические черты зингшпиля, усилил его лирические эпизоды («Wälder» — «Леса», 1776), как это делали его итальянские и французские современники (Пиччинни, Монсиньи) в своих комических операх. Охотно пользовался Бенда приемами аккомпанированного речитатива («Юлия и Ромео», 1776), широко развивал ансамбли («Деревенская ярмарка», 1775); наряду с песенными мелодиями народнобытового типа создавал декламационно-патетические в драматических эпизодах. Параллельно ему Нефе смело раздвинул тематические рамки жанра, проявив яркую творческую индивидуальность в этой области. У него мы найдем и бытовые зингшпили («Аптека», 1771), и сказочно-романтические («Земира и Азор», 1776), и «экзотические» («Адельхайд фон Вельтхайм», 1781). Расширяя, как и Бенда, масштабы вокальных номеров, Нефе заметно углубляет стиль изложения и больше внимания отдает партитуре. Мелодический склад его музыки очень привлекателен и достаточно индивидуален. Наиболее интересен у Нефе зингшпиль «Адельхайд фон Вельтхайм». В увертюре к нему как бы предваряется экзотика моцартовского «Похищения из сераля»: стремясь передать турецкий колорит, композитор чередует здесь звучности обычного и «янычарского» (с введением ударных — барабана, треугольника) оркестров. Вводит он в этот зингшпиль и такой прием, как мелодрама (по образцу мелодрам Бенды). Среди мелодий встречаются благородно-патетические в духе Глюка, хотя Нефе не отказывается и от легкого, народнобытового песенного склада в других вокальных номерах.

Новое направление в жанре зингшпиля зарождается к концу 1770-х годов в Вене. Австрийский зингшпиль с самого начала несколько отличен от немецкого. Он сложился в иных условиях, в опоре на иные театральные традиции и располагал иными исполнительскими силами. Еще задолго до его последовательной

416

истории в венском Кернтнертеатре исполнялась пьеса И. И. Ф. Курца «Хромой бес» с музыкой молодого Гайдна (1751 — 1752) — по существу это и был, скорее всего, прообраз зингшпиля, причем близкого народному комедийному спектаклю. В 1778 году в венском Бургтеатре по идее императора Иосифа II была создана немецкая труппа (театр «Национального зингшпиля»). Ее спектакли открылись зингшпилем Игнаца Умлауфа «Горнорабочие» (на текст Вейдмана). Вскоре

были поставлены: мелодрама Й. Бенды «Медея», еще ряд зингшпилей, комические оперы Гретри «Люсиль», «Сильвен», «Друг дома», «Мнимая магия», Монсиньи, Госсекса. Таким образом, репертуар театра под эгидой императора вовсе не был чисто национальным. С первых же своих шагов в Вене зингшпиль развивался в весьма своеобразных условиях художественной культуры. Здесь имели место как различные литературно-театральные, так и различные оперные традиции. Немецкая народная комедия, венская комедия с ее Бернардоном (комический персонаж по аналогии с немецким Гансвурстом), итальянская комедия, в частности театр Гольдони, итальянская опера, французская комическая опера, итало-венское ораториальное искусство, пример реформаторских опер Глюка — все это входило в театральную жизнь Вены, определяя так или иначе вкусы общества, его привычки, его слуховой опыт, разумеется, различные в разных его слоях.

Развиваясь в крупном венском театре и располагая силами отличных исполнителей, местный зингшпиль никогда не носил того «любительски-демократического» характера, который был ему присущ у Вайсе — Хиллера. Будучи сразу более профессиональным театральным жанром, он оказался менее народным и даже менее национальным на первых порах. В труппе театра находились отличные певцы, особенно бас К. Л. Фишер и колоратурное сопрано Катарина Кавальери. Оркестр состоял из тридцати семи человек, хор — из тридцати. Спектакли шли под управлением альтиста И: Умлауфа. Он же и создал первое произведение для новой труппы, рассчитывая на ее артистические силы.

Зингшпиль Игнаца Умлауфа (1746 — 1796) «Горнорабочие» сразу же обнаружил заметные отличия от немецкого зингшпиля, существовавшего уже более десятилетия. Несмотря на несложный комедийный сюжет, развертывающийся всего в одном акте, первый венский зингшпиль требовал для своего исполнения опытных и умелых певцов, большой оркестр и даже хор. Партитура Умлауфа отличается полнотой, вокальные номера нередко виртуозны, ансамбли близки опере-буффа и, следовательно, рассчитаны не только на хороших солистов, но и на прекрасную сыгранность труппы. Открывается зингшпиль одночастной увертюрой с медленным вступлением. Среди первых же вокальных номеров встречаются разностильные арии и песни. Партия молодого рудокопа Фрица, песенка о вине в начале первой сцены близки венской песне. Буффонная ария старого ворчливого Вальхера (№ 5) родственна итальянской оперной буффонаде. В сер-

417

езных лирических ариях его воспитанницы Софьи, страдающей от деспотизма старика, заметно прямое сходство со стилем оперы *seria*: так же крупны масштабы, так же широка и виртуозна мелодия, так же развито сопровождение, та же форма *da capo*. Кульминационные драматические эпизоды воплощены в речитативах *accompagnato*. В сцене обвала на шахте применен даже прием мелодрамы. Финал зингшпиля построен по типу французских водевильных куплетов. В отдельных случаях видно стремление композитора подчеркнуть «локальный» колорит: рудокопы уходят на работу со своей песней — простой, нарочито выделяющейся в контексте оперы.

Умлауф своим произведением довольно верно определил общее направление венского зингшпиля. Но уже в творчестве К. Диттерса фон Диттерсдорфа («Доктор и аптекарь», 1786) венский зингшпиль достигнет значительно большей художественной высоты и стилистической цельности. Впрочем, между зингшпилями Умлауфа и Диттерсдорфа стоит шедевр Моцарта — его «Похищение из серая» (1782).

Наряду с интенсивным развитием немецкого и австрийского зингшпиля в отдельных немецких центрах возникают попытки создания серьезной немецкой оперы. Они приходятся главным образом на 1770-е годы и, даже при своей малочисленности, не обнаруживают сколько-нибудь ощутимого единства, оставаясь именно попытками. Выказываемая тяга к немецкой героической опере была как будто бы бесспорна, но носила по преимуществу абстрактный, теоретический характер. На практике осуществлялись лишь некоторые стремления композиторов, да и то с трудом, Эстетики же нередко впадали в противоречия, ибо вопросы о национальном — и героическом, о немецком — и передовом в искусстве отнюдь не разрешались просто и однозначно. Национальным в 1770-е годы признавалось искусство зингшпиля. Между тем схематически мыслившие эстетики типа Готшеда и Шейбе полагали, что «высокое» искусство серьезных жанров должно развиваться в борьбе против низменного искусства зингшпиля. Вообще в процессе борьбы за немецкую героическую оперу действовали разные социальные силы. С одной стороны, раздавались отнюдь не прогрессивные возражения против зингшпиля, с другой — росла естественная тяга к Глюку, завершавшему в то время свою реформу. Одновременно не прекращалось невольное подражание опере *seria*, и тут же возникало противоположное желание

— отойти от оперных традиций к мелодраме французского типа. Таковы были исторические противоречия в стране, еще не доросшей до героического искусства Глюка, испытывавшей сильные влияния извне и уже создавшей свою музыкальную комедию. Бунтарский патетический тон эпохи *Sturm und Drang*, национальный подъем в различных областях художественной культуры и влияние глюковской реформы по-своему сказались

418

в том интересе к немецкой героической опере, который пробудился в 1770-е годы.

В 1773 году в Веймаре была поставлена опера Антона Швейцера «Альцеста» (на текст поэта К. М. Виланда). Это была попытка драматизации традиционного античного сюжета в атмосфере *Sturm und Drang*, быть может также под влиянием классицистских идей И. И. Винкельмана. Национальное начало здесь еще не выходило на важный план. Но историческая обстановка явно ощущалась в патетике общего тона и, разумеется, в зависимости от реформы Глюка, не так давно создавшего свою «Альцесту». Спустя три года Игнац Якоб Хольцбауэр (1711 — 1783) поставил в Мангейме оперу «Гюнтер фон Шварцбург». Немецкий национальный сюжет (борьба за объединение Германии в XVI веке) получил музыкальное воплощение в композиции, близкой по типу итальянской опере *seria*. Будучи плодовитым автором симфоний и камерных ансамблей, Хольцбауэр широко пользовался и приемами мангеймской симфонии в оперной партитуре, которая получилась у него достаточно развитой.

Примечательно, что Моцарту, помышлявшему о создании национальной оперы, «Гюнтер фон Шварцбург» понравился. Хольцбауэр несколько углубил благородно-героический стиль мужских оперных партий и хоров, тем самым сообщив музыке более мужественный характер. В этом отношении он следовал, в сущности, примеру оратории, возможно и генделевской. Однако, внося некоторые изменения в музыкальный стиль оперы *seria*, Хольцбауэр не разрушил ее концепцию и далеко не поднялся до Глюка. Путь, на который вступил Хольцбауэр, поневоле оказался аналогичным пути новонеаполитанцев (в частности, Йоммелли), хотя и в немецкой, то есть тогда более провинциальной, обстановке. Это понятно: кроме «Гюнтера» он создал ряд обычных итальянских опер *seria*, будучи в них явным эпигоном.

Подобную незрелость собственных концепций, невозможность освободиться от чужих оперных традиций на пути к героической национальной опере, видимо, осознали и сами немецкие композиторы той поры. Время от времени у них возникало желание совсем выйти за пределы оперы. В 1772 году мелодрама Ж. Ж. Руссо «Пигмалион» была поставлена в Веймаре с музыкой А. Швейцера. Первый пример затем подал немецким композиторам чех Й. Бенда, создавший две серьезные немецкие мелодрамы: «Ариадна на Накосе» (1774) и «Медея» (1775). За ними последовала в 1782 году «Софонисба» Нефе (он назвал ее «монодрамой»). Но как бы ни были выразительны мелодрамы и как бы ни ценили их современники, они не разрешали проблему немецкой героической оперы. Приемы мелодрамы затем прочно вошли в зингшпиль, но ж а н р мелодрамы никак не мог заменить оперу. Передовые музыканты и эстетика продолжали размышлять над проблемой создания национальной героической оперы. Но решена она в XVIII веке не была. Ее получили в наследство романтики.

419

Подобно немецкому зингшпилю немецкая песня имела в XVIII веке большое значение для своей страны. Во второй половине столетия она оказалась тесно связанной с историей зингшпиля, причем связь эта зачастую становилась непосредственной: песня из быта входила в зингшпиль, или песня, сочиненная для зингшпиля, исполнялась в быту, превращаясь в народную. Менее непосредственной, но также немалой была связь песни и инструментальной музыки, особенно со времен Гайдна. На протяжении XVIII века немецкая песня прошла значительный путь. В начале столетия она была в известной мере подавлена оперными влияниями, хотя одновременно к ее образцам различной исторической давности постоянно обращался Бах (как к поэтическим текстам, так и к мелодиям, особенно духовной песни). В 1730 — 1740-е годы началось своего рода обновление немецкой песни — сначала с очень скромных опытов, а к концу века она стояла уже накануне романтического расцвета.

На рубеже XVII и XVIII веков образцами для немецкой песни все чаще становились арии из опер, кантат и ораторий. Иногда песенные сборники так и составлялись из оперных отрывков. В других случаях они требовали чуть ли не оперных средств исполнения, вокальной виртуозности. Так, придворный капельмейстер в Рудольштадте и композитор Ф. Х. Эрлебах выпустил в 1697 году свой сборник «Гармоническая радость», составив его из ариозных песен с развитым оркестровым сопровождением. Уже к 1740-м годам, в связи с общим переломом во вкусах и началом



«предклассических» направлений, наметилась определенная реакция и в области немецкой песни. Песне на оперный лад, песне-кантате стали противопоставлять простую бытовую, общедоступную песню, порожденную теми же общественными условиями, что и немецкий зингшпиль. Первые опыты в популяризации бытовой песни носили еще подражательный характер. Особенно показательны в этом смысле песенные сборники Сперонтеса «Поющая муза на берегу Плейсе», вышедшие в 1736 — 1745 годах в Лейпциге и вскоре переизданные с добавлениями. Сперонтес — латинизированный псевдоним лейпцигского адвоката И. С. Шольце, как и «Поющая муза» — симптом школьного классицизма в бюргерской среде. Шольце, по-видимому, не был музыкантом-профессионалом. Ему принадлежала инициатива издания песен, собранных из популярного музыкального репертуара как собственно немецкого, так и французского происхождения, из рукописных сборников танцев, из других сборников песен. Содержание сборников Сперонтеса предельно просто по своему времени. Все песни невелики, куплетны. Тематика их по преимуществу бытовая, круг тем весьма ограничен. Музыкальное изложение крайне скромно. Местами ясно, что под музыку популярных менуэтов, полонезов, маршей только подложены слова. На это наталкивает чисто инструментальный склад мелодии, непомерно широкой для

420

голоса, изобилующей большими скачками (*пример 181*). В некоторых песнях вместо гармонического баса выписан так называемый «мурки-бас», то есть ломаные октавы в басу, как простейший, дилетантский вид клавирного сопровождения. Судя по стилю многих песен, в немецком быту тогда были сильны танцевально-сюитные традиции Люлли: в сборнике немало простых по изложению французских танцев. В целом художественная ценность изданий Сперонтеса была не слишком велика. Тем не менее известную культурно-бытовую роль они все же сыграли, положив начало печатной популяризации простого песенного репертуара.

Несравненно больший художественный интерес представляют сборники песен, изданные в Гамбурге в начале 1740-х годов. Один из них создан Г. Ф. Телеманом (1681 — 1767), другой — И. В. Гёрнером (1702 — 1762). Будучи совсем несложными по изложению, песни Телемана и Гёрнера несут индивидуальный творческий отпечаток и отличаются прекрасным вкусом. Телеман пользовался тогда огромной известностью как композитор и авторитетный музыкальный деятель, имел богатейший творческий опыт в различных жанрах и обладал даром живо схватывать новое, попадать в тон времени и нравиться современникам. Песня была для него, казалось, легкой музыкальной забавой — при его фантастической плодовитости и его мастерстве. Но и в песню он вкладывал все, что мог, не рассматривая ее как второстепенную область творчества: легкость работы над ней никогда не означала у него пренебрежения этим жанром. В самом названии сборника «24 частью серьезные, частью шуточные песни с легкими, почти для всех глоток подходящими мелодиями» (1741) композитор пожелал подчеркнуть общедоступность своих песен, расчет отнюдь не на профессионалов. Тематика их ничем не отяжелена, не слишком глубока. Это песни о «счастливой пастушеской жизни», застольные песни, воспевающие юность, друзей, смех, вино, песни о «веселых птичках», о сельской природе и т. п. — в духе времени. Удивительно стройные по форме (маленькие куплеты), они подкупают свежестью мелодики, изяществом рисунка, прозрачностью фактуры (*пример 182*). Замечательный мелодист, прекрасный знаток итальянской и французской музыки, Телеман вовсе не думал выдерживать в своих песнях особый немецкий мелодический склад. Он создавал привлекательную бытовую музыку в новом духе, основываясь на переработке различных мелодических элементов. При этом он сумел избежать неприятной жеманности рококо (хотя и стремился быть галантным) и удержаться на высоте простого и естественного мелодического вкуса.

Гёрнер шел по сходному пути. Его «Собрание новых од и песен» (три части, 1742 — 1752) охватывает близкий Телеману круг тем. Но Гёрнер последовательно отбирает тексты одного поэта — Фридриха Хагедорна и выдерживает таким об-

421

разом большое единство поэтического стиля в сборнике. Как и Телеман, он охотно опирается на лучшие образцы европейского бытового мелодического склада, то напоминая мелодии Перголези, то предворяя песенки Ж. Ж. Руссо.

К середине века число песенных сборников нового типа все росло. Во многих специально подчеркивался их легкий, развлекательный характер: «Музыкальные конфеты», «Музыкальное времяпрепровождение» и т. д. Очень скоро стала ясной двойственность нового направления. В борьбе со сложностью, «оперностью» и тяжеловесностью старого искусства «простая» песня воспринимала и народнобытовые черты, и особенности галантного стиля. В своем стремлении к

простоте, доступности и естественности она нередко становилась галантной, пасторально-идиллической, пейзажной. Эти ее тенденции весьма отчетливо проявились в берлинской творческой школе середины столетия. Вблизи прусского двора, в специфической обстановке прусской столицы берлинская школа, стремившаяся создать простую, общедоступную песню, культивировала на деле искусство галантного стиля. Представителями этой школы были уже известные нам композиторы: Иоганн Готлиб и Карл Генрих Грауны, Ф. Бенда, К. Нихельман, И. Ф. Агрикола. Среди них и здесь особо выделялся Ф. Э. Бах. Как в области инструментальной музыки, так и в сфере песни берлинцев объединяла определенная эстетическая программа. Они представляли именно группу песенных композиторов. Выразителем их эстетических идей был музыкант-любитель, композитор-дилетант, адвокат Кристиан Готфрид Краузе. В своей работе «О музыкальной поэзии» (1752) он обосновал точку зрения берлинской школы на немецкую песню. Не чуждый просветительских устремлений, настроенный идеалистически, он придавал песне большое культурно-воспитательное значение и требовал поэтому общедоступности ее. Образцом для него являлась французская песня: он утверждал, что «гражданину мира и другу человечества» особенно приятно наблюдать во Франции крестьянина и горожанина и благородных дам за пением веселых, всем доступных песен. Это обращение к французским примерам вполне показательное для немецкого эстетика: он ощущает социально передовое значение Франции. Вместе с тем Краузе ограничен в своих требованиях к песне условностями галантной эстетики: он признает лишь «умеренные» аффекты в песне, радость и надежду, любовь и печаль, скорбь и томление, но отнюдь не выражение страха, отчаяния, малодушия, гнева и ненависти, так как музыка, по его мнению, больше имеет дело с «нежными страстями». В этом смысле творческая практика берлинской школы не расходится с идеями Краузе. Что касается, однако, общедоступности песни — берлинские композиторы понимали ее по-своему. О высоком морально-воспитательном значении песни они как будто бы специально не заботились, полагая, видимо, что оно само собой разумеется.

422

В одном берлинская школа остается последовательной. Ее песни всегда несложны, им несвойственна тяжеловесность, «барочность». Но вместе с тем они нередко лишены бытовой простоты (которая так подкупает в песенных темах Гайдна). Пасторальные, анакреонтические, аллегорические тексты (Э. К. Клейста, Ф. Хагедорна, А. В. Шлегеля, И. П. Уца и других немецких поэтов) лежат в их основе. Легкая поэзия с отпечатком рококо все время оперирует античными именами, символами и ассоциациями. Общий тон действительно умеренный — ничего резкого или слишком сильного. Легкое и беспечное веселье, легкая сентиментальность, легкое волнение. Первый и известнейший сборник берлинских песен вышел в 1753 году: «Оды с мелодиями», первая часть (тридцать одна песня). Вторая его часть была выпущена в 1755 году. Год спустя появился новый сборник «Берлинские оды и песни», за ним последовал ряд других. Музыкальный склад песни в этих сборниках остается несложным, но он неодинаков в разных песнях: иногда заметно явное стремление отойти от примитивности цифрованного баса. Хотя песни все еще записаны на двух нотных строках (вокальная партия не выделена), все же в некоторых из них выписана гармония и сделаны скромные шаги к развитию партии сопровождения. Грациозные, закругленные танцевальные мелодии чередуются с сентиментальной кантиленой, причем сицилиана, менуэт, мюзет, французская песенка нередко служат для них образцами. В целом царит известное единство изящного, «гладкого» стиля: законченны музыкальные фразы, единообразны томные каденции с задержаниями, четки танцевальные ритмы. Все просто, но сама простота весьма галантна.

Ф. Э. Бах и в этой области стоит на голову выше других берлинских «песенников». Черты галантности есть и у него, но они отступают перед стремлением к «выразительному стилю». Нежная чувствительность торжествует в таких его лирических произведениях, как песня «Лида» на слова Ф. Г. Клопштока (*пример 183*). Бах прежде всего самостоятелен, у него и здесь проявляется яркая творческая индивидуальность. Многие из берлинцев не могут похвастаться этим. Стоит лишь сравнить песню «Тамбурин» Ф. В. Марпурга с известным «Тамбурином» Рамо, чтобы сразу убедиться в том (*пример 184*).

Развитием «простой» песни не исчерпывается в середине XVIII века эволюция немецкой камерной вокальной музыки. Наряду с песнями гамбургских и берлинских авторов в это время создаются и песни-кантаты большого масштаба, ариозного типа, со сложным, развитым сопровождением, не рассчитанные на распространение в быту. Соединение простых песен с песнями ариозными характерно для Иоганна Эрнста Баха, выпустившего в 1749 году «Сборник избранных поэм с изго-

товленными для них мелодиями». Очень свободное и сложное «кантатное» письмо отличает вокальные произведения Вален-

423

тина Хербинга («Музыкальный опыт в баснях и рассказах господина профессора Геллерта», 1759). Тексты К. Геллерта («Соловей и жаворонок», «Спорщица», «Дамон и Флавия» и другие) переданы композитором в форме повествовательно-драматических сценок. Речитативный склад свободно переходит в ариозный, партия клавира необычайно развита (в духе Шоберта), носит изобразительно-драматический характер и по своему времени просто виртуозна. Даже в современной Хербингу опере нельзя найти такую свободу композиции и такой стиль изложения. Порой это не вполне обусловлено поэтическим текстом: много шума из ничего. Однако подобные творческие опыты не остаются в конечном счете бесплодными: они готовят почву для немецкой баллады, которая появится в итоге столетия.

Дальнейший подъем немецкой песни совпадает с подъемом зингшпиля и стоит в связи с ним. Как раз с 1770-х годов среди песенных композиторов выдвигается уже целый ряд крупных творческих индивидуальностей: тот же Хиллер, Иоганн Абрахам Петер Шульц (1747 — 1800), тот же Нефе, а за ними и другие. Многие песни Ф. Э. Баха тоже возникают в это время — уже в Гамбурге. Глубокое лирическое чувство в песнях Нефе постоянно вдохновляется текстами Клопштока, которые примерно тогда же привлекли Глюка. Песни Шульца открывают новые пути для подлинно бытового искусства, теперь уже освобожденного от галантной жеманности. В этом смысле немецкий зингшпиль указал направление для песни: то, что действительно было популярно в быту горожанина, получило простое и классическое художественное воплощение у Шульца. Он создает народнобытовую («Volkstümliche») песню. Она порой еще более скромна, чем «песни и оды» берлинцев, ей свойственна здоровая простота яркой, полной жизни мелодии, отказавшейся от завитков рококо, зачастую плясовой (*пример 185*). Хорошо образованный музыкант, крупный музыкальный деятель, Шульц сознательно стремился к этой простой чистоте стиля, к безыскусственности, желая сделать свои песни действительно общедоступными в различных общественных кругах. При этом он отчасти опирался на пример Хиллера, который пришел к тому же в практике нового музыкального театра. Простые песни Шульца обнаруживают большую ровность и зрелость стиля, классическую ясность гармонии, четкость формы, мелодическую завершенность, достигнутые не сразу, а выработанные в результате длительного развития жанра.

Начиная с песенных сборников Шульца («Песни за клавиром», 1779; «Песни в народном тоне», 1782) и Хиллера («Песни для детей», 1769, и другие), «Volkstümliches Lied», «Lied in Volkston» получает огромное, повсеместное распространение, проникает во все слои немецкого общества. Какие только песни не собираются, не пишутся, не издаются! Потребность в бы-

424

товой песне в конце концов профанируется ловкими издателями, выпускающими сотни различных сборников для детей, для студентов, для коммерсантов, для солдат, для немецких кормилиц... «Песни для сердца и чувства» (1787) — так называется один из сборников. Затем идут «Песни бюргерского и домашнего счастья» (1793), «Песни для добрых людей в часы горя и радости» (1799), «Песни дружбы и любви» и, наконец, «Mildheimsches Liederbuch» из 518 «веселых и серьезных песен для всего на свете и для всех состояний человеческой жизни» (1799). В таких сборниках нередко переиздавались популярные песни из других собраний и перепечатывались даже любимые оперные отрывки.

Однако народнобытовая песня типа Шульца вовсе не вытеснила из обихода более «камерную» интимную лирическую песню, которая продолжала развиваться по пути к романсу. Жанр камерной лирики особенно охотно культивируется венской песенной школой с конца 1770-х годов. Если не иметь в виду Гайдна и Моцарта, то ее представителями можно назвать также Йозефа Антона Стеффана, Мартина Рупрехта, Карла Фриберта — все композиторы не первого ранга. Их произведения, как никакие другие, поражают единством венского «раннеклассического» стиля. Все заранее кажется знакомым в этих песнях, то сентиментальных (например, о Вертере), то танцевальных, то идиллических, то веселых. Прежде всего давно привычен стиль их изложения — стиль легкой классической фортепианной сонаты (в партии сопровождения) и вокальной кантилены, близкой то Гайдну, то Моцарту. Итальянские мелодические обороты давно переплавлены в этом стиле, развившемся из старинных венских традиций. Мелодико-ритмическая структура, манера орнаментики, фактура сопровождения — все представляет простейшее выражение ранневенской классики, без глубины и индивидуальной силы Гайдна или Моцарта, но

с изящной утонченностью, чуждой песням Шульца. Венские песни рассчитаны на исполнение в салоне, в домашнем кругу, причем их «камерный» поэтический замысел, их тексты, их музыкальный склад предполагают уже известную тонкость интеллектуального восприятия.

Наконец, последние шаги в развитии немецкой песни XVIII века делают песенные композиторы 1780 — 1790-х годов. Ученик Хиллера И. Ф. Рейхардт наряду с народнобытовыми песнями создает камерные лирические произведения большого художественного вкуса (на тексты Гёте и Шиллера), с развитой и самостоятельной партией сопровождения. В то же время Иоганн Рудольф Цумштег кладет начало новому жанру — балладе, а Карл Фридрих Цельтер углубляет лирическое содержание песни. Однако эти имена по существу принадлежат уже иной эпохе. Песни названных композиторов" появляются после песен Моцарта, они исподволь подготавливают расцвет романтического искусства.

425

Творчество Моцарта имеет для XVIII века огромное синтезирующее значение: в нем с наибольшей полнотой претворилось все новое, что было характерно тогда для прогрессивных направлений в музыкальном искусстве. Однако Моцарт не просто завершает столетие с его исканиями и достижениями, но поднимается много выше своих предшественников, проявляет себя в различных жанрах, формирует свою систему художественных образов и создает оригинальные творческие концепции. Моцарт — такая же вершина для конца XVIII века, поднявшаяся в итоге эпохи Просвещения, какой был Бах в свое время. Исследователи моцартовского творчества не находят, кажется, ни одной линии в музыкальном искусстве предшествующих десятилетий, которая не вела бы к Моцарту. И вместе с тем все эти творческие линии не могут объяснить его искусство в целом, качественно отличное от всего, что так или иначе его подготовило.

Разумеется, для творческого развития Моцарта было важно все, что происходило в музыкальном искусстве его страны: движение австрийской музыкальной культуры, новые явления в инструментальной музыке, зарождение зингшпиля, развитие песни, путь к высшим достижениям Гайдна. Близки ему были и новые музыкальные направления в немецких центрах, в частности в Мангейме. Но подобно тому как действием одной немецкой музыкальной культуры нельзя объяснить явление Баха, так и на изолированной австро-немецкой почве невозможно понять феномен Моцарта. Как и Бах, Моцарт отлично знал музыку современных европейских мастеров. Кроме того он имел возможность побывать в ряде городов Италии, в Париже, Мангейме, Мюнхене, Праге и многих других европейских музыкальных центрах, где мог непосредственно наблюдать развитие и художественное воздействие новых творческих направлений. Ничто не прошло мимо него. Невозможно, например, понять, как складывался его стиль, если исключить из рассмотрения итальянскую оперу. Трудно объяснить даже психологию Моцарта, уровень его самосознания, исходя только из непосредственно окружавшей его обстановки: бунт молодого композитора в 1781 году против архиепископа Зальцбургского был несколько не «типичен» для нее. *Такое* самосознание художника сложилось, строго говоря, не в Зальцбурге и не в Вене. Чувство внутренней независимости и собственного достоинства созрело у Моцарта в духовной атмосфере Просвещения как чувство человека *новой* формации. Этим он обязан своему раннему жизненному опыту и редкостной чуткости в постижении всего, с чем он повсюду соприкасался. Восприимчивость Моцарта была феноменальной. Но еще более поразительной оказывалась при этом самостоятельность его художественного мышления. Все воспринять и ничего не повторить может только гений.

Не нужно доказывать, что понимание «Волшебной флейты» Моцарта требует от нас ссылок на традиции австро-немецкой,

426

культуры. До конца объяснить стиль «Свадьбы Фигаро» невозможно, по крайней мере, без сопоставлений с итальянской оперой-буффа и с французской драматургией. «Похищение из сераля» связано с жанром зингшпиля, а «Cosi fan tutte» — просто опера-буффа. Вместе с тем ни одно из этих произведений не укладывается в простое и однозначное жанровое определение. Каждое из них — своеобразное воплощение *моцартовского синтеза*, быть может, лишь с преобладанием то тех, то иных жанровых признаков. Итак, многообразие истоков — и сильнейшая творческая индивидуальность, связь с различными национальными направлениями — и преодоление их в создании венской творческой школы: таков Моцарт.

Вместе с Гайдном Моцарт представляет венскую классику. Они взаимосвязаны. Моцарт во многих отношениях продолжил дело Гайдна: Но он представлял также другую сторону, другую линию классического искусства. Гайдн и Моцарт тяготели к несколько различной тематике, к различному

кругу образов, даже в известной мере к различным жанрам. У Гайдна преобладал интерес к жанрово-бытовому началу в искусстве, у Моцарта — к лирико-драматическому. Для Гайдна более характерен объективно-эпический (с элементами лирики и драматизма) мир образов, для Моцарта — по преимуществу субъективно-драматический. Основным жанром Гайдна стала симфония, основным жанром Моцарта — опера. При этом Моцарт оказывается шире Гайдна. Преобладание оперы не означает у него умаления симфонии. Он — симфонист в опере и синтетически связан с вокальной музыкой в симфонии. Гайдн создал немало опер, но они явно второстепенны у него. Моцарт был в сравнении с Гайдном совсем иной индивидуальностью. Он принадлежал к другому поколению, получил иное воспитание, обрел иной жизненный опыт, иначе развивался, иначе реагировал на окружающее, нежели Гайдн.

В крупнейших своих произведениях Моцарт соприкасается и с творческой областью Гайдна, и даже с творческими интересами Глюка. У него есть и чисто комедийные, и чисто драматические произведения. Но наиболее высокие замыслы побуждают его стирать эти разграничения. Тогда он становится более широким, чем Гайдн, и более глубоким, чем Глюк. При всем многообразии гайдновских симфоний они, в смысле художественного содержания, более узко представляют тип симфонии, нежели симфонические произведения Моцарта. Между двенадцатью лондонскими симфониями не найдется столь различных образцов, как три известнейшие симфонии Моцарта, созданные в 1788 году (Es-dur, g-moll, C-dur). Различно соотношение тематизма — и народнобытовых истоков, с одной стороны, в творчестве Гайдна, с другой — в творчестве Моцарта. У Гайдна связь с бытующими музыкальными формами более проста и непосредственна, подобно отношению Генделя к популярным мелодиям. У Моцарта эта связь выражается более

427

сложно, как и у Баха. Моцарт субъективно претворяет, глубоко перерабатывает, переплавляет бытующие в его время мелодии. Гайдн больше обращен вовне, подобно Генделю; Моцарт более сосредоточен на внутренне-психологическом мире человека, как и Бах. Однако эти склонности и предпочтения не исключительны у того и у другого: каждый из них не замыкается в одной какой-либо сфере тем, образов и эмоций.

Вместе с тем многое объединяет, а не разделяет Гайдна и Моцарта. Они тесно связаны прежде всего в процессе формирования классической сонаты-симфонии. Их сближает гармоничное мировосприятие, глубокий и оптимистический гуманизм (безо всякого прекраснотворения), понимание серьезности художественных задач, этического смысла искусства (без морализирования), поиски правдивого воплощения избранных тем и круга образов, ясность творческой мысли, совершенство формы. Классическое искусство Гайдна и Моцарта не отказывается от традиций. Напротив, оно широко развивает лучшие, прогрессивные из них. Но если проблема традиций у Гайдна разрешается с достаточной ясностью, то связь с традициями в искусстве Моцарта выражается более сложно, со многими тонкими оттенками. Моцарт заглядывает и глубже Гайдна: он один из немногих музыкантов своего времени, обратившийся к наследию Баха. Моцарт шире Гайдна опирается едва ли не на все музыкальные традиции современной ему Европы, но внутреннее переосмысливание их происходит у него еще сложнее и глубже, чем у Гайдна. Музыка Моцарта основывается, казалось бы, на типических признаках, знакомых нам по искусству XVIII века, но она индивидуальна, неповторима. Он достигает этого, перерабатывая элементы уже существующего в искусстве и создавая новый синтез, внося индивидуальные оттенки в типические образы и подвергая их новому развитию. Не только отношение Моцарта к традициям, но и многие другие стороны его творческой личности побуждают видеть в нем сложное художественное явление. Моцарт, такой ясный, такой гармоничный, быть может, менее многих других музыкантов поддается простым однозначным определениям. Это обусловлено как широтой и многообразием его творческого наследия, так и теми тонкими отличиями его творческого метода, которые сообщают ему особое, новое качество.

О Гайдне и Генделе меньше спорят в научной литературе. О Моцарте и о Бахе высказывалось и высказывается множество различных, иногда чуть ли не взаимоисключающих суждений. Каждого из них воспринимают по-разному. Романтики были склонны романтизировать Моцарта: такова целиком концепция Э. Т. А. Гофмана. А. Д. Улыбышев, проницательно оценив многое в музыке Моцарта, стремился абсолютизировать его значение и считал его вершиной «чистого» искусства. В наше время искусство Моцарта тоже воспринимается и оценивается по-разному. Его то называют представителем рококо, то видят

428

в нем «солнечного» художника, то пытаются определить характер его гуманизма как

«теологическую антропологию». Действительно, Моцарт дает поводы (но не основания!) к различным толкованиям, ибо в его искусстве есть и предвестия романтизма (хотя он остается классиком), и «солнечные» (наряду с драматическими) стороны, и эстетическая возвышенность — и яркий жизненный реализм. Но выделяя лишь одну из сторон гениальной творческой личности, мы никогда не сможем понять ее истинное значение.

Особенности творческого метода тесно связаны у Моцарта с особенностями его мировосприятия, в частности с самим характером моцартовского гуманизма. Моцарт воспринимает человека во всем многообразии его свободных личных чувств, во всех его жизненных проявлениях как нечто самое прекрасное в мире. Это черта присуща и мировосприятию Гайдна. Но у Моцарта, с его острым, действенным интересом к внутреннему душевному миру человека, она становится основной чертой художественного облика. Чем полнее раскрывается эмоциональная сущность человека, тем выше для Моцарта ее поэтический смысл. В трагическом и комическом, в возвышенном и буффонном обнаруживает Моцарт эту поэзию жизни. В эстетическом оправдании сильных жизненных проявлений Моцарт — и только он один в XVIII веке — сближается с художниками Высокого Ренессанса.

Человек как прекрасное, жизнь как гармоничное начало — это художественное *credo* Моцарта не делает его ни бесстрастно-умиротворенным, ни односторонним художником. Совсем напротив. Человек прекрасен для него только в полноте и многообразии своих чувств. Жизнь гармонична только в ее движении, в ее великом драматизме, в сплетении серьезного и комического. Такой художник не может быть попросту «солнечным» — хотя он и глубоко оптимистичен. Не может он быть и всецело трагичным, ибо знает и показывает трагические стороны жизни, не утрачивая, однако, светлого взгляда на мир. Разумеется, Моцарт был менее всего представителем «чистого» искусства. Он всегда полон жизни и никогда не может отвернуться от нее. Вместе с тем собственно эстетическое в восприятии жизни и художественном ее воспроизведении составляет основу его творчества. Поэтический реализм — таково отношение его к жизненной действительности. При всей глубине чувства, при всем драматизме и смелых контрастах искусство Моцарта отличается прекрасной завершенностью форм, идеальной пластичностью, огромной непосредственной красотой. Это не противоречие, не конфликт. Это сама творческая сущность Моцарта. Жизненно-Драматическое и есть для него эстетическое. В этом единстве реалистического — и прекрасного, жизненного — и поэтического Моцарт действительно оставался для многих художников прошлого их недостижимым идеалом, их солнцем. Они забывали только, что это солнце всегда обращено к земле.

**429**

В моцартовском искусстве, какой бы индивидуальной и свежо-неповторимой ни была его поэтика, нет ничего слишком частного, местного, индивидуалистического. Мировосприятие Моцарта и его творческий метод делают его художником особенно широкого, общечеловеческого значения, подлинным «гражданином мира», по любимому выражению той эпохи. Моцарт по-своему связан именно с теми художественными традициями, которые в его время имели наиболее широкое европейское значение. На этом основана и его связь с мелодическими типами итальянской оперы. Точно так же он обнаруживает свое внутреннее родство с теми явлениями немецкой художественной культуры и немецкой философии, которые бесспорно возымели общечеловеческое значение. Трудно усмотреть какое-либо персональное сходство между Лессингом и Моцартом, между Моцартом и Гёте или между Моцартом и Шиллером. Однако все они в конечном счете представляли тогда эпоху Просвещения. Борьба Лессинга за новую национальную драматургию, преодоление им строгой разграниченности между трагедией и комедией, при всей специфике его воззрений и его творчества, в известной мере может быть сопоставлена с формированием новой оперной драматургии Моцарта и, в частности, с тенденцией трагикомедии в его «Дон-Жуане». Философские, мировоззренческие искания Гёте преображают старую легенду о Фаусте, будучи в то же время облечены в классически совершенную художественную форму. При всем различии избранных тем у Гёте и Моцарта, великий композитор тоже не чуждается легендарных и фантастических сюжетов и облекает свои идеи в классические формы музыкального искусства. Как бы ни была символически шуточна философия его «Волшебной флейты», не случайно эта опера привлекла внимание Гёте. Наконец, некоторое родство с Шиллером (и немецкой идеалистической философией) Моцарт обнаруживает в том слиянии этического и эстетического жизненного критерия, которое теоретически доказывалось эстетиками и гораздо шире, свободней и полнее было воплощено в искусстве Моцарта.

Моцарт не был революционером по убеждениям и не чувствовал себя таковым. Но его гуманизм,

его отношение к жизни и человеку по существу противостоит старому феодальному миру, сословным принципам, религиозным догмам. Среди всех крупнейших музыкантов XVIII века Моцарт более, чем кто-либо другой, связывает эпоху Просвещения с эпохой Ренессанса: таково его мировосприятие, таково его отношение к прекрасному, его всепобеждающий «антропоцентризм». Высокая гармония, достигнутая художниками Ренессанса (не одними лишь музыкантами), как бы возродилась на новой исторической основе в искусстве Моцарта.

Вся жизнь Моцарта с самых первых его шагов проходила в атмосфере музыки. Необычайно раннее музыкальное развитие его было феноменальным. Оно не только не задерживалось,

**430**

но всемерно стимулировалось извне — не всегда рационально. Вместе с тем творческий рост Моцарта никогда не ослабевал. И ребенок, и подросток, и юноша, и зрелый музыкант, он всегда находился в движении, не останавливаясь и не повторяя себя. Таким образом, Моцарт все время источал, как никто другой, казалось бы, неиссякаемые творческие силы. При его необыкновенной восприимчивости он мог овладеть в искусстве всем, к чему бы ни прикасался. И в то же время никто не отдавал искусству так много, как он. До последних часов его жизнь была полна музыкой. Принято думать, что его дарование было счастливейшим по своей естественности и природной легкости. Однако такое дарование поглощало все силы, всего человека, побуждало его к непрестанной работе, держало в вечном творческом напряжении. Чудесное, редкостное, *единственное*, оно не знало снисхождения, не давало передышки и в этом смысле совсем не оказывалось легким.

Вольфганг Амадей Моцарт<sup>2</sup> родился 27 января 1756 года в Зальцбурге в семье скрипача, капельмейстера и композитора Леопольда Моцарта (родом из Аугсбурга). До шести лет он воспитывался в домашних условиях, под руководством отца, вместе с сестрой Марией Анной (Наннерль), бывшей на пять лет старше брата. Зальцбург, один из австрийских центров, был тогда столицей духовного княжества, архиепископства Зальцбургского. При дворе архиепископа в его инструментальной капелле с 1743 года работал Леопольд Моцарт; в 1757 году он получил звание «придворного композитора». Его обязанности были достаточно обременительными: капелла участвовала и в церковных службах, и в придворных празднествах, и он отвечал за ее подготовку, он же был обязан обучать молодых музыкантов игре на скрипке и на клавире, ему приходилось сочинять много музыки для церкви и двора. Отличный, разносторонний музыкант, отец великого Моцарта обладал достаточно широким кругозором, стремился сочинять в новом вкусе, разделял прогрессивные музыкально-эстетические воззрения (что выразилось в его методическом труде «Опыт основательной скрипичной школы», 1756), был вообще неплохо образован (посещал в молодости зальцбургский университет) и довольно начитан. Вдумчивость, наблюдательность (не без критицизма), добропорядочность, чувство долга при настойчивом характере, всегда присущие ему, полностью проявились в его роли воспитателя. Его любовь к детям была глубокой и прежде всего действенной; он делал для них и требовал от них все, что мог, — необыкновенно много по тому времени. Если его твердая

<sup>2</sup> При крещении Моцарт получил имя Иоганн Кризостом Вольфганг Теофил, в дальнейшем обиходе закрепилось «Вольфганг Амадей» (Амадей — латинизированное от Теофила).

**431**

воля принуждала их к перегрузкам, порой непосильным для юных существ, то он исходил из лучших намерений, а Вольфганг неизменно горячо любил его и почитал. Лишь с годами, когда внутренний мир возмужавшего сына сложился иным, независимым и самостоятельным, отец перестал понимать его.

Музыкальные способности Вольфганга проявились очень рано: в четыре года он начал обучаться игре на клавире, в пять лет уже пробовал сочинять музыку. При необычайно живом и порывистом нраве и полной непосредственности поведения он был поистине одержим музыкой — по свидетельству всех, кто мог его наблюдать. Леопольд Моцарт составил для каждого из своих детей по нотной тетради с записями пьес для клавира, которые они разучивали. Там содержались несложные произведения И. И. Агрелля, И. К. Фишера, Г. К. Вагензейля, И. Ф. Грефе, К. Ф. Хурлебуша, Г. Ф. Телемана (менуэты и фантазия), Ф. Э. Баха (менуэты и марш), Г. Кирххофа (сонатина), Б. Шмидта (менуэты), И. А. Хассе (полонез и менуэт), отдельные номера из «Поющей музыки» Сперонтеса и некоторые обработки старинных немецких песен. Все это были образцы музыки нового стиля, разумеется простейшие, доступные в домашнем музицировании. Моцарт-отец проявил большую последовательность: он обращался к немецким композиторам, привлекал

широкий круг имен и отбирал из произведений только те, которые были с его точки зрения современны, а не старомодны. На этих образцах и обучались его дети. Помимо того личный пример отца тоже мог так или иначе воздействовать на них.

Леопольд Моцарт был плодовитым композитором, причем наиболее полно он проявил себя в инструментальных произведениях: симфониях, дивертисментах, клавирных сонатах. Его привлекала программность по преимуществу жанрового или шуточного характера. Для «музыкальной коллегии» Аугсбурга он создал ряд программных оркестровых сочинений: «Катание на санях», «Крестьянская свадьба», «Пасторальная симфония». Для горнверка (механической роговой музыки) крепости Хоэнзальцбург сочинил семь пьес соответственно семи месяцам года (среди них «Охота» — для сентября). Есть нечто от «предсказания» гайдновской жанровости в его «Крестьянской свадьбе» с ее народными мелодиями, волевыми басами и эффектами звукоподражания. Она написана для деревенского струнного оркестра с духовыми, волынки и лиры. Однако, в отличие от Гайдна, Леопольд Моцарт, с его тягой к простонародному колориту, к бытовой сочности и даже бурлеску, остается как бы на поверхности своей программы, не стремясь к симфоническому обобщению жанровых образов. Свои оркестровые пьесы он называет то симфониями, то дивертисментами, но не делает между ними существенных различий. По общему направлению своего творчества он является типичной фигурой «предклассического» периода — и не из слабых, с собственной индиви-

432

дуальностью. Если до Ф. Э. Баха ему далеко, то ранних венцев он бесспорно превосходит яркостью своего образного мышления.

8 1761 году Вольфганг Моцарт начал сочинять музыку — в опоре на те образцы, по которым он учился играть на клавире. Его пьесы записаны отцом, проставившим также даты их возникновения. Первые из них (небольшие Andante и Allegro, оба в C-dur) возникли между концом января и апрелем. За ними последовали и другие, в том числе ряд менуэтов, сочиненных в 1761 — 1762 годах.

Когда Моцарту исполнилось шесть лет, музыкальный кругозор его стал быстро расширяться. Для дальнейшего творческого роста маленького музыканта немаловажное значение имело его раннее знакомство с музыкальной жизнью европейских музыкальных центров. Оно началось в процессе первых артистических поездок 1762 — 1766 годов, принесло неисчислимое множество впечатлений и — тем самым — создало непосильную психическую и физическую нагрузку для хрупкого, впечатлительного и импульсивного мальчика. Первые поездки состоялись в 1762 году в Мюнхен (в январе) и в Вену (с сентября по первые дни января 1763 года). Убедившись в исключительных способностях ребенка, отец повез его как маленькое чудо (вместе с сестрой Наннерль), чтобы показать во влиятельных кругах и подготовить почву для будущей карьеры музыканта. В Мюнхене дети выступали перед курфюрстом, по дороге в Вену, в Пассау, — перед епископом, в Линце дали концерт, а в Вене много играли в домах знати, куда их приглашали после блестящего успеха в Шёнбрунне при императорском дворе. Вольфганг отличался в игре на клавире, причем ему приходилось, выполняя, например, вздорные требования императора, показывать «чудеса», то есть играть одним пальцем или по прикрытой тканью клавиатуре. На него смотрели с большим любопытством как на вундеркинда, он же вел себя с полной ребячьей непосредственностью, ценил только мнения специалистов (в частности, Вагензейля) и не стеснялся высказывать свои впечатления от окружающих. Исполнял Вольфганг даже клавирные концерты, но также и легкие пьесы. Известно, что уже во время этого путешествия он пытался играть на органе — и сразу удивил всех своей сноровкой. Незадолго до возвращения в Зальцбург Леопольд Моцарт с детьми побывал по приглашению венгерских дворян в Прессбурге (ныне Братислава). В Вене Вольфганг перенес скарлатину — еще одно испытание его сил после многих других.

9 июня 1763 года семейство Моцарта отправилось в большую концертную поездку, которая длилась до 29 ноября 1766 года. Прежде чем попасть в Париж, они побывали во многих немецких городах: Вассербурге, Мюнхене, Аугсбурге, Людвигсбурге, Швецингене, Гейдельберге, Майнце, Франкфурте, Кобленце, Кёльне, Ахене и посетили также Брюссель. Где было возможно, дети Моцарта выступали при дворах, давали концерты, причем

433

Вольфганг играл также на скрипке и органе, удивляя слушателей импровизациями на любом из инструментов, которыми он владел. В Аугсбурге Леопольд Моцарт отметил прекрасную игру скрипача Пьетро Нардини. В Людвигсбурге Моцарты познакомились с Н. Йоммелли, в Швецингене слышали мангеймский оркестр («лучший в Германии»). Во Франкфурте маленького



Вольфганга запомнил юный Гёте, который спустя много лет вспоминал об этом.

С ноября 1763 по апрель 1764 года длилось пребывание Моцартов в Париже. При помощи Мельхиора Гримма, который оказал им поддержку, удалось добиться, чтобы детей послушали в Версале и приняли при дворе. Успех в Версале обеспечил им приглашение в дома знати и возможность устроить концерты в одном из них. 10 марта и 9 апреля Вольфганг и Наннерль выступали в этих концертах. Гримм затем рассказал в «Литературной корреспонденции», как юный музыкант поражал слушателей не только своей превосходной игрой на клавесине, скрипке и органе, но и тем, что мог играть с листа итальянские и французские арии, транспонируя их, импровизировать сопровождение к мелодиям арий, а также выступать со свободными импровизациями.

Среди парижских впечатлений, по-видимому, самым сильным было у Вольфганга впечатление от Иоганна Шоберта и его музыки, что отразилось вскоре в собственных сочинениях мальчика. Как раз в Париже Леопольд Моцарт решил опубликовать ранние произведения своего сына «Сонаты для клавесина, которые можно играть с сопровождением скрипки»<sup>3</sup>. Судя по записям в «Нотной тетради», они сочинялись между ноябрем 1763 и началом января 1764 года и были первоначально изложены как пьесы для клавесина без партии скрипки. Возможно, что пример Шоберта побудил Вольфганга избрать новую форму изложения. Трудно судить о мере участия Л. Моцарта в подготовке этих детских сочинений к гравировке. Только первая часть сонаты KV 9 в первоначальном виде записана рукой Вольфганга, все же остальное записал его отец. Тем не менее исследователи находят, что некоторые черты индивидуального дарования юного Моцарта уже понемногу проявляются в парижских сонатах.

23 апреля 1764 года Моцарты прибыли в Лондон и находились там до 24 июля 1765 года. Они были очень хорошо приняты при королевском дворе. Вольфганг играл с листа предложенные ему королем пьесы Вагензейля, И. К. Баха, К. Ф. Абеля и Генделя, сопровождал пение королевы, игре некоего флейтиста, импровизировал на басовый голос из арии Генделя, с большим успехом играл на органе. В нескольких публичных

<sup>3</sup> По каталогу Л. Кёхеля: Köchel L. R. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Sechste Auflage in der Bearbeitung von A. Einstein. Leipzig, 1969, № 6, 7, 8, 9. В дальнейшем: KV 6, KV 7 и т. д.

434

концертах он тоже привлек к себе всеобщее внимание. Вместе с сестрой они играли и в четыре руки — на одном клавесине и на двух. Подробное описание способностей восьмилетнего Моцарта оставил Д. Баррингтон, который, как теперь бы сказали, обследовал их в качестве естествоиспытателя в июне 1764 года. Он свидетельствует, что Вольфганг играл с листа трудные пьесы, уверенно пел и сопровождал с листа по партитуре и легко импровизировал арии на какое-либо заданное (типичное для оперных текстов) итальянское слово («Affetto» или «Perfido»). Последнее было весьма показательным для того времени, когда сложились определенные типы оперных арий (в данном случае имелись в виду ария патетическая и ария мести или гнева).

В Англии Вольфганг получил новые музыкальные впечатления, существенные для его художественного развития. Здесь он мог слышать ряд итальянских опер в исполнении отличной труппы, а превосходный певец кастрат Джованни Манцуоли приохотил его к пению. Но наиболее сильное воздействие оказал на юного Моцарта пример И. К. Баха, творческий дар и стиль которого были ему особенно близки. Помимо опер этого композитора Вольфганг несомненно хорошо познакомился с его инструментальной, в частности клавирной музыкой. Бах с большой симпатией отнесся к нему, они вместе музицировали, причем один начинал какую-либо пьесу, другой продолжал, первый опять сменял его и так далее. Вольфганг даже продолжил за Бахом начатую им фугу. В дальнейшем стало ясно, что пример И. К. Баха был для молодого музыканта важнее, чем примеры всех других старших современников. Это, строго говоря, нельзя даже назвать влиянием. Это был всего лишь новый творческий импульс, исходивший от родственного по духу художника. Певучая мелодика, связь с итальянской оперой, прозрачная фортепианная фактура, гармоническая ясность, общая элегантная легкость изложения у Иоганна Кристиана Баха не могли не пленить Моцарта именно потому, что соответствовали его собственным вкусам и тем возможностям, какие у него в молодости определились.

В Лондоне Вольфганг много сочинял, создав осенью 1764 года две симфонии, а затем еще несколько (известно о трех), ряд сонат для клавира и скрипки и немало иных произведений, которые не сохранились. К 1764 году относится нотная тетрадь, содержащая сорок три пьесы, написанные, видимо, вполне самостоятельно, без помощи отца: танцы, рондо, сонатные allegro. На этих образцах раннего творчества хорошо видно, что оно — если не чувствовалась правящая рука

Леопольда Моцарта — было еще неровным: интересные мысли, отдельные находки, даже «предсказания» будущего соединяются с явной неопытностью, с трудностями в голосоведении, иногда пестротой тематизма, наивностью формы, то есть с качествами, более чем естественными для восьмилетнего композитора. Отразились в

435

этих опытах и музыкальные впечатления, недавно вынесенные Вольфгангом из чужих сочинений. Перед отъездом из Англии планы Л. Моцарта изменились, и он уступил просьбам голландского посланника посетить Гаагу. Через Дюнкерк, Лиль, Гент, Антверпен и Роттердам семейство добралось 11 сентября в Гаагу. В Генте и Антверпене Вольфганг играл на больших органах в местных церквях. В Гааге все шло поначалу хорошо. При дворе штатхальтера Вильгельма Оранского Вольфганг произвел отличное впечатление, с успехом он выступал в концерте 30 сентября, где исполнялись также его симфонии (!). Но вскоре по приезде Наннерль тяжело заболела брюшным тифом и в октябре даже находилась при смерти. Не успела она оправиться, как начался тиф у Вольфганга. Лишь в январе 1765 года брат и сестра были в состоянии снова выступать в концертах, которые состоялись в Гааге и Амстердаме". В объявлении об одном из этих концертов было указано, что Вольфганг будет играть на органе собственные капризы, фуги и другие пьесы. Итак, Моцарт уже выступал перед аудиторией как композитор. В Гааге он сочинил новую симфонию; шесть его сонат для клавира и скрипки, а также некоторые другие произведения были здесь опубликованы (в том числе вариации на старинную нидерландскую песню). На обратном пути из Гааги Моцарты еще давали концерты в Амстердаме и Утрехте.

10 мая семейство Леопольда Моцарта снова оказалось в Париже. Дети опять выступали в Версале, все вокруг восхищались их успехами за прошедшее время, но громкая сенсация уже миновала. Выехав из Парижа 9 июля, Моцарты прибыли в Дижон, где 18 июля состоялся концерт Вольфганга и его сестры, причем он впервые пел арию собственного сочинения. Затем путь их шел через Лион, Женеву, Лозанну, Бёрн, Цюрих, Донауэшинген, Биберах, Ульм, Гюнцбург, Диллинген и Аугсбург. 8 ноября Моцарты добрались в Мюнхен. Там на одном из вечеров курфюрст напел Вольфгангу тему, на которую тот должен был тут же написать пьесу, что и было выполнено с успехом. 29 ноября 1766 года Моцарты наконец были дома.

В Зальцбург маленький Моцарт вернулся утомленным, перенесшим тяжелые болезни, но с массой впечатлений, с переполненной душой. Уехав из дому семилетним клавесинистом, он возвращался опытным в свои десять лет исполнителем на клавесине, органе и скрипке, композитором, исполняющим и публикующим собственные сочинения, включая ранние симфонии.

Меньше года затем провели Моцарты в Зальцбурге. Надо полагать, Л. Моцарт заботился в это время о дальнейшем общем образовании сына, хотя нет никаких точных сведений о том, чему именно и как обучался Вольфганг. Музыкальное развитие его шло все тем же быстрым темпом. Он много сочинял, явно освобождаясь от подчинения собственным испол-

436

нительским задачам, — по преимуществу вокальную музыку. Это определялось и возможностями музыкальной жизни Зальцбурга, и, вероятно, дальнейшими планами Л. Моцарта, стремившегося подготовить сына к созданию оперы — высшему тогда испытанию сил композитора и верному пути к широкому признанию. Так или иначе Вольфганг сочинял для епископского двора так называемые *Licenze* (панегирические вокальные произведения, обычно в форме речитатива и арии), дивертисменты, трио, марши, менуэты, написал первую часть дидактической оратории «Долг первой заповеди», кантату «Погребальная музыка», латинскую комедию «Аполлон и Гиацинт, или Превращение Гиацинта», а также, по-видимому, симфонию *F-dur* (KV 76, возможно не целиком — менуэт как будто бы добавлен позднее). Такой выбор жанров, весьма специфический для своего времени, обусловлен особой обстановкой центра духовного княжества. Панегирические произведения предназначены были для прославления архиепископа, оратория — лишена действия и представляла нравоучительные музыкальные «собеседования» (Христианина, Духа Христа, Мирского духа, Милосердия и Праведности), а «Погребальная музыка», исполняемая в соборе на страстной неделе, сводилась к диалогу между Душой и Ангелом и была по назначению «Страстной кантатой» («*Passionskantate*»). Для одиннадцатилетнего композитора задачи, казалось бы, вставляли непосильные и прежде всего далекие от его интересов и детской психики. Но Вольфганг благополучно справлялся с трудностями и подчинялся инициативе отца, который внимательно следил за его работами и по мере необходимости вмешивался в них.

Оратория «Долг первой заповеди» состояла из трех частей. Моцарт написал только первую из них, вторая была написана И. М. Гайдном (младшим братом И. Гайдна), третья — А. К. Адльгассером.

Тем самым юный композитор как бы вступал в соревнование с опытными музыкантами из капеллы архиепископа (Адльгассер имел звание «великокняжеского композитора»). Первая часть оратории исполнялась 12 марта 1767 года (вторая и третья — в другие дни, несколько позже) при участии двух певцов (тенора — Христианин и Дух Христа) и трех певиц (Мирской дух, Милосердие и Праведность). Моцарт написал для этой части три арии для тенора, четыре — для сопрано и заключительный терцет. Партитура-автограф доказывает, что юный композитор усиленно трудился сам, а отец его затем выписывал текст речитативов, проставлял динамические обозначения, отделявал детали вокальных партий. В составе оркестра — 2 скрипки, 2 альты, бас, 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны и тромбон. Сопровождение очень дифференцировано в каждом номере: то одни струнные, то они же в различных комбинациях с духовыми, то с одним лишь тромбоном. На кого бы ни опирался Вольфганг в качестве образца (например, на зальцбургского композитора, автора многих ара-

437

торий И. Э. Эберлина), более всего заметны в его музыке связи с итальянским пониманием арии и порой перенос в вокальную мелодику инструментального тематизма. При всем том он стремился вдуматься в каждый вокальный номер и придать ему всякий раз определенный облик, имея в виду и особенности инструментовки. В итоге Моцарт показал, что он с успехом учится создавать арии в сопровождении оркестра, овладевает их формой и умеет следовать различным их типам, сложившимся к тому времени. Опыта в сочинении вокальной музыки у него тогда было еще мало: всего лишь единичные попытки.

«Погребальная музыка» исполнялась 17 апреля 1767 года. Эта небольшая кантата состоит из двух арий (Душа — бас и Ангел — сопрано), речитативов и дуэта; сопровождение ограничено струнными и двумя валторнами. Возможно, что именно к этому сочинению относится легенда о том, что архиепископ Зальцбургский, желая проверить самостоятельные композиторские возможности юного Моцарта, держал его взаперти, пока тот не написал целиком партитуру (и получил затем всеобщее одобрение)<sup>4</sup>. Музыка кантаты стоит примерно на том же уровне, что и в предыдущей оратории. Остается только удивляться испытаниям, каким подвергалось терпение и прилежание мальчика.

Не лучше оказалась и следующая поставленная перед Вольфгангом задача: сочинить музыку к латинской комедии «Аполлон и Гиацинт» для традиционного школьного спектакля в зальцбургском университете к концу учебного года. Тяжеловесный латинский текст, запутанный и натянутый сюжет с участием мифологических персонажей — типичный образец безвкусного школьного классицизма — вот что надлежало иллюстрировать музыкой. К тому же, по традиции университетских спектаклей, комедия исполнялась не подряд, а отдельными частями между актами трагедии (в данном случае — «Милосердие Креза»). И то и другое разыгрывалось силами учащихся. В исполнении латинской комедии принимали участие ученики гимназии зальцбургского университета в возрасте от двенадцати до восемнадцати лет (трое из них — мальчики из капеллы) и лишь один вполне взрослый певец, исполнитель теноровой партии. Единственная женская роль исполнялась мальчиком пятнадцати лет. Моцарт написал для этого спектакля пять арий, два дуэта, терцет, хор и инструментальную интраду. Ему было нелегко сочинять музыку на латинский текст, не чувствуя

<sup>4</sup> Обычно эту легенду относили (со слов Д. Баррингтона) к сочинению первой части оратории «Долг первой заповеди», но советский исследователь справедливо заметил, что объем партитуры и впервые вставшие перед Моцартом задачи не позволили бы ему написать эти двести страниц за короткий срок. Правдоподобнее было бы отнести свидетельство Баррингтона к «Погребальной музыке». См.: Саква К. К. Комментарии в кн.: Аберт Г. В. А. Моцарт, ч. 1, кн. 1. М., 1978, с. 475 — 476.

438

живых речевых интонаций. Однако она, по свидетельству современника, понравилась всем, кто присутствовал в университетском театре. После спектакля Вольфганг еще долго и с успехом играл на клавише.

К весне и лету того же 1767 года относятся некоторые весьма своеобразные работы Вольфганга в области инструментальной музыки: четыре концерта для клавира, представляющие собой любопытные пастиччо — по аналогии с широко принятыми тогда оперными пастиччо (KV 37, 39, 40, 41). По-видимому, Моцарт делал эти концертные обработки, пополняя свой репертуар исполнителя, в сотрудничестве с отцом. В концерте F-dur Allegro взято из сонаты Г. Раупаха, медленная часть близка по типу И. Шоберту, финал взят из первой части сонаты Л. Хонауэра. В других трех концертах использована музыка этих же композиторов, а также И. Г. Эккардта и Ф. Э.

Баха. Сам Моцарт применил к этим обработкам обозначение «концерт-пастиччо». Для него подобные вещи имели чисто прикладное значение и в какой-то мере даже учебное.

Весь 1768 год Моцарты провели в Вене. Леопольд Моцарт поставил себе целью добиться для сына возможности сочинить и поставить оперу. Выехали они семейством из Зальцбурга еще 11 сентября 1767 года, но в Вене их застигла эпидемия оспы, и, хотя они пытались укрыться от нее в Ольмюц, дети все же заболели, причем Вольфганг — в тяжелой форме. С 10 января по конец декабря 1768 года Моцарты находились в Вене. Здесь оперным планам Леопольда Моцарта не повезло, несмотря на все его усилия, настойчивость и даже дипломатию. Отец надеялся, что сын не только сочинит оперу, но и сам продирижирует спектаклем: это станет настоящей сенсацией. В расчете на местную итальянскую труппу, получив либретто от М. Кольтеллини, Вольфганг работал весной и в начале лета над партитурой оперы-буффа «Мнимая простушка». Однако в течение долгих месяцев все попытки поставить ее в Вене были бесплодными. Тут имели место, видимо, какие-то закулисные интриги местных музыкантов, а возможно, и сомнения в том, что двенадцатилетний мальчик сможет соперничать с такими крупными местными силами, как Хассе и Глюк. Так или иначе и импресарио труппы, и артисты были настроены плохо и противились постановке. Даже обращения Л. Моцарта к императору не смогли помочь. Между тем Вольфганг в меру сил справился и с новой своей задачей. «Мнимая простушка» — типичная опера-буффа «допиччинниевского» типа, то есть собственно комедийная, с запутанной перекрестной интригой, комическими стариками, ловкими слугами, с лукавым притворством «простушки», ведущей интригу. Разумеется, юный композитор не встал еще вровень с лучшими итальянскими мастерами этого жанра, но все же чувствуется, что опера-буффа более соответствует его вкусам и возможностям, чем латинская комедия. Он хорошо разработал партитуру, достиг успеха в ряде но-

439

меров, создал большую увертюру, финальные ансамбли, словом, показал, что может с успехом овладевать и этим родом искусства.

Вслед за «Мнимой простушкой» Вольфганг написал небольшую немецкую комическую оперу, то есть по существу зингшпиль (в то время венский зингшпиль еще не начал свою историю) «Бастьен и Бастьенна». Заказ исходил от ученого врача-гипнотизера Ф. А. Месмера, который был намерен исполнить произведение Моцарта в своем доме. Возникновение этого замысла было генетически связано с «Деревенским колдуном» Ж. Ж. Руссо. Вскоре после первого шумного успеха пьесы Руссо, 26 сентября 1753 года в Париже была исполнена пародия на нее, созданная Ш. С. Фаваром, М. Ж. Фавар и Арни де Гервилем, под названием «Амуры Бастьена и Бастьенны». Несколько измененный текст этой пародии, в немецком переводе, лег в основу маленькой одноактной оперы Моцарта. Эта задача была более естественна для него, более ему по плечу. По типу французской комической оперы и немецкого зингшпиля речитативов здесь нет — только разговорные диалоги. Всего три действующих лица, скромный состав оркестра (струнные, два гобоя, две валторны), несложный вокальный склад, скорее песенный, чем ариозный, небольшая одночастная интрада вначале — это позволило юному композитору чувствовать себя проще и свободнее, чем при создании большой оперной партитуры. К сожалению, и эта пьеса не была, по-видимому, исполнена в Вене. Самолюбие Леопольда Моцарта оказалось удовлетворено лишь тем, что уже в декабре 1768 года его сын с успехом продирижировал торжественной мессой (вероятно, KV 139 — точно не установлено) при освящении новой церкви.

В Вене же возникли пять симфоний Моцарта. Рядом с симфониями венских композиторов и даже с симфоническими произведениями Гайдна в 1760-е годы они представляют несомненный интерес. В них уже появляется известная масштабность тематизма (например, в симфонии D-dur, KV 48), введены менуэты (по образцу венцев), ясно намечены функции частей цикла.

В итоге год пребывания в Вене, каким бы трудным он ни был (из-за неудач с постановками опер и риском для Л. Моцарта потерять службу в Зальцбурге), принес много нового в творческом развитии Вольфганга. Он вернулся в Зальцбург по меньшей мере с десятью новыми большими партитурами, испробовав работу над оперой. 5 января 1769 года Моцарты уже были дома.

Почти до конца 1769 года Моцарт находился в Зальцбурге. Ему исполнилось тринадцать лет. Наступили отроческие годы, последний короткий период, который еще можно считать ученическим (у композитора с меньшим дарованием его уже назвали бы ранним). В мае, по желанию архиепископа, в его дворцовом театре была исполнена местными артистическими

440

силами опера-буффа «Мнимая простушка» — таким образом, Моцарт наконец услышал свое произведение на сцене. В Зальцбурге он писал главным образом музыку для всевозможных

празднеств при дворе или в университете (кассации, менуэты) и для церкви. В его мессах выделяются некоторые номера, связанные с лирическим или лирико-драматическим пониманием образов («Et incarnatus», «Qui tollis»). В целом же трудно говорить о величии концепции, которая еще не могла сложиться в воображении юного музыканта.

13 декабря 1769 года Л. Моцарт с сыном отправились в Италию. Незадолго до отъезда Вольфганг получил назначение концертмейстера в капелле архиепископа. Поездка была длительной (по март 1771 года), принесла молодому композитору еще небывалые впечатления и дала возможность одержать победу за победой. Л. Моцарт запасся рекомендациями к влиятельным людям (одна из них была с большой симпатией к Вольфгангу написана Йоммелли), местами Моцарты встречали старых знакомых музыкантов, но очень скоро им не понадобились рекомендации, так как общественное мнение было полностью завоевано всеобщим успехом Вольфганга. 25 декабря он уже выступал с концертом в доме барона Дж. Б. Тодески в Роверето, а 26-го играл на органе в местной церкви, собрав огромную аудиторию. В Вероне Моцарты наперебой приглашали в дома знатоков и любителей музыки. Вольфганг исполнял свои произведения, сочинял пьесы на заданные темы, сочинил и спел арию на предложенный текст, снова играл на органе в церкви, вызвав огромный наплыв публики. В Мантуе 16 января 1770 года происходил обширнейший концерт «по случаю прибытия обладающего величайшими познаниями юноши синьора Амадея Моцарта». Среди четырнадцати его номеров пять представляли сочинения местных профессоров. Так, в соревновании с авторитетами «в публичной филармонической академии Мантуи» Вольфганг исполнял: две части собственной симфонии, некий клавирный концерт (с листа), клавирную сонату с вариациями, тоже с листа (при повторении ее в других тональностях), арию, тут же сочиненную на заданные слова, клавирную сонату, симпровизированную на заданную тему, фугу на заданную тему, симфонию (со всеми голосами на клавире), сочиненную на одну скрипичную партию, предварительно ему данную, партию скрипки в трио — с листа, собственную симфонию — в заключение. Иными словами, то был всесторонний экзамен композитору-мастеру, исполнителю-импровизатору, учиненный, можно сказать, с пристрастием. Вольфганг одержал полную победу, о нем заговорили как о «чуде природы».

Однако и в Вероне, и в Мантуе, и затем в Кремоне, Милане интересы молодого музыканта все больше устремлялись к оперному искусству. Моцарты посещали оперные театры, слушали оперы Хассе, Пиччинни (познакомились с ним в Мила-

441

не) и других авторов. Для вечера во дворце генерал-губернатора Ломбардии графа К. Й. Фирмиана в Милане Вольфганг сочинил три арии и большой аккомпанированный речитатив на тексты Метастазियो. Они имели успех; композитор получил дорогие подарки, в том числе собрание сочинений Метастазियो. Главное же, этот опыт показал, что Моцарт подготовлен к созданию оперы. В результате он получил предложение написать оперу *seria* для миланского театра к следующему оперному сезону. Пока же, весной 1770 года, Вольфганг с отцом еще посетили ряд итальянских городов — Лоди, Парму, Болонью, Флоренцию, Рим, Неаполь и ближайшие к нему исторические места. В Лоди Вольфганг сочинил свой первый струнный квартет (KV 80). В Болонье Моцарты познакомились со многими музыкантами, среди них со знаменитым певцом Фаринелли. Важнее всего для Вольфганга было там сближение с почтенным падре Мартини, который занимался с ним полифонией, всякий раз задавая ему темы для фуг. В конце марта Моцарт с отцом были уже во Флоренции, где их принял герцог Леопольд в палаццо Питти, а вслед за этим, 2 апреля Вольфганг выступал в летней резиденции герцога, причем ему пришлось импровизировать на сложные заданные темы, что давалось ему необычайно легко. После посещения Сикстинской капеллы в Риме он записал по памяти прославленное хоровое сочинение Г. Аллегри «Miserere», поразив этим окружающих. Благодаря рекомендациям и привлеченная слухами римская знать гостеприимно принимала Моцартов; Вольфганг имел много случаев выступать с исполнением своих произведений в светских салонах. Повсюду, где было возможно, Моцарты интересовались оперой, оперными певцами, не забывая о предстоящей Вольфгангу трудной задаче сочинения оперы для Милана. В Неаполе Вольфганг с отцом присутствовали на спектакле оперы Йоммелли «Покинутая Армида», встретились с ее автором, познакомились со многими известными певцами. По возвращении в Рим юному Моцарту был вручен 5 июля папский орден Золотой шпоры, а 8 июля Вольфганг явился на прием к папе уже как «кавалер ордена». Конец лета и начало осени Моцарты провели в Болонье, познакомились там с известным чешским композитором Й. Мысливечком и постоянно встречались с падре Мартини, который руководил полифоническими работами Вольфганга. Это несомненно помогло ему подготовиться к

специальным испытаниям в Болонской филармонической академии, в члены которой он был принят как композитор — в виде исключения, так как устав требовал достижения двадцатилетнего возраста и известного стажа пребывания в Академии в качестве певца или инструменталиста. 9 октября 1770 года четырнадцатилетний Вольфганг Моцарт, пройдя испытание и написав четырехголосный антифон на грегорианский хорал (KV 86), был единогласно избран членом Болонской академии.

**442**

С 18 октября Моцарты находились в Милане, и все их мысли были сосредоточены на опере «Митридат, царь Понта», которую Вольфганг начал сочинять на текст В. А. Чинья-Сантти. Вплоть до 26 декабря, когда опера была исполнена под управлением автора, Вольфганг неутомимо трудился над большой партитурой (26 номеров с увертюрой, из них 23 арии, дуэт и квинтет), имея дело с текстом либретто, которое по своей традиционной условности и запутанности вряд ли могло быть ему хоть сколько-нибудь близко. Все, что он мог сделать, это сочинять арию за арией в духе новонеаполитанской школы, с опорой на определенные их типы для определенных ситуаций. Только потому, что итальянская опера *seria* все еще держалась подобных драматургических канонов, юный композитор был по существу свободен от заботы о драматургии целого, о внутренних музыкальных связях, о создании характеров и т. д. Для каждого же отдельного номера, для любой арии у него хватало воображения и мастерства, хотя далеко не все ситуации могли его равно вдохновлять. К тому же Вольфгангу предстояло испытать *ни* себе своеобразную власть итальянских певцов, по требованию которых переделывались арии, возникали пробные варианты, сокращения, добавления и т. д. Так было с примадонной А. Бернаскони и тенором Г. д'Этторе, причем их со стороны всячески настраивали против молодого композитора, пока они не убеждались сами в его достоинствах. Только две мужские партии оперы, в том числе партия самого Митридата, были написаны для теноров. Партии же сыновей Митридата писались для певцов-кастратов — сопрано и контральто. Это соответствовало тогдашним традициям и стояло в зависимости от состава труппы. На последних репетициях и в особенности на премьере опера имела очень большой успех и была затем повторена много раз.

В середине января 1771 года Вольфганг с отцом побывали в Турине, встретились там с Паизиелло и посетили оперные спектакли. Затем, снова из Милана, они поехали в Венецию, наблюдали карнавал, были отлично приняты местным обществом и Вольфганг отличился в концерте. На обратном пути в Зальцбург Моцарты заехали в Падую, где молодому композитору была заказана оратория «Освобожденная Ветулия» на текст Метастазиио. Но это еще не все: он получил и другие крупные заказы.

28 марта 1771 года отец и сын были уже в Зальцбурге. Однако отвлечься от мыслей об Италии Вольфгангу тогда вряд ли удалось. По предложению из Вены он взялся написать «театральную серенаду» для свадебных торжеств в Милане: осенью того же года должна была пышно праздноваться свадьба эрцгерцога Фердинанда с Беатриче, дочерью наследного принца Эрколе Райнальдо. Этот австро-итальянский альянс был естественным поводом для приглашения молодого австрийского композитора, уже известного в Италии. В программу торжеств

**443**

входила новая опера Хассе «Руджеро» на либретто Метастазиио и серенада «Асканий в Альбе» Моцарта на либретто Дж. Парини. 13 августа 1771 года Моцарту пришлось выехать в Милан, где он получил текст серенады и в течение сентября был занят сочинением музыки для праздничного спектакля на условно-мифологический сюжет, трактованный аллегорически в связи со свадебным торжеством. В серенаде речь идет о брачном союзе внука Венеры Аскания (Венера отождествлялась с императрицей Марией Терезией, чей внук вступал в брак) с нимфой Сильвией из рода Геркулеса (невеста австрийского эрцгерцога была дочерью Э р к о л е Райнальдо, то есть Геркулеса). Спектакль, как обычно в подобных случаях, предполагался весьма декоративным, при участии хоров и балета. В отличие от прежних своих опер Моцарт здесь, кроме множества арий, должен был написать шесть хоров (некоторые из них с танцами). 17 октября 1771 года серенада Моцарта была исполнена в Милане с большим успехом и затем несколько раз повторялась во время празднеств. В ноябре Вольфганг сочинил в Италии симфонию и дивертисмент, а по возвращении в Зальцбург написал еще одну симфонию. К концу 1771 года относят также создание оратории «Освобожденная Ветулия», в которой, помимо всего прочего, примечательны хоры.

С весны 1772 года Моцарты жили в Зальцбурге в значительно изменившейся обстановке. После смерти архиепископа его приемником был назначен Иероним граф Колоредо, человек неглубокий, деятельный и властный. На первых порах подчиненные ему музыканты были заняты подготовкой

торжественной встречи, а затем вскоре заметили, что он не склонен давать побрякушки кому-либо и может быть даже деспотичен. Что касается торжества, то для них решили спешно «приспособить» старое либретто «драматической серенады» «Сон Сципиона», составленное Метастазии много лет назад по другому официальному поводу; искусственный аллегорический сюжет развивался вяло и надуманно. И снова молодой Моцарт должен был тратить мысли и силы на создание музыки, хотя тема серенады не могла его привлечь. Представление состоялось в мае 1772 года. Новый архиепископ, по всей вероятности, оценил усилия юного композитора: с августа ему впервые как концертмейстеру было положено жалованье. На протяжении 1772 года Моцарт написал в Зальцбурге много крупных инструментальных произведений, в том числе семь симфоний. Быть может, это стало для него своего рода внутренним творческим возмещением, когда он свободно сочинял музыку, не считаясь с каким-либо напыщенным либретто «на случай». Поздней осенью 1772 года Моцарты в третий раз поехали в Италию: Вольфганг еще ранее обязался сочинить оперу для Милана — «Луций Сулла» (на либретто Дж. да Гамерры). Речитативы он подготовил еще в Зальцбурге. Но после того как Метастазии пересмотрел и изменил текст либретто, компо-

**444**

зитуру пришлось многое переделать. В остальном музыка писалась в Милане. И снова Моцарту приходилось считаться со вкусами певцов, применяться к их требованиям. Рассказывают, что он приносил на выбор примадонны М. А. де Амичис по три арии на один и тот же текст! В опере были заняты прекрасные певцы: де Амичис в партии главной героини и кастрат-сопрано В. Рауцципи в роли сенатора Цецилия. Роль патриция Луция Цинны исполняла женщина (сопрано). Заглавная партия написана для тенора. Артист, который должен был ее исполнять, заболел и был заменен неопытным церковным певцом Б. Морньони, который самым нелепым образом держался на сцене. Тем не менее опера имела большой успех у публики и после премьеры (26 декабря) была повторена более двадцати раз, причем театр всегда оказывался переполненным.

Моцарты не спешили покидать Италию. Отец питал надежду устроить сына при дворе великого герцога Леопольда во Флоренции, но это не удалось, несмотря на влиятельную поддержку. 4 марта 1773 года Вольфганг с отцом выехали из Милана и 13-го были в Зальцбурге. 1773 год следует считать переломным в творческом развитии Моцарта. Тут завершаются годы его учения и уже проступают яркие черты личного облика композитора. Об этом свидетельствуют лучшие страницы оперы «Луций Сулла», квартеты, созданные, по-видимому, в Милане, некоторые сонаты для клавира и скрипки и ряд других сочинений. Последующие годы станут уже периодом напряженных самостоятельных исканий гениального композитора, пока не наступит в 1780-е годы пора высшего творческого расцвета.

В этой связи нельзя не вернуться к суммарной оценке всех «годов учения» юного Моцарта. Поразительным было раннее развитие его способностей, неправдоподобным — его умение трудиться, безграничными казались его творческие силы. Все это походило на чудо. Однако на самом деле еще большим чудом стало другое — то, что последовало дальше. Ведь неисчислимо количество музыкальных работ, которые пришлось выполнить Моцарту в ранние годы в самых различных жанрах (часто без возможности до конца вникнуть в образный смысл предлагаемых творческих задач), могло скорее всего сделать из него ремесленника с виртуозной композиторской техникой, вытравить из его воображения всякую непосредственность, лишить его творческих импульсов, заранее истощить его как художника. Но Моцарт миновал все это — и в полном смысле слова нашел себя как творческая личность; он преодолел любые стереотипы, любые воздействия извне и обнаружил такую силу воображения, такую свежесть музыкальной мысли, как будто бы все образы являлись ему впервые и все концепции возникали как первозданные. К этому он и шел в 1770-е годы, в беспокойный период быстрого творческого роста.

**445**

Ни один из композиторов XVIII века не развивался с детства со столь ощутимой интенсивностью, как Моцарт, и вместе с тем ни об одном из них мы не знаем столько выразительнейших подробностей, сколько открывается их в биографии Моцарта с первых его шагов. Это связано с необыкновенной насыщенностью его творческой жизни, со всеми особенностями его личности. Именно личность композитора приобретает в его самосознании и в глазах окружающих новое значение. Каждый шаг Моцарта в детстве прослеживается его отцом. Каждое душевное движение позднее отражается в письмах самого Моцарта, который был удивительно открыт для близких и друзей. Ничего подобного мы не знаем о Бахе, очень мало знаем о Генделе. Многого остается скрытым в душевном мире Глюка. И даже прямой, простодушный Гайдн был не слишком склонен

делиться своими душевными переживаниями. В этом смысле Моцарт — художественная личность нового типа, даже *первая* такая личность в истории музыкального искусства.

После 1773 года Моцарт не бывал в Италии. Но и в Зальцбурге ему не хотелось оставаться. До конца 1770-х годов он в сущности метался между Зальцбургом и другими музыкальными центрами — Веной, Мюнхеном, Мангеймом, Парижем. Только в силу необходимости работал в Зальцбурге, жалуясь оттуда в письме к падре Мартини (4 сентября 1776 года): «Я живу в таком краю, где музыке очень мало посчастливилось»<sup>5</sup>. Оперной труппы в городе не было. Местных артистических сил хватало лишь для исполнения «театральных серенад» и других спектаклей на случай (не говоря, конечно, о церковной музыке). В частности, 23 апреля 1775 года в Зальцбурге исполнялась -горжественная опера-пастораль Моцарта «Король-пастух» (на либретто Метастазियो), поставленная в честь приезда эрцгерцога Максимилиана. В обычное же время Моцарт имел возможность сочинять мессы, литании и другие произведения для церкви, а также симфонии и разного рода инструментальные пьесы для придворных концертов или для исполнения в домах местных любителей музыки. Постепенно молодой композитор освоился в зальцбургском обществе, принимал участие в светском музицировании, в домашних концертах у местных аристократов и видных бюргеров, охотно писал серенады, дивертисменты, арии для исполнения в этой среде. Так возникли его серенада «Finalmusik» (KV 185) для молодого Ю. Т. Андреттера в связи с его поступлением в университет в 1773 году, «Хаффнер-серенада» (KV 250), написанная к свадьбе дочери местного бургомистра И. У. Хаффнера, дивертисменты для Лодронов (KV 247 и 287), новогодние серенады и т. п. Более скромные рамки, иные составы, развлекательное назначение не препятствовали тому, что эта «быто-

<sup>5</sup> Die Briefe W.A.Mozarts und seiner Familie, Bd. I, München-Leipzig, 1914, S. 52.

**446**

вая» музыка Моцарта стояла на той же художественной высоте, что и крупные симфонические и камерные сочинения.

18 июля 1773 года отец и сын Моцарты отправились в Вену, воспользовавшись поездкой туда зальцбургского архиепископа. Пробыв в австрийской столице более двух месяцев и получив множество новых музыкальных впечатлений, они, однако, не достигли цели, к которой стремились: Леопольд Моцарт не смог устроить сына на службу в Вене. Они приобщились к местной музыкальной жизни, ознакомились с новыми оперными спектаклями, узнали о продолжении реформаторской деятельности Глюка, заканчивавшего «Ифигению в Авлиде», получили представление о новых успехах венской инструментальной школы, в частности о симфониях и квартетах Гайдна. Под этим впечатлением Моцарт создал в августе — сентябре 1773 года шесть струнных квартетов (KV 168 — 173), в которых нашел отражение творческий опыт Гайдна (понимание первой части, введение менуэта, техника варьирования). Не забудем, однако, что последние квартеты Гайдна к тому времени (ор. 17, 1771; ор. 20, 1772) сами еще не были образцами его зрелого квартетного творчества. Моцарт всего лишь соприкоснулся с ним на его — и своем пути к классическому квартету. В дальнейшем это сближение двух великих композиторов станет более значительным, причем оно будет основываться не на подражании, а на взаимном обогащении: Гайдн тоже почерпнет важные импульсы в музыке Моцарта.

На протяжении 1773 года возникло шесть симфоний Моцарта, из которых три — после поездки в Вену (KV 182, 183, 200). За ними последовали еще две симфонии в апреле и мае 1774 года, а затем наступает перерыв в работе над этим жанром, когда Моцарт охотнее пишет серенады и дивертисменты. Быть может, его не вполне удовлетворял зальцбургский оркестр<sup>6</sup>, неплохой по своему времени, однако все же и не первоклассный. Но скорее всего Моцарта расхолаживала не зальцбургская капелла, а сама обстановка концертов при дворе архиепископа, который ограничивал их одним часом с четвертью, мнил себя музыкальным авторитетом (слабо играя на скрипке), делал замечания музыкантам (в том числе и Моцарту) и не терпел возражений. Между тем симфонии Моцарта, созданные после короткой поездки в Вену, свидетельствуют о большом творческом подъеме, о смелом расширении круга образов, о достижении подлинной самостоятельности мышления и поисках внутренних контрастов при возрастающем единстве симфонического цикла. Сопоставляя симфонии этого времени с другими крупными инструментальными произведениями Моцарта, мы убеждаемся в

<sup>6</sup> Состав оркестра в 1770 году был таков: 10 — 12 скрипок и альтов, 2 — 3 виолончели, 2 — 3 контрабаса, 3 валторны, 2 — 3 гобоя (гобоисты играли и на флейтах), 3 — 4 фагота, по мере надобности — 3 тромбона, трубы и литавры.

**447**

том, что в его музыке нарастает сила чувства, пламенность, драматизм, захватывающие его тогда



же, когда патетика ярко проявляется в творчестве Гайдна, когда она по-своему углубляется у Ф. Э. Баха и у Глюка. По-видимому, атмосфера Sturm-und-Drang-эпохи так или иначе действует на каждого из крупных композиторов Германии и Австрии. Но вместе с тем ни Глюка с его классицизмом, ни Гайдна с его несокрушимым оптимизмом и народностью, ни Моцарта, высоко гармоничного даже в своем драматизме, не назовешь представителем «Бури и натиска». Они ощутили ее дыхание, они отозвались на нее в меру собственных порывов, но не стали собственно «штюрмерами».

В 1774 году Моцарт получил заказ из Мюнхена на сочинение оперы-буффа к карнавалу 1775 года. 6 декабря он, по разрешению архиепископа, вместе с отцом отправился в Мюнхен. Либретто оперы «Мнимая садовница» было передано композитору еще в Зальцбурге, где он успел сочинить часть и музыку. Остальное дописывалось или отделывалось уже в Мюнхене — как это водилось, в зависимости от состава исполнителей. Премьера прошла 13 января 1775 года с шумным успехом. В прессе появилось известие об опере, и К. Ф. Д. Шубарт назвал Моцарта в своем отзыве «чудесным гением». На спектакле присутствовала также сестра Моцарта, посетили его, видимо, друзья и знакомые, приехавшие в Мюнхен на карнавал. После большого перерыва («Мнимая простушка» писалась еще двенадцатилетним мальчиком) опера-буффа открывала композитору новые перспективы. То, чего ему не хватало в опере seria, особенно привлекло его внимание здесь: легкий ариозный стиль, мастерство буффонного ансамбля. Либретто «Мнимой садовницы» (приписывалось Р. Кальцабиджи, но принадлежит, видимо, Дж. Петрозеллини) было заурядно-буффонно, основывалось на путанице, мистификациях и суете вокруг любовной интриги и подозреваемого убийства. Моцарт опозитивировал своей музыкой малоинтересный комедийный сюжет, подчеркнул лирические и драматические эпизоды в партиях действующих лиц. Среди арий у него есть и буффонные, и лирические, и даже виртуозно-бравурные, причем от прежней, несколько перегруженной партитуры seria Моцарт переходит к большей прозрачности изложения, к свойственной ему классической ясности письма. Но самое важное в этой опере — ансамбли, живые ансамбли оперы-буффа (дуэты и финальные септеты), которых ему еще не приходилось писать. Вместе с тем Моцарт не отказывается и от близких ему приемов серьезного жанра: в «Мнимой садовнице» тоже есть аккомпанированные речитативы. В итоге заметно, что композитор обретает в этом произведении новую свободу, еще не изведенную им в оперном искусстве, хотя совершенства он сразу не достигает.

В Мюнхене Моцарт написал, также, по желанию баварского курфюрста, полифонический мотет «Misericordias domini» для

#### 448

воскресной мессы (KV 222). Будучи, видимо, удовлетворен своей работой, он затем послал партитуру в Болонью падре Мартини. По заказу барона Т. фон Дюрница композитор передал ему цикл из шести сонат для клавира; из них лишь одна была создана в Мюнхене (KV 284), остальные сочинялись еще в Зальцбурге в 1774 году. Эти сонаты Моцарт с успехом исполнял сам как в Мюнхене, так и позднее, во время путешествия в Париж.

7 марта 1775 года Моцарты вернулись в Зальцбург к своим обычным обязанностям. Вольфганг по-прежнему писал много музыки для церкви, охотно сочинял серенады и дивертисменты. Новым для него было увлечение жанром концерта. В 1775 году создано пять скрипичных концертов, в 1776 — начале 1777 года — четыре клавирных концерта. Некоторые из них предназначались для определенных исполнителей — иногда для любителей (так, концерт для трех клавиров, KV 242, написан для графини М. А. Лодрон и двух ее дочерей), порою же для подлинных артистов, появившихся в Зальцбурге. Это кладет начало дальнейшему, более углубленному развитию симфонических принципов в концерте. Пока же Моцарт увлечен блестящей ролью солиста, мелодической пластичностью *концертирования* инструмента, стремится к уравновешенности целого, к образной характерности частей цикла.

В 1777 году наступил давно подготовляемый перелом в самосознании Моцарта. Он почувствовал, что не может больше жить и работать в Зальцбурге и нуждается в иной, широкой сфере деятельности, он ощутил особенно острое желание писать для оперного театра. С большими усилиями, преодолевая грубые возражения архиепископа, он добился освобождения от службы в Зальцбурге и 23 сентября выехал оттуда в надежде найти применение своим силам в Мюнхене, Мангейме или, наконец, во Франции. На этот раз отец не смог сопровождать Моцарта (архиепископ не отпустил Леопольда); с ним поехала мать. Молодой композитор, которому исполнился всего двадцать один год, испытывал подъем духа, сообщал в письмах к отцу о подробностях путешествия и радовался уже хотя бы освобождению от зальцбургской зависимости. Однако в

Мюнхене ему не посчастливилось. В Мангейме он пробыл довольно долго (до 14 марта 1778 года), но тоже не нашел себе места. Мангеймский оркестр, видимо, произвел в этот раз на Моцарта большое впечатление: это по-своему отразилось в его творчестве. Композитор дружески сошелся с некоторыми мангеймскими музыкантами, с дирижером И. К. Каннабихом (в доме которого жил), флейтистом И. Б. Вендлингом и другими. Интересовал Моцарта в Мангейме и оперный театр. Ему понравилась опера Хольцбауэра «Гюнтер фон Шварцбург». Он снова стал мечтать о поездке в Италию: его более всего потянуло к опере. В Мангейме Моцарт написал ряд сонат — для клавира (KV 309, 311), для

**449**

клавира и скрипки, два концерта для флейты, квартет с флейтой (KV 285), песни и арии, предназначая их в большинстве для местных музыкантов. Так, его итальянские арии писались в расчете на выдающегося немецкого певца А. Рааффа или юную певицу Алоизию Вебер, дочь суфлера и переписчика в мангеймском театре, пение и общая музыкальность которой сразу пленили Моцарта. Ему никак не хотелось уезжать из Мангейма: он впервые испытал чувство любви. Только решительные настояния отца, даже его резкости в письмах заставили Моцарта покинуть Мангейм и направиться в Париж. Отец призывал Вольфганга преследовать самые серьезные цели («Или Цезарь или никто!» — убеждал он сына) и доказывал ему, как важно завоевать авторитет именно в Париже, откуда слава любого таланта распространяется по всему свету. Скрепя сердце Моцарт подчинился воле отца.

23 марта 1778 года Вольфганг и его мать добрались в Париж. Время оказалось мало подходящим для успехов молодого иностранца в столице Франции. Общество было поглощено борьбой глюкистов и пиччиннистов, знать вела легкий и распушенный образ жизни, не слишком интересуюсь серьезной музыкой. Моцарту удалось получить уроки в некоторых домах, поскольку он привлек к себе внимание в салонах как пианист. Он написал симфонию (KV 297) для исполнения в *Concerts spirituels* — блестящее и эффектное произведение, которое имело успех в Париже. Ради своих друзей, мангеймских музыкантов, концертировавших там, сочинил Концертную симфонию для духовых инструментов (флейта или кларнет, гобой, валторна и фагот) с сопровождением (KV 297b = Anh. 9). Создавал он тогда также сонаты для клавира, для скрипки и клавира. В клавирных сонатах несомненно отразились новые впечатления и чувства молодого Моцарта, освободившегося от сковывавших его условий деятельности и хоть временно обретшего внутреннюю свободу. Они очень многообразны, дают примеры различного понимания цикла и свободной трактовки частей; наряду с углублением лирики и ростом драматической энергии они достигают местами почти театральной конкретности образов. Французский вкус определенно проявился в сонате KV 331. Летом 1778 года, находясь в Париже, Моцарт создал ряд клавирных вариаций на темы французских песенок или ариетт; двенадцать вариаций на тему «Ah, vous dirai-je, Maman», двенадцать вариаций на тему «La belle Françoise», девять вариаций на тему Н. Дездема «Lison dort» и другие.

Однако в оперном театре Моцарту не удалось достичь ничего сколько-нибудь существенного. В Королевской академии музыки у него был только один доброжелатель — балетмейстер Ж. Ж. Новер (знавший Моцарта по былым венским впечатлениям), который снабжал его либретто для опер, но реальной надежды на их подготовку не давал. Дело ограничилось тем, что композитор написал для Новера музыку балета «Ма-

**450**

ленькие безделушки». Постановочный стиль Королевской академии музыки, видимо, претил Моцарту, раздражал его, что отчетливо проявилось в письмах отцу. Вместе с тем впечатления от реформаторских опер Глюка запали ему глубоко в душу, хотя он и не «обсуждал» их с отцом: это проявилось впоследствии, когда Моцарт писал «Идомея».

3 июля 1778 года умерла в Париже мать Моцарта. Он почувствовал себя осиротевшим в чужом городе и переехал к Мельхиору Гримму, который стремился по старой памяти поддержать молодого музыканта. Однако это плохо удавалось. Гримм сетовал в письмах Леопольду Моцарту, что сын его слишком доверчив, простодушен, не умеет пользоваться случаем, быть предприимчивым и ловким — а без этого в Париже не преуспеешь. Убедившись в том, что надежды на устройство сына не сбываются, отец настоятельно требовал возвращения его в Зальцбург, где надеялся передать ему свою должность. Вольфгангу менее всего хотелось возвращаться на службу к архиепископу, но ничего другого не оставалось. На обратной дороге он задержался в Мангейме, но и здесь его ждало разочарование: заказ на оперу он не получил; Алоизия Вебер перебралась в Мюнхен, где с успехом выступала в опере, ставши признанной

певицей.

Можно представить, каким печальным было для Вольфганга возвращение в Зальцбург в январе 1779 года: несбывшиеся надежды, потеря матери, разочарование в любви, предстоящее закрепощение на службе. К тому же Леопольд Моцарт, не менее печально обманувшийся в своих надеждах для сына, не вполне понимал его состояние и не сочувствовал больше его желаниям порвать с Зальцбургом. По-прежнему Моцарт стал сочинять музыку для церкви, серенады и дивертисменты. Его привлекал драматический театр, открывшийся в Зальцбурге, он хорошо знал его антрепренеров И. Бёма, затем Э. Шиканедера, стремился сотрудничать с ними. Бёму он предоставил свою музыку, написанную еще в 1773 году к драме Т. Ф. Геблера «Тамос, король Египта» (антракты, хоры, пантомима) и теперь несколько переработанную и дополненную. Она была использована Бёмом в одной из постановок театра — в пьесе К. М. Плюмике «Ланасса». В качестве увертюры к спектаклю прозвучала симфония Моцарта KV 184. В 1779 — 1780 годы Моцарт работал также над немецким зингшпилем, который потом был назван по имени героини «Заидой» (либретто И. А. Шахтнера «Сераль, или Непосредственное пребывание в рабстве отца, дочери и сына»). Он, видимо, рассматривал его как «серьезную комедию» на оперной сцене. В «Заиде», помимо арий оперного типа, есть и песни, и терцет, и квартет, и две выразительные мелодрамы. Примечательно обращение Моцарта и в «Тамосе», и в «Заиде» к приемам мелодрамы, в те годы как раз завоевавшей симпатии немецких музыкантов. Поставлена «Заида» не была. Для творческого развития

**451**

Моцарта оба произведения имели немаловажное подготовительное значение: «Тамос» — для «Волшебной флейты», «Заида» — для «Похищения из сераля»<sup>7</sup>.

В 1780 году Моцарт получил из Мюнхена заказ на оперу *seria* для предстоящего придворного праздника. К этому времени он занимал (с января 1779 года) должность органиста при дворе архиепископа и был не волен отлучаться со службы. Но поскольку речь шла о празднестве при дворе баварского курфюрста, архиепископ не смог отказать ему в отпуске. С момента получения либретто по день премьеры Моцарт с увлечением работал над партитурой. В основу итальянской оперы *seria* «Идоменей, царь Крита» легло французское либретто А. Данше (из одноименной оперы А. Кампра, 1712) в итальянской переработке аббата Дж. Вареско. Запутанный сюжет развивается по традиционному типу французской лирической трагедии, какой она пребывала после Люлли и еще задолго до Рамо. Нарушение рокового обета, данного Идоменеем (он должен принести в жертву богам своего сына), и последовавший поэтому выход чудовища со дна моря, сражение с ним Идаманта, сына Идомея, который сам идет на искупительную жертву, буря на море, самоотверженная любовь греческой пленницы Илииды к Идаманту, бурная ревность ее соперницы Электры, таинственное вещание в момент развязки (жертвоприношение отменяется, Идамант становится царем Кипра вместо Идомея) — все эти сверхъестественные события и одновременно условно-декоративные эффекты могли, казалось бы, расхолодить и даже оттолкнуть Моцарта. Но, изголодавшись по опере, композитор ревностно сочинял музыку и тщательно, горячо и нетерпеливо разучивал ее с певцами. В письмах из Мюнхена он частенько жаловался на них, даже на А. Рааффа, который исполнял партию Идомея и держался на сцене, «как статуя». Особенно досадовал композитор на непонятливость и тупость певца-кастрата В. даль Прато (исполнявшего роль Идаманта), который никак не поддавался требованиям и убеждениям, обращенным к нему. В «Идомеене» Моцарт впервые попытался создать новую музыкально-драматургическую концепцию серьезной оперы — и это нарушение устойчивых традиций шло вразрез с привычками певцов. Иной раз ради того, чтобы они выучили трудный для них квартет, композитор был вынужден сочинять ту или иную выигрышную арию.

29 января 1781 года состоялась премьера «Идомея», прошедшая с успехом и укрепившая уверенность композитора в серьезных творческих намерениях. Моцарт не следовал безоговорочно в этой огромной и богато разработанной партитуре ни прямой традиции оперы *seria*, ни образцам французской

<sup>7</sup> См. об этом: Чёрная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963, с. 132 — 136.

**452**

лирической трагедии. Еще А. Д. Улыбышев справедливо заметил в свое время: «...подражая Глюку и итальянцам, Моцарт их исправлял или взаимно дополнял, и, соединяя эти две школы вместе, он полагал основание своей собственной системе». Моцарт не провозглашал реформы серьезного оперного жанра. Но по существу он уже подходил к ней. В самом сюжете «Идомея» он уловил и подчеркнул нечто глюковское — в смысле серьезного, высокого драматизма: тему жертвы, во-

площение сильных, многосторонне проявляющихся чувств героев. Но, в отличие от Глюка, который, в опоре на итальянское и французское оперное наследие, ограничил себя новыми строгими рамками драматургии и суровым отбором выразительных средств в стилистике, — Моцарт не пожелал отказываться от чего-либо в оперном достоянии. Он действовал как художник-максималист: он воспринял все лучшее от итальянской оперы *seria* (типы оперных арий — ария гнева у Электры, бравурно-героическая ария наперсника Арбаса), взял все сильнейшее от Глюка (драматические сцены) и при этом не только не ограничил себя, но широко развил и обогатил музыкальную концепцию оперы.

В этом смысле избыточная музыкой партитура «Идоменея» (ее хватило бы на три оперных произведения) противоположна партитурам «Орфея» или «Альцесты», которые представляются рядом с ней аскетичными. Сами драматические Сцены, на первый взгляд побуждающие к сравнению с Глюком, получили у Моцарта более сильное и широкое музыкальное развитие, углубились в своем драматизме и объединились симфонизацией оркестровой партии. Такова сцена кораблекрушения, в которой сопоставлены два хора: хор народа на сцене и хор терпящих бедствие — за сценой. Мольбы о помощи и возгласы сочувствия чередуются и сливаются, а оркестр драматически объединяет все широкой картиной бури. В сцене вещания как бы приподнята и расширена сама вокальная партия («таинственный голос») с новыми красками сопровождения (выдержанные гармонии тромбонов), а после слов оракула взволнованные реплики Идоменея, Идаманта, Илии и Электры непосредственно переходят в страстную ариозную вспышку у Электры, тогда как симфонизированная партия оркестра и здесь связывает все воедино своим драматическим потоком. Особенно широкое музыкально-драматическое развитие характерно для кульминационных в опере сцен второго акта. В сравнении с Моцартом Глюк дает только как бы канву, схему драматического развития в подобных ситуациях. Моцарт же широко заполняет и — на первых порах — даже переполняет музыкой эту схему.

Почти все арии в «Идоменея» достаточно виртуозны и в принципе связаны не с образом героя в целом, а с определен-

<sup>8</sup> Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта, т. 2. М., 1891, с. 149.

#### 453

ной ситуацией. Некоторые из них не вполне оправданы драматическим развитием и написаны в угоду певцам. В их тематизме много типических черт, сложившихся в опере *seria*. Подобно тому что было столь характерно для новонеаполитанцев, в том числе для Йоммелли, форма арий близка инструментальной и тяготеет к сонатному *allegro*. Но зато сама музыка их много богаче и глубже, чем в традиционной опере *seria*. В подборе арий для того или иного персонажа Моцарт отдает предпочтение соответственно тому или иному кругу образов (более лирических для Илии, более патетических — для Электры), то есть намечает путь к созданию характера. Чрезвычайно развита и даже несколько перегружена партия оркестра: большие вступления к ариям, обилие концертных соло (в одной из арий Илии концертируют флейта, гобой, валторна и фагот), вообще богатство сопровождения в ариях и аккомпанированных речитативах, самостоятельные оркестровые эпизоды (два марша, сцена появления чудовища). Увертюра к «Идоменею» — одночастное, свободно трактованное сонатное *allegro* — близка аналогичным концепциям Глюка: мощные начальные унисоны, тяжелые акценты, стремительные взлеты — ее героическое начало; контрастирующая ей прозрачная, нежная, женственная вторая тема — лирическое начало.

Не нужно доказывать, что партитура «Идоменея» много богаче партитур Глюка. Моцарт как бы собрал все, что могло в мировом оперном искусстве послужить будущему, Глюк всемерно ограничил свой выбор. Поэтому произведение Моцарта еще весьма противоречиво при всех своих достоинствах. Оно не осуществляет реформы, а лишь «мобилизует силы» перед ней. И Моцарт дальше произведет свой отбор — более сложный и многосторонний, чтобы создать новые типы оперной драматургии. Он никогда и не приблизится к «Идоменею»: эта опера останется своего рода уникальным опытом, возникшим накануне высших достижений композитора.

Не один лишь успех «Идоменея» в Мюнхене, но и новое сознание своих творческих сил заставили Моцарта с тем большей остротой ощутить тягостную личную зависимость на службе у архиепископа. На этот раз Моцарт не вернулся в Зальцбург из Мюнхена, а в марте 1781 года проехал прямо в Вену, где находился архиепископ со своей свитой. Там композитор сразу почувствовал свое униженное положение слуги. Он не свободен был выступать с концертами в домах своих знакомых. Вместе с другими музыкантами архиепископа он участвовал в концертах, но, как и они, должен был, выполнив свои обязанности, тут же удалиться подобно любому слуге. За стол его сажали вместе со слугами, как писал Моцарт отцу, — ниже лакеев, но выше поваров.

Казалось, чем больше ценили его в Мюнхене и Вене, тем резче был с ним архиепископ, который в то же время мог заказать ему с вечера новую сонату, чтобы Моцарт исполнил ее назавтра. Моцарт еще сдерживал

454

свой гнев — ради отца, который неизменно убеждал его быть послушным и терпеливым. Но когда архиепископ приказал ему уехать в Зальцбург, его поистине взорвало, он не стал сдерживаться и решительно отказался от своих обязанностей по службе. Из страстных и взволнованных писем Моцарта к отцу ясно, насколько была задета благородная гордость молодого композитора, как горячо он негодовал на своих притеснителей. Тут впервые проступает социальный пафос его протеста: «Сердце облагораживает человека, — писал он отцу 20 июня 1781 года, — и если я не граф, то во мне, вероятно, больше чести, чем у графа»<sup>9</sup>. Моцарт умоляет отца понять его состояние, его «бунт», самую неизбежность разрыва с прошлым. Но отец был не в силах понять сына, он сердился на него, пытался уговорить, охладить, образумить. Однако сын не хотел и не мог отступать. Здесь началось его расхождение с отцом. Нужно знать всю душевную мягкость Моцарта и всю любовь его к отцу, чтобы оценить по достоинству его редкую твердость в данном случае. Он шел на все, не боялся бедности, не имел никаких планов устройства, ни на что пока не рассчитывал — и мечтал только о свободе. Архиепископ не сразу отпустил Моцарта, грубо бранил его, оскорблял, а обер-камергер двора граф Г. А. Арко в бешенстве отбросил его пинком. Моцарт едва пережил эти оскорбления, был вне себя, заболел, но в итоге почувствовал все-таки счастье освобождения.

С лета 1781 года началась самостоятельная жизнь Моцарта в Вене. Последние десять лет стали лучшими, вершинными годами его творчества, когда возникли все его прославленные оперы, ряд крупнейших инструментальных сочинений. К новому периоду жизни и творчества Моцарт пришел во всеоружии разностороннего, опытного, богатого идеями художника. В течение многих предыдущих лет он в сущности познал и охватил все, что могла дать ему музыкальная Европа: новая немецкая музыкальная культура в области инструментальной и духовной музыки, итальянские мастера, И. Шоберт и И. К. Бах, особо — мангеймская школа, Париж времен глюковской дискуссии, Мюнхен и, конечно, Вена, знакомая Моцарту с самых юных лет. Все современные ему оперные жанры он отлично знал и большинство из них испытал на деле. Итальянская опера seria и опера-буффа, французская комическая опера, музыкальная драма Глюка, немецкая опера и немецкий зингшпиль — все находилось в поле его зрения. Молодой композитор был в высшей степени современен и вместе с тем критичен: он прозорливо судил о различных музыкальных направлениях, быстро и метко оценивал новые произведения, умел смотреть вперед. Музыкальное развитие его было всесторонним и, хотя

Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, Bd. 2. München-Leipzig 1914, S. 91.

455

шло в детстве и юности необычайно быстро, совершенно избегло поверхностности. В двадцать пять лет он избрал собственный независимый путь и проявил душевные свойства человека *новой формации* в условиях, с которыми мирились сотни современных ему музыкантов. Вся жизнь его, о которой сохранилось так много подробностей, шла уже совсем по-другому, чем жизнь Гайдна.

В четырнадцать лет Моцарт, повидавший Европу, поставил свою оперу на сцене Милана и был избран членом Болонской филармонической академии. Четырнадцатилетний Гайдн был певцом церковной капеллы, существовал в трудных и зависимых условиях, никуда не выезжал за пределы Вены. В двадцать пять лет он еще не создал ни одной симфонии, не начал работать у Эстерхази; ему лишь предстояла долгая служба в придворной капелле, от которой он потом и не чаял освободиться. Психический склад Гайдна, принадлежавшего к иному поколению, был совершенно другим, чем у Моцарта. Письма Гайдна и его дневники отличаются спокойствием тона, лаконизмом, отсутствием каких-либо лирических акцентов. Письма Моцарта непосредственны, как взволнованная речь, полны восклицаний, вопросов, гнева или нежности, возмущения или радостной восторженности. Его душевный мир раскрывается в них с удивительной полнотой.

Вместе с тем Моцарт и Гайдн в их исторической миссии оказались наиболее близки друг другу, как представители венской классической школы, создатели классической симфонии, сонаты, камерного ансамбля. Будучи совсем разными индивидуальностями, они отлично понимали и умели ценить друг друга. Начало их дружбы относится как раз к последнему, венскому периоду жизни Моцарта, к 1785 году, хотя еще ранее каждый из них достаточно знал музыку другого. В 1785 году Моцарт посвятил Гайдну шесть своих квартетов и в посвящении выразил всю свою признательность и любовь к тому, кого считал образцом для себя. В эту серию входят квартеты, сочиненные в 1782 — 1785 годах (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465). Известно, что в Вене Моцарт

сблизился с масонами и стал членом масонской ложи (в этой связи возникли его кантата «Die Maurerfreude» KV 471, «Maurerische Trauermusik» KV 477, песня с хором KV 483, трехголосный хор KV 484, кантата KV 623). Вслед за ним и Гайдн вступил в масонский орден. Видимо, оба они пришли к этому путем серьезных размышлений. Надо полагать, того и другого привлекали идеи о братском единении человечества, принципы этического самосовершенствования, которые проповедовались обществом «свободных каменщиков» (как называли себя масоны). Во всяком случае; «масонские» произведения Моцарта говорят именно об этом. Моцарт сердечно простался с Гайдном и тревожился за него, когда тот собирался в первую лондонскую поездку. Больше им не суждено было увидеться...

**456**

Когда Моцарт обосновался в Вене, Глюк уже безвыездно находился там. Известно, что он хорошо отзывался о Моцарте в связи с «Похищением из сераля»; но Моцарт уже не имел возможности близко общаться с ним: по возвращении из Парижа Глюк был болен, вел замкнутую жизнь и стал мало доступен для посторонних. В апреле 1787 года юный Бетховен появился в Вене и стал учеником Моцарта, однако очень скоро вынужден был вернуться в Бонн. Впоследствии Бетховен по одному частному поводу (переложение фортепианных сочинений для смычковых инструментов) ссылался на опыт Гайдна и Моцарта и при этом замечал, что он не пытается «поставить себя в один ряд с этими двумя великими людьми»<sup>10</sup>. А в 1811 году он писал тому же адресату: «Хороший прием „Дон-Жуана“ Моцарта так меня радует, как будто это мое собственное сочинение»<sup>11</sup>.

В венские годы главный интерес и главное внимание Моцарта привлекала несомненно опера. Он постоянно помышлял об оперном искусстве, углублял свои искания как оперный композитор и именно в Вене создал свои шедевры. Освободившись от службы в Зальцбурге, Моцарт почти не возвращался к некоторым жанрам, над которыми много работал раньше. Так, создав семнадцать месс, начав и не окончив еще одну в 1783 году, он больше не писал их. Утратил он желание сочинять дивертисменты и серенады, хотя в Вене музыкальный быт, казалось, поощрял его к этому. Очевидно, как духовная, так и бытовая музыка уже мало занимала его. Впрочем, танцев он писал все же очень много — отчасти в связи со своими обязанностями «придворного камер-музыканта». Большинство симфоний и клавирных сонат создано Моцартом до Вены, но к венским годам относятся высшие достижения и в этих жанрах. Зрелости он достиг в них раньше; теперь же шли углубление и драматизация их содержания, складывались новые, более цельные и индивидуальные творческие концепции. Большая работа предстояла Моцарту в Вене над концертом и камерным ансамблем. Симфонизация концерта и дальнейшая выработка собственно квартетного письма приходится именно на венский период.

В целом этот период был необыкновенно содержательным в жизни и творчестве Моцарта. Новые музыкальные впечатления, новые встречи, новые умственные интересы заполняли его существование. Вместе с тем его положение оставалось в Вене тяжелым до конца дней. В 1782 году Моцарт женился на восемнадцатилетней Констанце Вебер (младшей сестре Алоизии) — вопреки воле родных. Жена его была музыкальна, обладала легким характером, беспечностью и разделяла его до-

<sup>10</sup> Письмо Г. Гертелю от 13 июля 1802 г. — В кн.: Письма Бетховена. 1787 — 1811. Сост. Н. Л. Фишман. М., 1970, с. 157.

<sup>11</sup> Письмо от 23 авг. 1811 г. — Там же, с. 438.

**457**

вольно беззаботное отношение к материальной стороне жизни. Л. Моцарт не одобрял сына, но теперь его мнение уже не имело силы: Вольфганг сам распоряжался собственной судьбой. Женитьба, однако, накладывала на него новые обязанности перед семьей — и, естественно, материальное положение тем самым не становилось легче.

Казалось бы, в Вене, с ее интенсивной музыкальной жизнью, с недавно открытым театром «Национального зингшпиля», со множеством капелл в домах знатных любителей музыки, наконец, с богатым императорским двором, Моцарт мог найти себе место, чтобы жить безбедно. Но лишь в 1787 году, после смерти Глюка, Моцарт получил его должность «придворного камер-композитора». Оплачивалась она очень скромно и, по его масштабам, была ничтожной: он должен был писать лишь танцевальную музыку. Повседневный заработок Моцарту давали по преимуществу уроки в состоятельных семьях и отдельные концерты — как в частных домах, так и в венском театре. В 1784 году, например, он писал отцу, что ложится спать в полночь, встает в 5 часов утра, сначала сочиняет музыку, затем до обеда ходит по урокам, почти каждый вечер играет по приглашению и снова пишет музыку. Моцарта хорошо знали в городе, восхищались его игрой

на клавесине, дивились его таланту, постоянно приглашали его во многие дома, но это не облегчало его положения. Возможно, что в какой-то степени здесь имели место придворные интриги, зависть местных музыкантов, да отчасти сказывалась и собственная непрактичность Моцарта, гордость его, не умевшего льстить и заискивать, державшегося со всеми равно и просто. Между тем исполнительская деятельность Моцарта была в Вене поистине блестящей: он выступал много как никто и не имел себе равных среди концертирующих артистов. В соревновании с прославленным тогда пианистом Муцио Клементи он одержал в конце 1781 года полную победу. Это происходило при дворе императора Иосифа II. Моцарт даже заслужил восторженные отзывы со стороны своего соперника. Сам же он лишь подивился «механизму» Клементи-пианиста. Помимо собственных концертных выступлений Моцарт иногда давал в Вене смешанные концерты — «академии» из своих произведений. Программу одного из таких концертов, 23 марта 1783 года, он сообщил своему отцу. В нее входили: симфония D-dur (KV 385, все части, кроме финала), ария из «Идоменея» в исполнении Алоизии Ланге (Алоизия Вебер вышла замуж за драматического артиста Йозефа Ланге), клавирный концерт C-dur (KV 415) в исполнении самого Моцарта, вокальная сцена, Концертная симфония (KV 297b = Anh. 9), еще один («любимый в Вене») клавирный концерт, сцена из оперы «Луций Сулла», ряд импровизаций Моцарта (на темы Паизиелло KV 398 и Глюка), вокальное рондо и финал той же симфонии, с которой начинался концерт. Вспомним, что по сходному прин-

458

ципу позднее строились программы концертов Гайдна в Лондоне: цикл одной из симфоний тоже дробился ради того, чтобы обрамлять концерт.

Музыкальные интересы венской знати — Эстерхази, Лихтенштейна, Кинского, Лобковица, Лихновского, Эрдеди, Шварценберга и других — были хорошо известны не только в Австрии, но и за ее пределами. Моцарт находил доброе, порой даже дружественное отношение в домах некоторых любителей музыки — у графини М. В. Тун, у придворного советника Ф. фон Кесс, у музыкально-образованной Марианны Мартинес, у русского посла князя Д. М. Голицына. Но особое значение имело для него знакомство с бароном Г. ван Свитеном, дипломатом, композитором-дилетантом, префектом королевской библиотеки, позднее составителем либретто в последних ораториях Гайдна. Дом ван Свитена привлек Моцарта тем, что там постоянно исполнялась музыка Баха и Генделя, которую тогда очень редко можно было услышать. Это не были концерты, и никто не увлекался виртуозностью исполнителей. Произведения Баха (и его сыновей) звучали в исполнении нескольких музыкантов и любителей музыки, игравших или певших их для себя, как бы открывавших заново то, что было забыто или полузабыто современниками. Моцарт участвовал в этом музицировании, глубоко проникшись достоинствами музыки Баха, живо заинтересовавшись его полифонией. В апреле 1782 года он сообщал отцу о своем увлечении, о том, что собирает фуги Баха и его сыновей Филиппа Эмануэля и Вильгельма Фридемана. Изучение этих произведений, переложение клавирных фуг Баха для струнного ансамбля (KV 404a, 405), сочинение фуг и прелюдий по образцам Баха, сюиты — по образцам Генделя (KV 399) помогло Моцарту приобщиться к богатой традиции прошлого и расширило круг его выразительных средств. Это непосредственно сказалось в его клавирных фантазиях и широко отразилось в развитии полифонических приемов внутри симфонических сочинений, а также в Реквиеме. В 1788 — 1790 годах разворачивается работа Моцарта над ораториями Генделя. Исполнение ряда генделевских ораторий в Вене было организовано тем же ван Свитеном и происходило то у него в доме, то в большом зале придворной библиотеки, то во дворцах князей Эстерхази, Шварценберга, Лобковица, Дитрихштейна. Моцарт пересматривал инструментовку ораторий соответственно новым требованиям, расшифровывал сопровождение речитативов *secco*, делал иногда купюры (как сделал бы сам Гендель в наше время — по замечанию Хиллера). Таким образом он подготовил к исполнению пастораль «Ацис и Галатея», «Оду св. Цецилии», «Мессию» и «Праздник Александра». Вне сомнений, в процессе этой работы Моцарт глубоко вникнул в самое существо музыкального стиля Генделя, в частности полностью освоился с характером его полифонического письма.

459

В Вене Моцарту доводилось встречаться со многими музыкантами, включая и тех, кто ненадолго приезжал сюда. С Паизиелло и Сарти он был хорошо знаком. Пожалуй, изо всех итальянских оперных композиторов в жанре буйфа Паизиелло был ближе всего Моцарту, что справедливо отмечается музыковедами. На тему из оперы Паизиелло «Мнимые философы» Моцарт написал вариации для клавиря, которые сам исполнял в концерте 23 марта 1783 года. Есть у него и

клавирные вариации на тему одной из опер Сарти (KV 460). Встречался также Моцарт с К. Диттерсдорфом, Л. Кожелухом, А. Сальери, причем два последних относились к нему неприязненно.

Целый ряд произведений Моцарта возник в венские годы (как это бывало и раньше) специально для определенных исполнителей. Это были певцы и певицы, среди них Алоизия Ланге (для нее написана, например, сцена и рондо «*Mia speranza adorata*», KV 416), чешская певица Жозефа Душек (сцена для сопрано «*Bella mia fiamma*», KV 528) и другие. Для давнего знакомого, валторниста Игнаца Лёйтгеба Моцарт написал несколько крупных произведений в 1781 — 1786 годы: пять концертов (KV 371, 412, 417, 447, 495) и квинтет с валторной (KV 407). Композитор охотно создавал эти концертные циклы, рассчитывая на мастерское исполнение валторниста, которого он знал еще по зальцбургской капелле. Точно так же писал Моцарт для кларнетиста Антона Штадлера концертные пьесы (концерт KV 622) или ансамбли, среди последних так называемый «Штадлер-квинтет» для кларнета и струнных (KV 581).

Клавирные концерты и сонаты Моцарт большей частью сочинял в расчете на собственное исполнение. Но и из них некоторые предназначались для других исполнителей. Когда-то, еще в бытность в Зальцбурге, Моцарт написал клавирный концерт (KV 271) для французской клавесинистки Жёномм. Теперь же, в Вене, он сочинил концерты для венской клавесинистки Барбары Плейер (KV 449, 453). Его соната для клавиря и скрипки (KV 454) была предназначена для скрипачки Регины Стриназакки из Мантуи, о которой Моцарт заметил, что в ее исполнении много вкуса и чувства. Другая соната для двух клавиров спешно писалась Моцартом в 1781 году для концерта в доме Аурнхаммера, где и была исполнена Жозефиной Аурнхаммер и автором. Бывали случаи, когда Моцарт сочинял легкие пьески специально для своих учениц. Например, еще летом 1781 года им написаны двенадцать вариаций для клавиря и скрипки, шесть вариаций для такого же состава на темы французских песенок (KV 359, 360) и еще восемь вариаций на тему марша из оперы Гретри «Самнитские браки»; все они предназначались для графини М. К. Румбек. Порой Моцарт создавал большие партитуры «на случай»: такова его симфония (KV 385), возникшая в Вене для домашнего праздника у Хаффнеров в Зальцбурге. Моцарт ведь не порывал с

**460**

писывался с отцом, постоянно рассказывая ему о своих занятиях, летом и осенью 1783 года гостил у него.

После «Идоменей» он как бы повернул к иным темам и оперным жанрам, повернул резко, бескомпромиссно. Трудно представить более решительный поворот от «Идоменей», чем следующая опера Моцарта «Похищение из сераля» — формально немецкий зингшпиль, на самом же деле немецкая комическая опера, явно выходящая за рамки зингшпиля. Только в январе 1781 года был поставлен в Мюнхене «Идоменей», а уже в конце июля композитор взялся за работу над «Похищением» и в процессе ее ясно осознал и высказал некоторые собственные воззрения на оперное искусство. В сентябре 1781 года он писал отцу о том, что в опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки, что от либреттиста требуется хорошо разработанный план целого, а слова должны быть написаны специально для музыки. В основу либретто «Похищения» легла пьеса К. Ф. Брецнера «Бельмонт и Констанца», обработанная комедийным актером и автором комедий Г. Штефани-младшим, который следовал в этом пожеланиям Моцарта. Премьера оперы состоялась 16 июля 1782 года в Вене. Исполнителями были отличные певцы К. Кавальери (Констанца), Т. Тейбер (Блонда), И. В. Адамбергер (Бельмонт), И. Э. Дауер (Педрилло), К. Л. Фишер (Осмин). Опера имела огромный успех, и ее достоинства не забывались впоследствии: она сыграла важную роль в становлении немецкого национального оперного искусства.

В дальнейшем Моцарт не ограничился рамками *немецкой* оперы. «Похищение из сераля», однако, определило его оперный путь в том смысле, что композитор всегда придерживался затем принципа «поэзия — послушная дочь музыки» и явно предпочитал комедийные сюжеты всяким иным. В сфере же комической оперы он мог обращаться к немецкому зингшпилю (понимая его более глубоко) и к итальянской опере-буффа (тоже понимая ее нетрадиционно). Впрочем Моцарт по существу реформировал и зингшпиль, и оперу-буффа, создав на их основе новые виды комической оперы — сказочно-философского содержания («Волшебная флейта»), комедийного — одновременно поэтического и сатирического («Свадьба Фигаро»), близкого к трагикомедии («Дон-Жуан»). К этому его побуждали поиски правдивого воплощения человеческих характеров, драматических положений и общей музыкально-драматической концепции в оперном театре.

После «Похищения из сераля» Моцарт ненадолго занялся двумя операми-буффа. Будучи в 1783



году в Зальцбурге, он начал и не окончил оперы «Каирская гусыня» (на либретто Дж. Вареско) и «Обманутый жених». Известно также, что еще в начале 1783 года Моцарт принимался за немецкую оперу на основе комедии Гольдони «Слуга двух господ» (в немецкой обработке), но дальше набросков дело не пошло — быть может, в связи с роспуском немецкой труппы, исполнявшей зингшпили

**461**

в Вене. Так или иначе он тогда был озабочен созданием именно немецкой оперы, утверждал, что каждая нация должна иметь свою оперу и что немецкий язык так же пригоден для пения, как другие. В ближайшие годы эта озабоченность у него не проходила: он с горечью и возмущением сознавал, что руководство Бургтеатром пренебрегает интересами немецкого оперного искусства, пошло на сокращение немецкой труппы и вообще настроено недостаточно патриотично. 7 февраля 1786 года на придворном празднестве в Шёнбрунне исполнялась одноактная комедия Штефани с музыкой Моцарта «Директор театра». Это был немецкий спектакль, но отнюдь не оперный — так, легкая, пародийная комедия с музыкальными номерами.

С 1783 года в венском Бургтеатре работал в качестве «придворного поэта» Лоренцо Да Понте, итальянский еврей, ставший аббатом по окончании духовной семинарии, способный литератор, остро слов и циник, авантюрист и ловкий делец. Именно с ним Моцарт собирался писать итальянскую оперу-буффа «Обманутый жених». Но затем его увлекла мысль создать оперу по комедии Бомарше «Свадьба Фигаро», поставленной в 1784 году в Париже и не допущенной к постановке в Вене. Сотрудничество с Да Понте оказалось плодотворным: либреттист обошел сценические шаблоны буффа и, видимо, удовлетворил требованиям композитора. С октября 1785 года Моцарт работал над «Свадьбой Фигаро», а 1 мая 1786 года опера была поставлена на сцене Бургтеатра при участии сильных исполнителей: Ласки (графиня), А. С. Стораче (Сюзанна), Буссани (Керубино), М. Мандини (Марселина), А. Готлиб (Барберина), П. Мандини (граф), Бенуччи (Фигаро), М. Келли (Базилио), Ф. Буссани (Бартоло, Антонио)<sup>12</sup>. Да Понте сумел представить императору Иосифу II дело таким образом, что тот разрешил оперу к постановке.

На пути Моцарта «Свадьба Фигаро» — явление выдающееся, подлинный шедевр. Его дарование, его драматургические принципы, основы его музыкального стиля проявились здесь с необычайной полнотой и совершенством. Первоначальный успех «Свадьбы Фигаро» в Вене среди любителей музыки и особенно музыкантов оказался поистине небывалым, но глубокое понимание концепции Моцарта, видимо, еще не пришло, и общественное мнение постепенно охладело к этому гениальному творению. В Праге же опера была встречена превосходно, сразу стала популярной, ее мелодии получили всеобщее распространение. Будучи там в январе — феврале 1787 года, Моцарт быстро убедился в этом, был наилучшим образом принят в концертах, исполнил свою новую симфонию (KV 504, «пражскую»)

<sup>12</sup> Одни и те же фамилии исполнителей не должны вводить в заблуждение: партия Керубино исполнялась артисткой Буссани, равно как и партия Марселины — артисткой Мандини (в отличие от мужских партий Бартоло и графа).

**462**

и получил заказ на новую оперу для пражского театра, причем выбор темы полностью зависел от него. Избрав затем сюжет «Дон-Жуана» (давно известный в литературе и театре и интерпретированный в самых разных вариантах), композитор вновь разработал его в сотрудничестве с Да Понте. Формально получилась опера-буффа («веселая драма», как часто обозначали в то время подобные произведения) в двух больших актах, со значительной долей комических персонажей и ситуаций, с напряженными финалами-клубками. Однако в трактовке Моцарта она перестала быть комедийной оперой, а стала скорее трагикомедией на оперной сцене. «Серьезные» и «комические» персонажи, драматические и чисто комедийные ситуации соединены здесь в едином развитии действия, черты, идущие от *seria* и от буффа, перерождаются в новом целом и способствуют жизненной полновесности образов и коллизий, а значительность симфонического развития углубляет смысл трагикомедии и крепит единство общей концепции. Художественные аналогии подобного типа драматургического мышления можно найти лишь в драмах Шекспира и в «Фаусте» Гёте.

«Дон-Жуан» был поставлен в Праге 29 октября 1787 года. Среди исполнителей особенно выделялся Л. Басси в партии Дон-Жуана. Остальные партии распределялись таким образом: Донна Анна — Т. Сапорити, Церлина — К. Бондини, Донна Эльвира — К. Мичелли, Лепорелло — Ф. Понциани, Дон Оттавио — А. Бальони, Командор и Мазетто — Дж. Лолли. Моцарт был счастлив успехом оперы и чувствовал, что встретил в Праге полное понимание. В Вене «Дон-Жуан» прошел 7 мая 1788 года.

Летом 1788 года созданы три последние симфонии Моцарта — высшие его достижения в этом жанре: Es-dur, KV 543 (в июне), g-moll, KV 550 (в июле) и C-dur, KV 551 (в августе).

Однако ни величайшие произведения Моцарта, ни огромная работа над ораториями Генделя, ни многочисленные заказы, ни служба с 1787 года при дворе не принесли Моцарту спокойствия и материальной обеспеченности. После «Дон-Жуана» и симфоний 1788 года он вечно бился в поисках заработка, обеспокоенный болезнями жены, никогда не уверенный в завтрашнем дне. Отец его Леопольд Моцарт умер в 1787 году. Сестра, после недолгого замужества, осталась вдовой без средств. Наконец, у Моцарта родились дети, семья его разрасталась. В конце 1780-х годов письма его переполнены тревожными мыслями о нищете, о стесненности на каждом шагу, о необходимости заработка. Вечные заботы этого рода надламывают его здоровье, и без того некрепкое. Но даже измученный непосильной и зачастую неблагодарной работой, Моцарт остается светлым, ласковым, открытым. Как ему ни приходится трудно, он любит шутить, всегда готов посмеяться и рассмешить других. Нежное чувство, тонкий ум, тягостные

**463**

заботы, чуть ли не детская шаловливость соединяются в его письмах. Он всегда верен себе, он весь в движении жизни, в живой смене чувств — от взрывов благородной гордости до проявлений нежнейшей любви.

До последнего года Моцарт не только сочиняет много музыки, но и очень часто выступает как исполнитель. Весной 1789 года, надеясь поправить свои дела, он предпринимает большую концертную поездку (с 8 апреля по 4 июня) и посещает Дрезден, Лейпциг, Берлин. Однако блестящие выступления, еще более упрочившие его славу, не облегчают его положения. Он играет в частных домах, у своих друзей, при дворе — чаще всего безвозмездно. В Лейпциге он преклоняется перед памятью Баха, знакомится с его мотетами, играет на его органе в Thomaskirche, завязывает дружеские отношения с его учеником, почтенным кантором И. Ф. Долесом. В Потсдаме с успехом выступает при дворе Фридриха Вильгельма II. Но как бы все это не удовлетворяло творческое самосознание Моцарта, как бы ни расширяло круг его впечатлений, в итоге его надежды не оправдались. Когда композитор вернулся в Вену, средства его быстро иссякли, жена была тяжело больна. Через месяц по окончании блестящей концертной поездки он, по собственному признанию, находился в таком положении, что и худшему врагу не пожелаешь...

В последние месяцы 1789 года Моцарт принялся за работу над новой оперой — «Cosi fan tutte» («Так поступают все» — разумеется, женщины), снова на либретто Лоренцо Да Понте. Это был своего рода отдых на оперном пути композитора. Моцарт создал итальянскую оперу-буффа со всеми ее особенностями — блестящим вокальным стилем, подчеркнутой театральностью, веселой сценической суетой, элементарно запутанной интригой и счастливым финалом. 26 января 1790 года опера была с успехом исполнена в Бургтеатре.

В остальном же Моцарт — по его масштабам — сочинял в 1790 году не так много музыки. Среди его произведений появились тогда два последних квартета (KV 589 и 590) и предпоследний квинтет (KV 593). Возможно, что работа над двумя ораториями Генделя («Ода св. Цецилии» и «Праздник Александра») летом этого года отняла у Моцарта немало времени, но не исключено и то, что он уже чувствовал себя утомленным или не совсем здоровым. Осенью он вновь отправился в длительную поездку (с 23 сентября по 10 ноября) по Германии и побывал во Франкфурте-на-Майне, Майнце, Мангейме, Мюнхене.

1791 год, последний год его жизни, напротив, был очень плодотворным и несомненно потребовал большого творческого напряжения. Едва закончив основную работу над оперой «Волшебная флейта» и еще до ее премьеры, Моцарт всего за восемнадцать дней написал и подготовил к постановке оперу seria «Милосердие Тита» (либретто Метастазियो в переработке К. Мац-

**464**

цолы), заказанную ему к коронационным торжествам в Праге. Она была исполнена 6 сентября 1791 года. Затем Моцарт вернулся в Вену и вновь занялся «Волшебной флейтой».

Если «Милосердие Тита» — опера, выдержанная в традициях жанра seria, построенная на *типовых* его приемах, то «Волшебная флейта» — произведение целиком новаторское не только по стилистике и общей концепции, но и по жанровым признакам. Немецкая опера с разговорными диалогами, она, однако, уже не является зингшпилем по самому масштабу партитуры, по цельности музыкального замысла, по значительности образов и — в итоге — по соотношению либретто и музыки. В «Волшебной флейте» Моцарт сотрудничал с Э. Шиканедером, весьма бывалым актером, постановщиком и антрепренером, знакомым ему еще по Зальцбургу. С 1789 года Шиканедер возглавил в Вене один из народных театров в предместье. Опыт у него накопился

самый разносторонний. Ему приходилось в своих скитаниях ставить пьесы Шекспира и Лессинга — а также простенькие зингшпили и фарсы, играть роль Гамлета — и подвизаться в фарсовых комических ролях, писать комедии, увлекаться феериями и т. д. Он мог проявить смелую инициативу — и дурной вкус, мог понять значение первоклассной драматургии — и не пренебрегал балаганными эффектами народного театра.

Моцарт бывал на спектаклях театра Шиканедера, сблизился с его труппой, даже, возможно, принимал участие в обработке музыкальных номеров для спектаклей. Шиканедер, казалось бы, еще менее, чем Да Понте, мог быть близок ему, как личность. Но Моцарта привлекала в том и в другом свобода от театральных стереотипов, способность пренебречь условностями и тем самым, как он полагал, внутренне *оживить* либреттную основу оперы. Поэтому он согласился на предложение Шиканедера создать сказочно-фантастическую оперу для его театра — наподобие «волшебных» спектаклей, которые уже шли там (например, «Камень мудрецов, или Волшебный остров» самого Шиканедера). Достаточно сопоставить оперу seria «Милосердие Тита», ничем особенно не примечательную, и одновременно возникшую «Волшебную флейту», чтобы понять, с каким естественным интересом и увлечением отнесся Моцарт ко второму сюжету.

В либретто «Волшебной флейты» соединилось действие различных источников: литературных («Джаннистан» и «Оберон» К. М. Виланда, «Тамос, король Египта» Т. Ф. Геблера), театральных (сказочно-феерические спектакли, в частности «Лулу, или Волшебная флейта» Виланда), а также масонской символики (Шиканедер, как и Моцарт, был масоном). Все здесь у Шиканедера свободно смешалось вне следования каким-либо традициям признанных театральных жанров. И если б не музыка Моцарта, вряд ли кто-нибудь впоследствии вспоминал об этой затее Шиканедера. Моцарт возвысился над его текстом

**465**

и создал поэтическую оперу-сказку, философскую — и мудро-наивную, реалистическую — и волшебную, возвышенную — и буффонную в духе народного театра. Моцарт очень любил свою «Волшебную флейту» и, будучи смертельно больным, мысленно следил за ее представлением.

Премьера состоялась 30 сентября 1791 года под управлением Моцарта. Э. Шиканедер исполнял партию первого жреца, его сын — партию Папагено. В спектакле участвовали: А. Готлиб (Памина), Й. Хофер (Царица ночи), Гёрль (Папа-гена), Б. Шак (Тамино). Ф. Гёрль (Зарастро). Нусейль (Моностатос). Успех был необычайный. В октябре прошли 24 спектакля.

Последним законченным произведением Моцарта была «Маленькая масонская кантата» (на слова Э. Шиканедера), написанная 15 ноября 1791 года, то есть совсем незадолго до кончины. Но и после кантаты он еще работал над Реквиемом, который уже не успел закончить. Предложение написать Реквием было сделано Моцарту в июле 1791 года. Занятый «Волшебной флейтой», он только начал новую работу — и вскоре вынужден был писать оперу «Милосердие Тита» и находиться в Праге в связи с ее постановкой. И только после премьеры «Волшебной флейты» он мог вернуться к Реквиему. Заказчик странным образом скрыл свое имя. Это произвело на Моцарта тяжелое впечатление таинственности. Продолжая работу над Реквиемом, уже смертельно больной, он говорил, что, вероятно, пишет Реквием для самого себя. В действительности же заказчиком оказался некий граф Вальзегг, который был намерен купить рукопись у композитора и беззастенчиво выдать произведение за свое. Не законченная Моцартом партитура была завершена его учеником Ф. Кс. Зюсмайром, который близко наблюдал процесс сочинения Реквиема.

Моцарт умер в ночь с 4 на 5 декабря 1791 года, не достигнув тридцати шести лет. Болезнь его была определена венскими медиками, как ревматически-воспалительная лихорадка. В наше время исследователи склоняются к мнению, что обострение ревматизма было связано и с острой недостаточностью сердечной деятельности. Начиная с детских лет Моцарт перенес много заболеваний, так или иначе сказавшихся на состоянии сердца. Необычайно напряженная творческая жизнь, полная волнений и трудностей, также утомила его сердце. Высказываются убедительные предположения о том, что у Моцарта был гипертиреоз (повышенная деятельность щитовидной железы), видимо, тяжело отразившийся на работе сердца. Сильнейшее переутомление последних месяцев жизни, несомненно, сыграло свою роковую роль. Возможно, медицина XVIII века еще не улавливала особенности таких болезней, как инфекционный ревмокардит или эндокардит.

Моцарта похоронили в общей могиле. Даже место ее долгое время оставалось неизвестным. Лишь в наши дни иссле-

**466**

дователям удалось установить примерные пределы ее нахождения на кладбище.

Центральные оперы Моцарта были созданы на протяжении одного десятилетия. И на пути к ним, и в годы их создания композитор не придерживался единого их типа, не стремился к одной какой-либо жанровой разновидности. Тем не менее их многообразие подчинено определенным творческим принципам, не только допускающим, но и требующим гибкого, свободного понимания сложившихся оперных жанров. Моцарт мог после «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана» написать *чистую* оперу-буффа («Cosi fan tutte»), а непосредственно после «Волшебной флейты» — *чистую* оперу seria («Милосердие Тита»). Но магистральная линия его оперного творчества все же идет от произведения к произведению в той или иной мере смешанного типа. В этом смысле он — антипод Глюка, который придерживался серьезного оперного жанра, героической трагедии на оперной сцене, хотя и допускал различные ее «подвиды».

От «Похищения из сераля» к «Дон-Жуану» острота соединения серьезного и комического начал, возвышенного и жизненно-комедийного все усиливается. В «Дон-Жуане» достигнуто новое, сложное их единство, почему эта опера и приближается к трагикомедии. А «Волшебная флейта» вновь дает совершенно своеобразное смешение не только серьезного и комического, но философии и фарса, мудрой притчи и сказочной фантастики. Что движет Моцартом всякий раз, когда он устремляется в этом направлении? Поиски естественности, поэтической жизненности образов, характеров, человеческих чувств, коллизий, конфликтов — поиски *правды* в музыкальной концепции оперы. Композитор легко допускает условность *легенды* о Дон-Жуане, условность фантастики в «Волшебной флейте», но, приняв эту условность, он стремится к жизненности в ее *рамках*. В сюжете оперы, даже в ее либретто он ищет только поводов, только возможностей для создания *музыкально-сценического* произведения, в котором музыке будет дано право решать творческую задачу, создавать концепцию целого. Моцарта могло оттолкнуть логически цельное, стилистически отделанное либретто, годное для оперы seria, и привлечь, вдохновить во многом алогичное, стилистически пестрое либретто «Волшебной флейты». Утверждая, что поэзия должна подчиняться музыке, он искал такую «поэзию» (то есть либретто), которая могла бы служить ему, его замыслам, предоставляя им свободу, но не претендуя на самостоятельное значение. Хорошо, практически зная Метастазиио, он предпочел ему Да Понте, а Шиканедер подходил ему более, чем Кальцабиджи.

«Похищение из сераля» и «Волшебная флейта» свидетельствуют, что Моцарта не покидала в зрелые годы мысль о создании немецкой оперы. Он не только высказывал эту мысль, но

467

всячески пытался ее осуществить. Не забудем, что он погиб очень рано (Гайдн в его годы еще не достиг зрелости в основных своих жанрах — симфонии и квартете), в расцвете творческих сил, а значит, мог бы продолжать свои искания и дальше. «Волшебная флейта» уже в известной мере предсказывает путь к немецкой романтической опере — к Гофману и Веберу, хотя и остается на классических позициях. Но вряд ли Моцарт удовлетворился бы только этой одной линией оперного творчества: уж очень органично он воспринял традицию итальянской оперы-буффа и самостоятельно, смело развил ее в «Свадьбе Фигаро» и — в сочетании с другими элементами — в «Дон-Жуане». Синтез различных жанрово-национальных элементов мы видим у Генделя, у Глюка: по-видимому, достичь высокообобщающих концепций в опере или оратории XVIII века было невозможно без этого. Пример Моцарта не менее убедителен.

«Похищение из сераля» открывает собой ряд зрелых, лучших опер Моцарта, будучи, однако, самым молодым произведением из них, своего рода прелюдией в этой центральной их группе. Среди зингшпилей, поставленных в Вене до «Похищения» (например, «Горнорабочие» Умлауфа) или после него («Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа), нет ни одного образца, сколько-нибудь приближающегося к опере Моцарта. Удельный вес музыки, ее концепционно-определяющая роль, при общей поэтичности ее строя, — качества, еще не доступные ни венскому, ни немецкому зингшпилю. «Похищение из сераля» — не просто лучший из зингшпилей своего времени, а родившаяся из зингшпиля немецкая комическая опера. Ее сюжет, разработка его в либретто вполне мыслимы в обычном зингшпиле, но Моцарт создал на этой канве нечто новое, сделав эту «поэзию» действительно послушной своей музыке.

В «Похищении из сераля» три акта. В сравнении с обычными рамками зингшпиля Моцарт расширил роль музыки и сократил разговорные диалоги. Среди музыкальных номеров он отвел значительное место ансамблям: в опере двенадцать арий, песня, романс, четыре дуэта, терцет, квартет, хор янычар и куплеты (водевиль) с хором в финале. Наряду с песней Осмина и романсом Педрилло в «Похищении» есть и арии большого оперного стиля (вторая ария Констанцы во

втором акте), требующие подлинной виртуозности. Известно, что партия Констанцы исполнялась отличной певицей К. Кавальери (колоратурное сопрано с блистательной техникой). Пародийно-буффонная партия злодея Осмина была рассчитана на хорошо знакомого Моцарту К. Л. Фишера, талантливого актера, обладавшего басом огромного диапазона. Иными словами, этот «зингшпиль» требовал во многом подлинно оперных средств.

Остроумный замысел лежит в основе увертюры. В соответствии с содержанием оперы увертюра содержит контраст между динамичным Presto и лирическим Andante (на оминоренную

468

тему лирической арии главного героя — Бельмонта), а внутри Presto — между «мирной» исходной темой (piano, одни струнные, восьмитакт) и «янычарским» оркестром (оглушительная звучность, с присоединением флейты-пикколо, большого барабана, литавр и треугольника; *пример 186*). Эта веселая, шумная и динамически-контрастная увертюра предвосхищает «экзотику», в которой будет разворачиваться действие: героиня оперы молодая Констанца вместе со своей служанкой Блондой продана в рабство турецкому паше Селиму — отсюда «янычарские» звучания. Жених Констанцы Бельмонт вместе со своим слугой Педрилло, влюбленным в Блонду, разыскивает пленниц — отсюда лирическое Andante в увертюре, которое тематически связано с первой арией Бельмонта. Несколько банальная комедийная интрига — две влюбленные пары, ловкость слуг, восточные «злодеи», приключения в плену и т. д. — обычна для комедийной фабулы XVIII века, даже для комедии дель арте, для итальянской диалектальной комедии, для театра комической оперы во Франции. Моцарт опозитизировал все стороны этой нехитрой комедии — ее лирику (в лице Бельмонта), ее нравственный героизм (Констанца), ее буффонаду (Осмин и Педрилло), ее экзотику (паша Селим и его слуга Осмин). Все разворачивается весело и динамично, что не исключает ни лирики, ни трогательных положений. Все действительно. Моцарт не терпит статики.

Уже в первом акте вырисовываются если не характеры, то облики действующих лиц: Бельмонта, Осмина, Констанцы. Бельмонт на протяжении всей оперы выступает как серьезный лирический герой. Все четыре его арии поэтичны, выдержаны в благородно-лирических тонах, все идут в темпе Andante или Adagio. Первый акт начинается арией Бельмонта (Andante, C-dur): он надеется наконец увидеть Констанцу, которая находится поблизости, во дворце паши Селима. За этой лирической арией сразу следует простая, короткая песня Осмина: страж в гареме паши, он отделен стеной от Бельмонта. Его любовные мечтания переданы в нарочито примитивной куплетной песне (с варьированным сопровождением). Бельмонт пытается с ним заговорить, но встречает только грубый отпор. Дуэт Бельмонта и Осмина, динамически-буффонный, передает их разгорающуюся ссору: достаточно характерная ситуация для оперы-буффа. Оставшись один, Осмин исполняет арию ярости и мести (Allegro con brio, F-dur). Соединение буффонного и комически-страшного, нелепости и кровожадности (с экзотическим оттенком) сообщает его облику несколько гротескный характер. Он неистовствует. «Рычащие» трели баса, тяжелые глиссандо, неуклюжие скачки, задыхающаяся скороговорка основаны не только на чисто буффонных традициях: к буффонаде здесь примешивается пародия на оперные «злодейства» (*пример 187*). После обрисовки неистового Осмина особенно поэтичным возникает вновь облик Бельмонта. Его слуга Пед-

469

рилло умудрился провести Бельмонта во владения паши, выдав своего хозяина за архитектора. В ожидании Констанцы Бельмонт трепещет от нетерпения. Его ария (Andante, A-dur) предваряется драматическим речитативом (аккомпанированным), а затем голос ведет гибкую и даже томную, сладостную в своих «жалобах» мелодию, прерываемую паузами, изобилующую вздохами, вокальную по своей «говорящей» выразительности и инструментальную по своей гибкости; самостоятельная и развитая партия сопровождения все время остается трепетно-поэтической (*пример 188*). Особенностью лирики Бельмонта, отличающей ее от традиционных оперных lamento, является светлый мажорный характер: все четыре его арии — в мажоре. Приближается Селим-паша. Его прославляет хор янычар в сопровождении «янычарского» оркестра (струнные, флейты-пикколо, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, тромбоны, литавры, треугольник, тарелки, большой барабан). Сцена Селима и Констанцы, его пленницы, разыгрывается частью в традициях зингшпиля, частью в духе драматического театра. Партия Констанцы наиболее оперная, широкая, блестящая, требующая большой вокальной техники. Паша обращается к Констанце с нежными словами. Она отвечает ему большой арией (Adagio — Allegro, B-dur). Медленное вступление к ней лирико-патетично, а быстрая часть не лишена даже героического характера: Констанца выражает свою печаль, свои страдания на чужбине, в неволе. Паша проявляет благородство: он будет ждать ее взаимности. Оканчивается первый акт оживленным терцетом-спором: Бельмонт и Педрилло

препираются с Осмином.

Музыкальная композиция второго акта построена на парных контрастах и параллелях. Констанца и Блонда томятся в плену. Осмин преследует Блонду своими неуклюжими любезностями. Она отталкивает его, одновременно кокетничая с ним. Она верна своему Педрилло. Дуэт Блонды и Осмина — яркий буффонный номер, в котором партии противопоставлены еще более резко, чем где-либо в «Служанке-госпоже» партии баса-буффо и субретки: тяжеловесная партия Осмина — и «порхающая», а затем отчаянно-задорная партия Блонды. Последующие сцены и параллельны этим, и в то же время контрастируют им. В большой, исполненной глубокого чувства арии (*Andante con moto, g-moll*, с предшествующим ей речитативом) Констанца скорбно и трогательно жалуется на свою судьбу и отказывается от надежд. В принципе это *lamento*. Но оно по-моцартовски естественно и содержит различные психологические оттенки: они выражены драматическими возгласами в начале арии и певучей, почти песенной мелодией дальше. Однако, когда появляется Селим-паша и, потеряв терпение, угрожает ей, Констанца преображается. После трогательных жалоб юного существа звучит героическая, полная решимости оперная ария (*Allegro, C-dur*). Широкое и бурное оркестровое вступление с концертным соло, огромный диапазон виртуозной вокальной партии,

470

обильные колоратуры инструментального типа, энергичное движение выделяют эту арию из всей оперы. Ни в зингшпиле, ни в опере-буффа подобной размах немислим: здесь вступает в силу серьезно-оперное начало. Констанца готова на любые мучения, но она остается верной Бельмонту. И снова ненадолго в драму вторгается буффонада: в сцене Блонды и Педрилло, в дуэте Педрилло и Осмина. Педрилло норовит напоить Осмина, усыпить его бдительность и помочь пленницам бежать из гарема. Их дуэт (с полным составом «янычарского» оркестра) — разудалая песня пьяниц, воспевающих Бахуса. План удался. Бельмонт и Педрилло встречаются с Констанцей и Блондой. В заключительном квартете второго акта обе влюбленные пары встают лицом к лицу, и этот ансамбль представляет наибольший интерес среди всех ансамблей «Похищения». В основе его лежит один психологический замысел для всех героев, одна ситуация, но герои-то разные... Обе влюбленные пары переживают восторги свидания (*Allegro, D-dur*), затем пробуждаются первые, сомнения ревности у Бельмонта и Педрилло (*Andante, g-moll*), подозрения (*Andante, B-dur*), ответный гнев Констанцы и Блонды (*Allegro*), наконец наступают успокоение (*Andante — Allegretto, A-dur*) и радость (*Allegro, D-dur*). При этом четыре вокальные партии то сливаются вместе, то показаны во взаимодействии, будучи противопоставлены в своей характерности. Широко и патетически передана радость свидания у Бельмонта и Констанцы (большой дуэтный эпизод), весело и легко встречаются Педрилло и Блонда (второй, короткий дуэтный эпизод). Затем голоса их сливаются в общем радостном подъеме. Трепетны ревнивые сомнения Бельмонта, недвусмысленны подозрения Педрилло. Блонда расвирипела, Констанца не в силах отвечать. Эта индивидуализация партий (и тем самым обликов героев) в ансамбле, при единстве общего музыкального развития, представляет одну из важнейших особенностей моцартовской оперной драматургии. В «Похищении» она проявляется еще скромно; в дальнейшем, там, где обострится характерность партий, она у Моцарта станет еще очевиднее.

В третьем акте по-своему очень колоритен романс Педрилло (*Allegretto, h-moll*). Он подает условный знак пленницам: все готово для побега. Здесь Моцарт обратился к приемам французской комической оперы, но развил их очень своеобразно и тонко. Короткий куплет на  $\frac{6}{8}$ , с ладовыми сменами (мажор — одноименный минор), был привычным оперным номером у Монсиньи или Гретри. Но Моцарт подчеркнул здесь смены *h-moll* и *D-dur*, обострил в мелодии переход из *D-dur* в *G-dur* (*до-диез — до-бикар*), противопоставил в ней мелодический (восходящее движение) и натуральный (нисходящее движение) минор и закончил ее на доминанте *h-moll*. Это придало острый, таинственный и незавершенный характер романсу, который должен выражать тревожную неопределенность ожидания.

471

Казалось, побег удастся. Но в последний момент Осмин поднимает тревогу и стража задерживает беглецов. Осмин торжествует победу. Его ария (*Allegro vivace, D-dur*) полна злорадного ликования — новый оттенок буффонады. И вновь ей противопоставлены иные образы: Бельмонт и Констанца в речитативе и дуэте (*Andante, Allegro, B-dur*) проявляют героизм и благородное мужество перед лицом грозящей им казни. Селим-паша тронут их верностью и бесстрашием. Тут он внезапно узнает в Бельмонте сына своего злейшего врага. И все же турок преодолевает свой гнев, хочет отплатить добром за зло и освобождает пленников. Опера заключается «водевилем»: поочередные

«куплеты» действующих лиц чередуются с общим ансамблем, а после радостного квартетного эпизода (влюбленные благополучно отплывают на корабле) звучит последний хор янычар. Начиная со «Свадьбы Фигаро» Моцарт проявляет уже более требовательный интерес к выбору сюжета для оперы. В ряду его зрелых опер «Свадьба Фигаро» — единственная подлинная комедия. Яркая жизненная правдивость отличает ее от условно-театральной буффонады «Cosi fan tutte». Ни «Дон-Жуан», ни «Волшебная флейта» — каждая опера по особым причинам — не могут быть безоговорочно названы комедиями. В отличие от них «Свадьба Фигаро», казалось бы, наиболее проста и цельна по своей жанровой основе. Действительно, Моцарт избрал в этом произведении яркую, собственно комедийную тему. Но его *музыкальная* трактовка придала сатирической по своему происхождению комедии новую поэтичность, и опера в итоге не вполне совпала по общей концепции с пьесой Бомарше. Конечно, Моцарт не случайно выбрал комедию Бомарше. Но вместе с тем они были совсем различными художниками, хотя и стояли в некоторых отношениях на сходных позициях. Моцарта привлекли у Бомарше жизненная яркость, острота характеристик, стремительное драматическое развитие, прогрессивность идей. Бомарше подчеркнул в комедии социально-политическую тенденцию (в атмосфере предреволюционного Парижа) и порой грубоватую прозу жизни. Моцарт, в соответствии со своим творческим методом, опозитивировал в опере тот же сюжет — это стало общепризнанным. Моцарт вообще был художником такого типа, что простое воплощение чужой драматической концепции не могло бы его удовлетворить. В этой связи естественно встает вопрос о конфликте, как он воплощен в комедии Бомарше — и в опере Моцарта. Композитор дал несколько иное, поэтическое освещение основных действующих сил конфликта и тем самым перенес действие как бы в иную, поэтическую атмосферу, но собственно конфликт этих действующих сил не утратил ни своего значения, ни своего социального смысла.

За «Свадьбой Фигаро» закрепилась слава первой оперы *характеров*. Не ситуация (как в опере *seria*), не выражение идеи (как у Глюка), не персонаж-маска (в опере-буффа), а

472

именно характер того или иного героя определяет отбор выразительных средств для его музыкальной обрисовки. Однако эта характеристика не ограничивается музыкой арий или речитативов от лица героя. Она складывается у Моцарта последовательно в соотношении характеров, в ансамблях, в процессе самого действия. Если бы характер был раскрыт только в ариях, нельзя было бы судить даже о Сюзанне или о Фигаро как о главных героях оперы: их характеры проявляют себя по контрасту (или родству — между Сюзанной и Фигаро) с другими, обнаруживаются в действии. Опера Моцарта — не только опера характеров, но и опера действенной драматургии. В традиционной опере *seria* за пределами музыкальных номеров полностью оставалось не только действие, но и выражение характера: ария ограничивалась своего рода декларацией определенного состояния — и все. В опере-буффа финалы становились действенными, но типовые образы не достигали индивидуальной характерности. Поэтому опера-буффа, более близкая Моцарту, все-таки не могла его полностью удовлетворить.

Формально «Свадьба Фигаро» — итальянская опера-буффа. Но и ее содержание, и композиция целого, и соотношение партий действующих лиц необычны для этого жанра. Сама тема слишком значительна для оперы-буффа, характеры непривычно индивидуализированы, а вокальные партии не вполне совпадают с устоявшимися амплуа баса-буффо или субретки, лирической героини или «благородного» героя. Партия «субретки» стала главной женской партией «Свадьбы Фигаро» (Сюзанна), партия «благородной лирической героини» стоит с ней в необычных отношениях. Партия «благородного героя» отнюдь не выходит на первый план, и развитие действия в конечном счете обнажает как раз его «неблагородность». Подлинным героем оперы становится «слуга» — остроумный, смелый, действенный и отнюдь не идеализированный человек из народа.

Наконец, всей музыке оперы придан такой поэтический дух, какой все же не свойствен жанру оперы-буффа. Это выражается, к примеру, не только в поэтическом облике Сюзанны, но и в том поэтическом отсвете, какой падает на другие образы оперы при соприкосновении с ней. Даже когда граф сталкивается с Сюзанной, он перестает быть только отвратительным обольстителем (аналогия — дуэт Дон-Жуана и Церлины). Когда Сюзанна с Марселиной высмеивают друг друга в дуэтино, то само комическое положение становится *грациозно-комическим*. Образ Керубино понят Моцартом по-своему — в отличие от Бомарше: он полностью опозитивирован и лишен того отпечатка фривольности, какой он несет в комедии. Темы Керубино — одни из самых прославленных в опере Моцарта, он воплощает в себе по преимуществу поэзию юных чувств, любовных порывов, самой атмосферы трепетной влюбленности.

Музыкальную драматургию «Свадьбы Фигаро» никак нельзя назвать традиционной. Ансамбли в опере занимают количественно

473

такое же место, как арии: из 28 ее номеров — всего 14 арий. Да и качественное значение ансамблей здесь исключительно велико: они служат узлами драматического действия не только в финалах, как в опере-буффа, но и в ходе развития за их пределами. Лишь в последнем, четвертом акте финал является единственным ансамблем после пяти арий, дающих в большинстве «репризные» образы действующих лиц (Марселины, Базилио, Фигаро, Сюзанны): он несет особую функцию — финала всей оперы. Ансамбли «Свадьбы Фигаро» выражают не только развитие и смену чувств героев, но и движение событий, причем индивидуализация партий соединяется с их взаимовлиянием, с цельностью композиции, со всей действенной суетой этого «безумного» дня. Ансамбли, как и арии, с непринужденностью возникают по ходу действия. Один ансамбль может следовать непосредственно за другим, даже если это дуэты одних и тех же действующих лиц: опера начинается двумя дуэтами Сюзанны и Фигаро, следующими подряд. Ансамбли не менее, а порой и более важны для воплощения характеров, чем арии. Так, у Сюзанны всего две арии (во втором и четвертом актах), из которых еще не создается полное впечатление о ее облике. Характер раскрывается в действии, в столкновениях с другими. Поэтому Сюзанна участвует в двух дуэттино с Фигаро, в дуэттино с Марселиной, в терцете с графом и Базилио (первый акт), в терцете с графом и графиней, в дуэттино с Керубино, в финальном ансамбле (второй акт), в дуэте с графом, в секстете, в дуэттино с графиней, в финальном ансамбле (третий акт), в последнем финале (четвертый акт): Характер Сюзанны, таким образом, раскрыт в двух ариях и двенадцати ансамблях. Сравнительно с предыдущими операми, даже с «Похищением из сераля», Моцарт вносит в «Свадьбу Фигаро» немало нового в понимание оперной арии. Даже там, где он еще мог быть в какой-то степени связан с традицией *seria* (партия графини), эта связь явно ослабевает. В «Идомеене» многие арии еще были генетически близки опере *seria*. В «Похищении» героическая ария Констанцы в большой мере традиционна. В «Свадьбе Фигаро» следы зависимости от *seria* почти совсем стираются. Даже каватина графини в начале второго акта, по ситуации близкая сценам *seria* (страдания покинутой супруги), ни по своему вокальному складу, ни по масштабам целого не специфична для итальянской серьезной оперы. Вместе с тем некоторое использование элементов *seria* встречается у Моцарта там, где этого не ждешь: более простое и пародийное в партии Бартоло, более тонкое в партии Альмавивы. Ария Бартоло «Мечь, о мечь» поначалу пародирует приподнятый стиль оперы *seria*, а затем переходит в откровенную буффонаду («комический злодей»). Партия графа как бы впитывает и перерабатывает «героические» интонации *seria*, но уже не всерьез: герой деспотичен и властен, но полностью терпит крах в борьбе с жизненно-реальным Фигаро. В ариях «Свадьбы Фигаро» совершенно нет той громоздкости формы, той протяженности, какие отличают арии «Идоме-

474

нея». Легка, динамична, полна отваги и иронии ария Фигаро «Non più andrai» (в русском переводе известна со словами «Мальчик резвый»). Не совсем обычна в опере прославленная канцона Керубино «Voi che sapete» (известна со словами «Сердце волнует»). Она близка не ариям, а скорее песенным формам (как и следует ожидать в канцоне), которые встречаются в изобилии в операх Паизиелло. Но Моцарт и здесь никому не подражал. Он широко развил эту арию-песню, придал ей классическое совершенство, сообщил свежий инструментальный колорит (флейта, гобой и кларнет ведут мелодию на фоне пиццикато струнных). Искренность и наивность этого признания сопряжены также с удивительной юностью в выражении чувства — важный оттенок, не столь уж часто встречавшийся тогда в оперной музыке.

С самого начала оперы Моцартом взят очень живой, энергичный темп. Действие начинается как бы с середины разговора между Сюзанной и Фигаро без предварительного введения в сюжет. Увертюра «Свадьбы Фигаро» является симфоническим обобщением не столько содержания оперы в целом, сколько ее действенности, ее атмосферы, ее комедийного тона. Она одночастна (*Presto, D-dur*), написана в форме сонатного *allegro* с достаточно выраженным тематизмом, который, однако, представляется единым потоком ярких музыкальных мыслей, ибо активность движения действует всего сильнее в пределах композиции. С музыкой оперы увертюра связана общим характером, но не включением каких-либо конкретных тем или эпизодов.

Итак, первый акт открывает дуэттино Сюзанны и Фигаро (*Allegro, G-dur*). Веселые заботы накануне свадьбы — энергично-хозяйственные у него и грациозные у нее — переданы в этом ансамбле с реалистической непринужденностью и поэтическим чувством. После небольшого



речитатива Сюзанна и Фигаро вновь поют дуэт — вопреки оперным традициям, требующим смены голосов. Но для Моцарта эта условность не важна: второй дуэт у него продолжает начатое действие, а оперная композиция этому подчиняется. Маленькое, легкое дуэтино (*Allegro, B-dur*) начинается в шутовском тоне, как своего рода игра, но в его пределах происходит психологический перелом: из намеков Сюзанны Фигаро заключает о посягательствах на нее графа. Завязка уже намечена, обозначились движущие силы драмы. Фигаро исполняет свою каватину (*Allegretto, F-dur*), бросая смелый и язвительный вызов графу («Если захочет барин попрыгать, я подыграю с гитарой ему»<sup>13</sup>). Она начинается вкрадчиво и просто (на фоне пиццикато струнных), как те лапидарные менуэты в симфониях, которые были близки народному танцу и порой именовались «*Scherzando*» у Гайдна. Угроза, брошенная графу, облечена у Фигаро как будто бы в шутку: это пока только объявление войны. Вслед за основными героями в первом акте как в

<sup>13</sup> Точный перевод — «Если синьор графчик захочет танцевать».

**475**

экспозиции выступают темные силы драмы — Бартоло и Марселина. Комическая ария мести (*Allegro con spirito, D-dur*) разоблачает надутую, мелкую и суетливую злобу Бартоло. Сюзанна сталкивается с Марселиной в «игровом» дуэтино (*Allegro, A-dur*). Доктор Бартоло издавна зол на Фигаро, престарелая ключница Марселина мечтает женить Фигаро на себе (он взял у нее деньги в долг и дал обязательство жениться на ней, если не сможет их вернуть). Так экспонирована «тема» Марселины — Бартоло. С новой «темой» появляется у Сюзанны Керубино — это тема любви, которая захватывает все мысли и чувства юного пажа. Его взволнованная, трепетная ария (*Allegro vivace, Es-dur*) исполняется как бы не переводя дыхания, в одном душевном порыве. Далее уже завязывается узел драмы: входит граф (Сюзанна прячет Керубино), появляется Базилио (граф прячется сам, не желая, чтобы его застали у Сюзанны). Терцет Сюзанны, графа (который выскочил из засады) и Базилио накапливает напряжение: Сюзанна волнуется (Керубино все еще спрятан), граф разгневан, Базилио интригует. Все партии характерны и индивидуализированы. Случайно граф находит Керубино. Как раз в этот момент местные крестьяне, неожиданно появившись вместе с Фигаро, благодарят и прославляют графа в связи с готовящейся свадьбой Фигаро и Сюзанны. Граф разрешает отпраздновать свадьбу в тот же день. Керубино же он отправляет на военную службу. Акт заканчивается известной арией Фигаро «Мальчик резвый» (*Vivace, C-dur*, с трубами и литаврами). Ироническая и полная огня, она не только обращена к Керубино с веселой усмешкой, но с блеском воплощает подъем мужественных, «воинственных» чувств, бодрости и силы.

Во втором акте оперы сначала возникает ряд светлых поэтических образов: тоскующей графини (каватина *Es-dur, Larghetto*), влюбленного Керубино (ариэтта *B-dur, Andante con moto*), живой и предприимчивой Сюзанны, которая надеется помочь графине (ария *G-dur, Allegretto*). А затем завязывается самый большой узел всей драмы: один за другим ансамбли образуют центральную «путаницу» оперы, финал-клубок, как выражались итальянцы об опере-буффа. В быстром развитии событий за терцетом (Сюзанна, графиня, граф) следует дуэтино (Сюзанна и Керубино), за ним собственно финальный ансамбль. Все это — ансамбли действия, а не только выражения чувств. Граф едва не застал графиню и Сюзанну, которые переодевали Керубино в женское платье, чтобы затем разыграть графа; они успели спрятать Керубино в соседней комнате и запереть дверь, причем Сюзанна скрывается за занавесом. Властные требования графа отпереть дверь, его гнев и ревнивые подозрения переданы в терцете (*Allegro spiritoso, C-dur*), выражающем одновременно волнение графини и легкий трепет притаившейся Сюзанны: скользящие каденционные пассажи в партии Сюзанны как бы парят над общей звучностью и с тонким вкусом выделяют ее партию из терцета. Граф и графиня удаляются. Он намерен взломать

**476**

дверь. Задышающийся в скороговорке дуэтино Сюзанны и Керубино (*Allegretto, B-dur*) — это само действие: они в ловушке, их суета, суматоха, метания целиком определяют склад дуэта, идущего в легком сопровождении одних струнных. Наконец Керубино прыгает в окно, а Сюзанна прячется на его место и снова запирает дверь. «Условно героическая» фраза вернувшегося графа открывает большой финальный ансамбль (*Allegro, Es-dur*, более 930 тактов). Графиня страдает, негодует и вынуждена признаться. Энергия и подъем этого *Allegro* сближают его с тематизмом первых частей, с началами симфоний. Дверь открыта, за ней оказалась Сюзанна, не ожидаемая никем. Она иронизирует над графом (новый эпизод, *Andante, B-dur*). Снова начинается эмоциональный подъем (большое *Allegro, B-dur*): волнение и смущение графа, напор Сюзанны, волнение графини поддерживаются симфонической разработкой упорно возвращающейся темы в

партии оркестра. Новый «отстраняющий» эпизод связан с появлением оживленного Фигаро, зовущего всех к свадебному веселью (*Allegro con spirito*, G-dur, танцевальное движение). Медленно нарастает новое напряжение (*Andante*, C-dur, смущение Фигаро). Внезапно появляется новое лицо — садовник Антонио с жалобами на пажу, выпрыгнувшего из окна прямо на цветы (*Allegro molto*, B-dur). Фигаро утверждает, что выпрыгнул он сам. Тогда Антонио предъявляет оброненный пажом патент на офицерский чин (*Andante*, B-dur, последнее замедление перед кульминацией). Фигаро пытается вывернуться. Это ему почти удается, но тут хлынула новая драматическая волна: на сцену вышли Марселина, Базилио и Бартоло с брачным иском Марселины, на которой Фигаро обязан жениться. Начинается последний раздел финала: сначала требования и перебранка (*Allegro assai*, Es-dur), затем собственно заключение-кода (*Più allegro*), в котором группа Сюзанна — графиня — Фигаро противопоставлены «темным силам» — графу и трем интриганам. Es-dur, таким образом, обрамляет весь финал, драматическое напряжение которого все время нарастает, как бы задерживаясь, однако, на отдельных спокойных эпизодах, иногда отступая назад и с новой силой развиваясь дальше.

Третий акт приводит к частичной развязке. На суде выясняется, что притязания Марселины беспочвенны: Фигаро оказывается незаконным сыном ее и Бартоло! Остается еще одна, главная линия комедийной интриги, которая плетется Сюзанной и графиней с целью проучить графа. В этом акте замечательны дуэты с участием Сюзанны — очаровательной остроумной затейницы. В дуэте с обманутым графом (*Andante*, a-moll) образ Сюзанны-субретки (как он понят в либретто) поднимается до тонкого поэтического обобщения и определяет весь характер дуэта. В дуэтино с графиней (*Allegretto*, B-dur,  $\frac{6}{8}$ ) облик и настроение Сюзанны подчиняют себе все: в диалогических репликах, в дуэтном ансамбле голоса объединяются единой, чудесной по своей легкости мелодией (в сопровождении — своеобразный дуэт гобоя и фа-

477

гота, поддерживаемый аккомпанементом струнных). Финал третьего акта резко отличается от финала второго акта. Там напряжение нарастало, здесь оно разрежается, успокаивается перед последней развязкой: торжественным маршем, приветственным дуэтом и танцами празднуется *свадьба Фигаро*. Но жених неспокоен: он наблюдает за графом и видит, что Сюзанна передает ему записку.

Начало четвертого акта — наивная, почти детская каватина (*Andante*, f-moll) Барбарини, молоденькой дочери садовника, простушки, которая невольно оказалась втянутой в интригу: Сюзанна должна получить от нее булавку, которой была заколота ее записка, — это будет знак, что граф придет на свидание. Бар-барина ищет потерянную булавку, Фигаро, расспросив ее, понимает, что Сюзанна обманула его, дает девочке другую булавку для передачи Сюзанне, а сам намерен проследить за ней и графом. Оставшись один, Фигаро исполняет речитатив и арию (*Andante*, Es-dur): ему горько, он разочарован, он иронизирует над собой и восклицает «Мужья, откройте очи!». Это отнюдь не жалоба, как можно было ожидать в традиционной опере: это всего лишь горький скепсис в устах обманутого человека с сильным характером. Последняя ария в опере — прелестная ария Сюзанны, светлая и с оттенком идилличности (*Andante*, F-dur,  $\frac{6}{8}$ ). О смысле этой арии в развитии действия спорят. Вложил ли в нее Моцарт серьезный смысл или это не более, чем игра? Ведь Сюзанна (переодетая в платье графини) ждет всего-навсего графа, которого она хочет высмеять... Но к кому бы ни обращалась Сюзанна (к графу — притворно или к Фигаро — искренно), Моцарт полностью верит тому, что он пишет: ария Сюзанны проникнута светлым поэтическим чувством, ее мягкий колорит (в сопровождении солирующие флейта, гобой и фагот), ее чуть ли не пасторальная нега близки другим идиллическим образам у Моцарта, например песне «*Komm, lieber Mai*» (KV 596, см. *пример 193*), некоторым частям клавирных сонат, написанным тоже в F-dur, идиллической тональности того времени. Большой финальный ансамбль четвертого акта имеет не декоративно-заключительное, а драматическое значение: ночное столкновение всех главных действующих лиц и — после долгих недоразумений и подозрений — благополучная развязка (Фигаро убеждается, что Сюзанна ему верна, граф посрамлен). Как и финал второго акта, финал четвертого состоит из ряда разделов (D-dur — G-dur — Es-dur — B-dur — G-dur — D-dur), но, в отличие от «автентического» (Es — B — Es) предыдущего финала, является скорее «плагальным» (D — G — D).

За веселой суетой «безумного дня», за обилием комедийных событий, за поэтичностью светлых образов оперы Моцарта ненавязчиво, но с полной определенностью стоит обличительный смысл его произведения. Однако композитор был далек в своем замысле от того, чтобы подчинять всю концепцию оперы *только* сатирико-обличительным целям. Он создал полную жизни

и радостного ее движения, светлой поэзии и оптимизма *комическую оперу нового типа*.

«Дон-Жуан» по времени стоит совсем рядом со «Свадьбой Фигаро», но представляет несколько иной тип оперы. Здесь соединение серьезного и комического, двойственный характер главного героя и сплетение вокруг него и «комедийных», и совсем не комедийных сил позволяют говорить о чертах трагикомедии на оперной сцене. В «Дон-Жуане» Моцарт еще смелее вышел за рамки традиционной оперы-буффа, чем в «Свадьбе Фигаро». Сюжет в данном случае имеет свою длинную историю начиная от старой испанской легенды, ее интерпретации в народных театрах и в драматургии классиков (Гирсо де Молина — «Севильский обольститель, или Каменный гость», Мольер — «Дон-Жуан, или Каменный гость», Гольдони — «Дон-Жуан, или Наказанный распутник») вплоть до опер-буффа в XVIII веке и балета Глюка «Дон-Жуан». Перед Лоренцо Да Понте, когда он составлял либретто для Моцарта, были образцы комедий и опер-буффа на этот сюжет, быть может спектаклей в театрах венского предместья. Моцарт, однако, не вполне подчинялся даже своему либреттисту, ибо его музыкальная трактовка образов всегда поднималась над либретто, а общая концепция произведения в конечном счете возникала самостоятельно. В большинстве произведений на сюжет «Дон-Жуана» акцентировались то авантюрно-приключенческие его стороны, даже буффонада, то морализующий вывод, так сказать, мораль Каменного гостя. Моцарт не воспринял этот сюжет ни как моральную проповедь, ни как буффонаду. Чуждый всякой назойливой тенденции, он ощутил двойственное значение основного образа: Дон-Жуан у него и обаятелен, дерзновенен (иначе нельзя объяснить его победы), и заслуживает осуждения. В коллизиях, которые возникают при его участии, в ситуациях, какие складываются вокруг него, Моцарт показал многообразие контрастов и поэзию жизненности, естественности всего происходящего. Реальна в «Дон-Жуане» только сама жизнь. Образ Командора, как бы он ни был важен для хода драмы, скорее напоминает о тех оракулах, которые были выразителями идеи рока во многих операх XVII — XVIII веков.

Сам Дон-Жуан, как и везде в произведениях на эту тему, стоит в центре драмы. Все остальные персонажи действуют вокруг него и в зависимости от него — будь то любовь, ревность, месть, буффонада или отмщение. Сильнее же всего с образом главного героя связаны сюжетные мотивы игры, разыгрывания: Дон-Жуан разыгрывает Эльвиру в сиене серенады, разыгрывает Церлину в сценах обольщения, «разыгрывает» даже Командора в сцене на кладбище. Центральная драматическая сцена оперы (в финале первого акта) происходит на маскараде, «мстители» являются в масках, звучание менуэта оттеняет жестокое столкновение главных действующих сил. В либретто Да Понте вокруг Дон-Жуана выведены, как и следовало ожидать, персонажи различного плана: Командор — воплощение рока, благородные ге-

рой Донна Анна и ее жених Оттавио, оскорбленная Донна Эльвира, простодушные Церлина и Мазетто и, разумеется, Лепорелло — слуга и «оруженосец» своего господина. Волей Моцарта они охарактеризованы музыкальными средствами, связанными с различной жанровой природой в пределах оперного театра того времени. Лепорелло — чистейший образ комической оперы, бас-буффо. Церлина и Мазетто — образы оперы-буффа, причем Церлина — в лирическом обаянии. Анна и Оттавио — почти глюковские благородные герои, борцы за идею, справедливые мстители. Эльвира близка патетическим образам оперы *seria*. Именно так они воплощены в музыке оперы. Разумеется, Моцарт и не думал копировать выразительные средства оперы-буффа, оперы *seria* или глюковских произведений. Он лишь приблизился к кругу тех или иных образных характеристик, как они мыслились в этих жанрах. Такая многосторонность является одним из важных признаков, позволяющих видеть в «Дон-Жуане» Моцарта черты трагикомедии.

Все эти разнохарактерные образы, так же как и «сверхъестественный» образ Командора, центростремительны в отношении к Дон-Жуану: он соприкасается и с миром комедии, и с миром буффонады, и с миром музыкальной трагедии, и с условным миром оперы *seria*. В своих сольных выступлениях Дон-Жуан — герой комедийной оперы. Но его разнохарактерная среда, его постоянные соприкосновения то с буффонадой, то с героикой, то даже с потусторонним миром, его участие в ансамблях, его бравада — и его гибель делают его в итоге тоже скорее героем трагикомедии, чем оперы-буффа.

По ряду композиционных признаков «Дон-Жуан», однако, приближается к некоторым традициям оперы-буффа. Два акта с большими финалами (кульминационный в конце первого акта), преобладание низких мужских голосов (Дон-Жуан — баритон, Командор, Лепорелло и Мазетто — басы), явная буффонада в партии Лепорелло, жанровый характер многих арий (Дон-Жуана,

Церлины, Лепорелло) — все это родовые признаки именно оперы-буффа. И все же в целом композиция «Дон-Жуана» оказывается иной, чем в опере-буффа, даже иной, чем в «Свадьбе Фигаро» самого Моцарта. И в опере-буффа, и в «Свадьбе Фигаро» сценическая интрига развивается последовательно, в цепи целенаправленных действий, без отклонений и перерывов. В «Дон-Жуане» интрига, казалось бы, еще более важна в авантюрных моментах и в развертывании финала первого акта. Но наряду с этим для развития собственно интриги многие сцены-эпизоды не столь обязательны (они при постановках даже переставлялись из акта в акт, например ария Эльвиры из второго акта). Вне больших финалов чередование сцен *внешне* не кажется особенно оправданным: Дон-Жуан — Эльвира, Дон-Жуан — Церлина в первом акте, ряд эпизодов во втором. Но по существу каждый из этих эпизодов имеет свой психологический смысл в развитии *драмы* (а не одной лишь *интриги*), ибо по этим сту-

480

пеням действия она движется вперед, к «клубкам» финалов с их важнейшими столкновениями действующих сил. В музыкальной композиции оперы эпизоды-сцены связаны преимущественно с речитативами и большими замкнутыми номерами, ариями-характеристиками тех или иных персонажей. В финалах же развертывается на большом протяжении единая сложная линия музыкального действия. Этим, однако, не ограничивается система связей в пределах всей композиции. Еще более, чем в «Свадьбе Фигаро», здесь проступает у Моцарта стремление к симфонизации оперной партитуры. Она выражена в тематических связях на расстоянии (лейтмотив Командора, буффонада Лепорелло) и даже в выборе ладотональностей и их круга для определенных образов оперы и групп персонажей (например, d-moll Командора, D-dur — B-dur Дон-Жуана).

В отличие от «Свадьбы Фигаро» увертюра «Дон-Жуана» не только передает основной тон оперы, но и воспроизводит частично ее тематику. По типу композиции она близка первым частям некоторых симфоний, начинающихся драматическим медленным вступлением. Вступление к увертюре (Andante, d-moll) связано с образом Командора, с идеей возмездия, со страшной, роковой поступью статуи, с трепетом при ее появлении, с ужасным волнением. Музыка вступления звучит затем в момент роковой развязки, когда «каменный гость» является к Дон-Жуану в дом (*пример 189 а, б*). Molto allegro увертюры (D-dur) передает в обобщенном выражении активное, ярко жизненное начало оперы, ее подъем, ее динамику и связано преимущественно с образом Дон-Жуана, так сказать с атмосферой вокруг него. Увертюра непосредственно переходит в интродукцию. Она образует целую сцену, в которую включаются сольное выступление Лепорелло (не достигающее, однако, завершенности арии), драматическое трио (столкновение Донны Анны и Дон-Жуана в присутствии спрятавшегося Лепорелло), кульминационный дуэтный эпизод (Дон-Жуан — Командор, дуэль и смерть Командора) и заключительное трио, приглушенное, в темных красках, с трагическим отпечатком (Дон-Жуан, умирающий Командор, Лепорелло). На протяжении интродукции быстро сменяются образы и эмоции и развертываются драматические события. Первое выступление Лепорелло (Molto allegro, F-dur) — простое, песенно-буффонное по характеру, никак не предвещающее драмы. Трио (B-dur) полно напряжения и страсти, как «сражение» Донны Анны с Дон-Жуаном, сопровождаемое трусливыми репликами Лепорелло. Эпизод дуэли — само движение (от g-moll к f-moll). Здесь Лепорелло ненадолго замолкает, партии Дон-Жуана и Командора драматичны и оркестр взволнованно передает тревожную, роковую атмосферу схватки. Вторгаясь с краткими репликами, Лепорелло уже не нарушает общего тона сцены. Наконец, заключительное трио (Andante, f-moll) как бы охватывает всех участников (даже Лепорелло) таинственным оцепенением при наступающей смерти Командора. Проникновенная серьезность, тем-

481

ный, «густой» и все же мягкий колорит особо выделяются в общем контексте оперы. Три низких голоса ведут свои мелодии: Дон-Жуан — виолончельно широкую, главную, Командор — предсмертно обрывающуюся, тяжелую, Лепорелло — беспокойную, задыхающуюся в скороговорке. Мерное триольное сопровождение струнных и выдержанные аккорды духовых, соединяясь с ним, образуют глубокий и своеобразный тембровый фон трио.

Увертюра и интродукция не оставляют сомнения в том, что перед нами — трагикомедия в опере: ее сильная, драматическая, роковая завязка совершается при участии чисто комедийного, даже буффонного персонажа — партия Лепорелло так или иначе проходит через все разделы интродукции.

Командор умер. Дон-Жуан и Лепорелло удаляются. К сфере завязки относится и следующий речитатив и дуэт Донны Анны и Оттавио. По структуре это тоже сцена, в которой патетически

речитативные фразы, вокальный диалог и собственно дуэт слиты воедино и приводят в итоге к *d-moll*. Господствует патетический тон, выражена твердая решимость: встает облик благородных мстителей за смерть Командора. «Дуэт мести» относится к числу самых серьезных моментов оперы и, в смысле традиций, соприкасается скорее с глюковским миром образов, чем с каким-либо иным.

Далее в пределах первого акта следует уже ряд эпизодов, непосредственно не вытекающих один из другого, но связанных с действиями Дон-Жуана и как бы накапливающих напряжение к финалу этого действия. Первый из эпизодов — появление Эльвиры, обманутой Дон-Жуаном, с ее «арией мести» — страстной, стремительной, местами виртуозной (*Allegro, Es-dur*). Комментирующие реплики Дон-Жуана и Лепорелло местами сближают ее с трио. Узанный Эльвирой Дон-Жуан скрывается, а Лепорелло должен пояснить ей его поведение. Он поясняет по-своему: следует известнейшая «ария со списком» (*Allegro, D-dur*) — ярко буффонная, полная вызывающей дерзости, характерности, безостановочного движения, с контрастной медленной частью (*Andante con moto* в духе менуэта). Эта блестящая ария, требующая подлинной виртуозности особого типа, резко контрастирует с предыдущей арией Эльвиры: там был пафос чуть ли не в стиле *seria* — здесь чистейшей воды буффонада.

Новым эпизодом в развитии драмы становится появление Церлины, Мазетто и хора сопровождающих их крестьян. Дуэт с хором (*Allegro, G-dur*) — типично жанровая сцена. И сюда вторгается Дон-Жуан, которому приглянулась Церлина. Он прогоняет Мазетто и пытается увлечь за собой Церлину. Их дуэтино «Ручку мне дашь свою ты» (*Andante, A-dur*) полно поэзии, свежести чувств, обаяния, словно нет сомнений в искренности и пылкости героя. Значительная часть дуэта диалогична, причем реплики Дон-Жуана и Церлины пока еще различны по характеру: он решительно зовет ее с собой, она еще трепещет и колеб-

482

лется. Вторая же, заключительная часть дуэта (в новом движении на  $\frac{6}{8}$ ) сливает голоса в идиллически счастливом согласии. Неожиданное появление гневной Эльвиры нарушает эту идиллию: она предостерегает Церлину, обращается к ней с арией «в стиле Генделя» (пометка Моцарта на партитуре) и уводит простушку. Ария Эльвиры (*Allegro, D-dur*) невелика и почти вся основана на широких, драматических возгласах, акцентированных пунктирным ритмом (также и в партии оркестра).

В следующем эпизоде напряжение еще нарастает. Драматический квартет (*Andante, B-dur*) соединяет мстителей (Дон-Жуан, Эльвира, Донна Анна и Дон Оттавио). Сначала Анна и Оттавио не знают, что перед ними — убийца Командора (ночью, в темноте, Анна не разглядела Дон-Жуана), и верят Дон-Жуану, что Эльвира сошла с ума от любви. Квартет, в соответствии с острой коллизией, разворачивается в чередовании патетических фраз (начальная фраза Эльвиры — в духе ее предыдущей арии), дуэтных реплик, контрастного сопоставления голосов (выделение партии Эльвиры), почти речитативных диалогов и снова ансамбля. Это в значительной мере квартет действия, ибо он ведет от неясности к прозрению: сначала Эльвире не верят, в конце не верят уже Дон-Жуану. Когда он удаляется, Донна Анна признает в нем убийцу ее отца. Патетический аккомпанированный речитатив с острыми гармониями и нервными ритмами сопровождения — рассказ Анны о ночной сцене и убийстве Командора, прерываемый взволнованными вопросами и репликами Оттавио. Затем следуют две арии: «ария мести» Анны — в широком, даже героическом плане (*Andante, D-dur*), но всецело лишенная традиционно-оперной бравуры, и лирическая широко-пластичная ария Оттавио (*Andantino sostenuto, G-dur*) — «ария утешения».

Здесь по существу заканчивается ряд эпизодов, через которые раскрывается облик Дон-Жуана с его похождениями. И только теперь звучит первая ария главного героя (*Presto, B-dur*), отнюдь не сложная, в быстром движении, чеканно-ритмическая, яркая, исполненная ликующей жизненной силы, опьянения жизнью. Дон-Жуан в его вечном движении, в его неустанной *игре* характеризуется музыкой, перерабатывающей в своеобразном синтезе и танцевальность, и буффонные приемы (скороговорка), и даже героические интонации. Ничего отталкивающего, ничего от сомнений или страха в ней нет и следа. Дон-Жуан как никогда готов к новым подвигам. И его ария, и следующая за ней кокетливо-простодушная ария Церлины, обращенная к Мазетто, уже непосредственно примыкают к финалу первого действия. Все это — пока мир комедии.

Большой финал (более 650 тактов) соединяет драматические силы в один клубок и является кульминационным ансамблем всей оперы. В своем роде он стал высшим достижением композитора. Драматически действенное, психологически выразительное его содержание воплощено в оперно-симфоническом развитии, охватывающем сложное целое. Начинается финал

медии, что и предыдущая сцена Церлины — Мазетто: они и открывают финал (*Allegro assai*, C-dur) небольшим дуэтным раз-Делом (Мазетто прячется в беседке, чтобы понаблюдать за Дон-Жуаном и Церлиной). Дон-Жуан в радостном подъеме созывает гостей на веселый праздник, его слуги (мужской хор) обращаются с приглашением к крестьянам. Новый раздел финала (*Andante*, F-dur), столкновение Дон-Жуана с Церлиной и Мазетто, все еще не выходит за пределы комедии. Здесь появляется один характерный штрих, важный для последующего: с переходом к *Allegretto* из дома звучит музыка танцевального оркестра — слуги открывают окно (за сценой — гобой, валторны, струнные). Первый трагический перелом наступает с появлением трех «мстителей» (Анна, Эльвира, Оттавио в масках, d-moll), смятенных и настороженных. Беспокойная партия оркестра поддерживает их реплики: трепетными и тревожными кажутся в d-moll легкие пассажи, напоминающие *Allegro* увертюры (D-dur). В драму снова как бы вторгается игра: Лепорелло показывается у окна и приглашает всех войти, причем их голоса звучат уже на фоне менуэта, доносящегося из дома (F-dur, оркестр за сценой). Трио (*Adagio*, B-dur), резко индивидуализирующее все партии (особенно выделяются патетические пассажи Донны Анны), заключает сцену перед домом. Картина меняется: действие происходит уже в доме на балу у Дон-Жуана (*Allegro*, Es-dur). В празднично-веселом движении на  $\frac{6}{8}$  (аналогия с первым выходом Церлины и Мазетто) разворачивается комедийная сцена между Дон-Жуаном, Церлиной, Мазетто и Лепорелло (квартетный эпизод). Внезапно, без всякого перехода сменяются темп, размер, тональность (*Allegro*, Es-dur — *Maestoso*, C-dur), вступает полный оркестр с трубами и литаврами. Этот резкий сдвиг связан с появлением на балу замаскированных мстителей: звучит медленный торжественный марш в основной тональности финала. Отсюда начинается центральная, кульминационная его часть. Бальный оркестр, как и ранее (в момент приглашения), исполняет менуэт (на этот раз в G-dur). Теперь менуэт уже не умолкает: он служит своего рода фоном для происходящего. Дон-Жуан танцует с Церлиной; мстители следят за ними. Когда Лепорелло по указанию Дон-Жуана отвлекает Мазетто, вступает еще один оркестр (струнные) со своей самостоятельной партией, причем с такта 10 она идет на  $\frac{2}{4}$  вопреки  $\frac{3}{4}$  менуэта (первое *наложение*), а затем ко всему присоединяется третий оркестр (тоже струнный). Варьированная реприза менуэта начинается уже с двойным наложением: менуэт идет на  $\frac{3}{4}$ , второй оркестр играет на  $\frac{2}{4}$  (следуя за Дон-Жуаном), третий переходит на  $\frac{3}{8}$  (вместе с Мазетто). Дон-Жуан в это время силой увлекает Церлину за собой, а Мазетто вырывается из рук Лепорелло (*пример 190*). Эта полифония партий и оркестров, как нарочитый ритмо-интонационный разнобой, как соединение разных движений (все же «сгармонированных» по вертикали), соответствует столкновениям разных действующих сил в кульминации финала. Крики

Церлины привлекают внимание присутствующих. Менуэт внезапно смолкает, и весь оркестр с трубами и литаврами сливается в едином драматическом движении (*Allegro assai*, бурные тремоло, быстрые мелодические волны, неустойчивость, движение от уменьшенного септаккорда на *си* к доминанте d-moll). Все мстители вместе с Мазетто встают на защиту Церлины: поворот в F-dur, *Andante maestoso*, торжественное звучание оркестра, как в импозантных вступлениях к симфониям. Происходит торможение действия на миг: Дон-Жуан возобновляет свою игру и пытается все свалить на Лепорелло. Это не удается. Мстители снимают маски и вместе с Церлиной и Мазетто обличают соблазителя (эпизод квинтета). Бурная, патетическая и величественная музыка подготавливает переход к C-dur средствами симфонического нагнетания. Тяжелые унисоны оркестра вводят в C-dur (*Allegro*), подобно героическому началу симфонического финала или сонатной репризы. Враги стоят лицом к лицу: партии Дон-Жуана и Лепорелло противопоставлены всем остальным. В коде финала (*Più stretto*) оркестр звучит так же, как в «арии мести» Донны Анны (тираты в басах, тремолирующие аккорды). Окончание носит победный характер: мстители убеждены в справедливой каре, Дон-Жуан бесстрашен.

Таким образом, столкновение всех драматических сил в финале выражено комплексными средствами музыкального развития, связанными как со сменой сценических образов и их характерными чертами, так и с симфоническим током движения. Предыдущие эпизоды подготовили, накопили драматическое напряжение, вызвавшее взрыв в финале.

Тот же принцип сопоставления эпизодов, словно свободно сменяющихся один за другим, а затем симфонико-драматического развития в финале лежит в основе драматургии второго акта оперы. Дон-Жуан и Лепорелло разыгрывают несчастную Эльвиру, кощунствуя над ее любовью (трио и

прославленная серенада). Дон-Жуан, в костюме Лепорелло, разыгрывает Мазетто и избивает его. Церлина с кокетливой нежностью утешает мужа. Мстители обличают Лепорелло (секстет). Оттавио выражает свою верную любовь к Анне. Дон-Жуан вместе с Лепорелло, случайно попавшие на кладбище, оскорбляют старого Командора, приглашая его на ужин к Дон-Жуану (речитатив и дуэт). Наконец, Донна Анна выражает свою любовь к Оттавио и свою надежду на близкое возмездие (речитатив *assopragnato* и большая ария). Первый дуэт ссорящихся Дон-Жуана и Лепорелло, открывающий второе действие, носит в значительной мере буффонный характер: опять вступает в силу комедия. Серенада (канцонетта *D-dur*, *Allegretto*) Дон-Жуана представляет собой тонкое художественное претворение приемов бытовой музыки; простая и яркая мелодия сопровождается лишь пассажами мандолины и пиццикато струнных (*пример 191*). Образ Церлины выступает как нежный, грациозный образ опозитивированной субретки. Сцене на кладбище придан трагический смысл, хотя буффонада дро-

485

жащего Лепорелло отзывает фарсом. Командор — словно оракул: его ровная, бесстрастная партия поддерживается деревянными духовыми и тремя тромбонами — на общем фоне речитатива *secco* (Дон-Жуан и Лепорелло) это производит страшное и таинственное впечатление. Затем в дуэт Дон-Жуана и Лепорелло вторгается ответ Командора.

Финал второго акта много проще и короче, чем финал первого: там финал-столкновение, здесь — финал-развязка. Он начинается (*Allegro vivace*, *D-dur*) как яркое и сильное симфоническое *Allegro*, звучащее с большим подъемом. Вступительные фразы Дон-Жуана, готового к роковой встрече, раздаются словно первая, героическая тема. До появления Командора в финале участвуют Дон-Жуан, Лепорелло и позднее пришедшая Эльвира. После «героического» начала новый раздел (*Allegretto*,  $\frac{6}{8}$ ) носит буффонный и сугубо театральный, игровой характер. На сцене играет застольная музыка. Звучат популярные тогда мелодии из опер: «Редкая вещь» Мартин-и-Солера, «Между двґмя соперниками выигрывает третий» Сарти (*Allegretto*, *F-dur*,  $\frac{3}{4}$ ) и, наконец, «Мальчик резвый» из «Свадьбы Фигаро» (*Moderato*, *B-dur*,  $\frac{4}{4}$ ). На фоне этой музыки идет дуэтный диалог Дон-Жуана и Лепорелло: Дон-Жуан пирует, Лепорелло украдкой объедается. Когда вступает та или иная тема из оперы, они узнают и называют ее. А к мелодии из «Свадьбы Фигаро» они присоединяются в собственных репликах. Тут происходит первый перелом от комедии к драме: появляется Эльвира со страстными предостережениями (*Allegro assai*, *B-dur*). Дон-Жуан смеется над ней (трио). Она уходит. Издали слышится ее страшный крик. За ней следует Лепорелло — и еще ужаснее кричит за сценой. Безумное волнение Эльвиры и дикий ужас Лепорелло, встретивших «каменного гостя», то есть статую Командора, поддерживается бурной партией оркестра. Беспокойное ладотональное движение приводит к доминанте *d-moll*, но внезапно поворачивает в *F-dur* (возвращение трепещущего Лепорелло). Слышен стук в двери. Лепорелло мечется, Дон-Жуан смело открывает дверь. С приходом Командора (*Andante*) звучит музыка из вступления к увертюре (с добавлением трех тромбонов) и на фоне ее раздается голос статуи «Приглашение твое я принял». Партия Командора резко отлична от партий действующих лиц: она торжественна и бесстрашна в своей неторопливости, в широких интонациях, как вещание оракула. Лепорелло трясется от страха. Дон-Жуан дерзновенен как всегда. Он отвечает согласием на приглашение Командора следовать за ним и решительно отказывается от покаяния. Лишь когда Командор произносит последние слова и вокруг из-под земли поднимается пламя, Дон-Жуан впервые испытывает ужас. Командор увлекает его в бездну. В музыке возникают реминисценции предыдущего, связанные с идеей возмездия — из интродукции (сцена дуэли), из «арии мести» Донны Анны. Развязка в *d-moll* завершается *D-dur*'ной кодой. Не только с точки зрения театральной, сценической, но в смысле симфонического разви-

486

тия драма здесь приходит к концу. Последующий ансамбль всех остальных действующих лиц на месте страшного происшествия представляется условной данью традиции. При жизни Моцарта в венской постановке он уже не исполнялся.

Развязка оперы и значение в ней идеи возмездия не заслоняют ни сильного воздействия ее светлых, ярко жизненных образов, ни ее комедийных, даже буффонных сторон. В целом комедия все-таки преобладает над трагедией и, оттененная серьезными образами и эмоциями, воспринимается еще острее. Тем не менее от оперы-буффа Моцарт в «Дон-Жуане» ушел довольно далеко, создав подлинную трагикомедию в музыкальном театре.

После «Свадьбы Фигаро» и «Дон-Жуана» «Волшебная флейта» представляет еще один, новый тип оперы у Моцарта, новый пример освобождения от оперных стереотипов XVIII века при развитии

его музыкальных богатств. «Волшебную флейту» нельзя назвать ни зингшилем, ни просто комической оперой, ни трагикомедией, ни музыкальной драмой. Она не нуждается в этом и даже не позволяет этого. Подобно многим произведениям эпохи Ренессанса, подобно народным легендам и сказкам, подобно народному театру с давних времен, подобно фантастическим сюжетам в литературе эпохи Просвещения она легко совмещает мудрую аллегория, смелую буффонаду, лирическую поэзию и шуточную фантастику. Когда Моцарт принялся за «Волшебную флейту», перед ним не было еще ничего, кроме насмешки изготавливаемого текста Э. Шиканедера. В либретто не оказалось даже последовательного развития сюжета. Оно перелицовывалось на ходу: поначалу Царица ночи была доброй волшебницей, а Зарастро — злодеем, затем эта расстановка сил кардинально изменилась и Зарастро стал добрым мудрецом, обладающим чудесной силой, а Царица ночи — воплощением тьмы и злобных козней. Поэтому от начала оперы до финала первого акта развитие идет как бы в одном направлении (Царица ночи — добрая волшебница), дальше — уже в противоположном. Моцарта это не смутило. У него было все, что понадобилось для создания музыки, — собственное воображение, творческая фантазия, мгновенно возникающие музыкальные образы, увлеченность самим сказочным вымыслом. После традиционных типов оперных сюжетов и рядом с ними «Волшебная флейта» обладала в глазах композитора даже определенными преимуществами. Она не требовала создания образов мифологических героев или богов, субреток или стариков-буффо. Она освобождала от всякого рода оперных общих мест. Она побудила Моцарта создать чистые и поэтические образы влюбленных — верного и стойкого Тамино и нежной Па-мины, оригинальные и народно-колоритные комические образы Папагено и Папагены, бравурный фантастический образ Царицы ночи, «экзотически»-гротескный образ злобного и глупого мавра Моностагоса, возвышенно благородный образ мудрого Зарастро. Что же касается развития действия и последовательности событий, то «Волшебная флейта» как сказка не требовала

487

искусственных мотивировок и пояснений: все шло именно как в сказке — в меру неожиданно, и в меру допустимо. Действие происходило то возле храмов, то в пальмовой роще, то внутри пирамиды. Тамино спасался от преследований чудовищного змея, а три дамы убивали чудовище. Герои снабжены волшебной флейтой и волшебными колокольчиками. Трех дамам из свиты Царицы ночи противостояли три добрых гения. Символика проявлялась во многом. За всем тем композитор видел яркие образы героев и идею их морального совершенствования путем испытаний. В конце концов в бесчисленных операх seria все обстояло не лучше и логики было не больше, только вместо этой сказочно-символической морали еще разворачивались многие, претендовавшие на правдоподобие события. Другими словами, Моцарт в «Волшебной флейте» разгадал для себя неожиданное богатство образов, свободу их сопоставлений, а в развитии действия не был связан ничем, кроме сказочной фантазии.

«Волшебная флейта» проникнута у Моцарта мягкой иронией сказки-шутки, светлым колоритом сказки-утопии. Страшное, темное начало несколько не кажется в ней страшным. Ни волшебный облик Царицы ночи, ни борьба ее с Зарастро (финал второго акта) не воспринимаются всерьез как драматические, страшные. Чудесный, фантастический, «нарядный» образ Царицы ночи обрисован даже со своеобразной сказочной иронией. Лирика «Волшебной флейты» глубоко поэтична, трогательна, чиста. Буффонада здесь еще более, чем в «Похищении» и «Дон-Жуане», поражает свежестью, народностью. Сама мудрость, воплощенная в облике Зарастро, светла, проста, спокойна. Конечно, победа мудрого Зарастро над миром Царицы ночи имеет морально-поучительное, аллегорическое значение. Моцарт даже приблизил эпизоды, связанные с его образом, к музыкальному стилю своих масонских песен и хоров. Но видеть во всей фантастике «Волшебной флейты» прежде всего масонскую проповедь — значит не понимать многообразия моцартовского искусства, его непосредственной искренности, его остроумия, чуждого всякой дидактике.

В соответствии с особой жанровой разновидностью музыкального театра «Волшебная флейта» имеет и свои особенности музыкальной драматургии. Напряженное симфонико-драматическое развитие по типу финалов «Дон-Жуана» или даже «Свадьбы Фигаро» для нее не так характерно. Опера ярких образов и неожиданных ситуаций, «Волшебная флейта» состоит из многих эпизодов, связь между которыми устанавливается не путем сплошного симфонического развития, а иными средствами и приемами, благодаря системе контрастов, яркой обрисовке характеров, выдержанности общей атмосферы действия. Не подробности фабулы, не драматическая интрига важны для музыки этой оперы. В музыкальной драматургии Моцарт выделяет прежде всего ее поэтические образы-характеры и ее отдельные ситуации, вызывающие сильнейшие чувства



героев: разлука влюбленных, коми-

488

ческие приключения Папагено, мстительные замыслы Царицы ночи, смешное коварство Моностатоса. В каждом эпизоде внимание композитора сосредоточено более всего на данной ситуации, на предельно ясной, четкой, тонкой ее передаче. Отсюда удивительная яркость, завершенность, лаконичность, даже портретность музыкальных образов-характеров. Сама тема сказки (а не драмы) и не требует ничего иного.

Основные образы «Волшебной флейты» возникли у Моцарта как удивительно органичные, «подготовленные» — и обобщенные, и характерные одновременно. Они как будто традиционны, имеют свою жанровую основу (порой даже просто в песне) и вместе с тем свежи, неожиданны, поэтичны. В обрисовке образов и ситуаций Моцарт словно не смешивает краски, а неизменно накладывает их как чистые, простые. По такому принципу возникают не только арии-характеристики, но и многие ансамбли «Волшебной флейты», которые однородны, внутренне не дифференцированы по партиям: три дамы в интродукции, трое мальчиков в финале первого акта, дуэт жрецов, терцет мальчиков, те же мальчики и дамы в финале второго акта. Не только в буффонном дуэте Папагено и Папагены, но даже в дуэте таких различных персонажей, как Пamina и Папагено (первый акт) незаметна особая дифференциация партий. В ряде игровых, «разнородных» по составу ансамблей одна краска словно накладывается на другую, не смешиваясь с ней: так в квинтете из первого акта (который начинается мычанием «немого» Папагено в унисон с фаготом) трио дам в целом противостоит партиям Тамино и Папагено. В «однородных» по составу ансамблях Моцарт особенно приближается к прозрачному бытовому ансамблевому складу, что придает теплоту и ясность терцетам мальчиков и живую комедийность терцетам дам. В дуэте и хорах жрецов из второго акта, как и в партии Зарастро, заметно большое сходство с простым и довольно строгим гимнически-бытовым характером масонских песен Моцарта, их типичным диатонизмом, аккордовым многоголосием.

Почти все арии «Волшебной флейты» (за некоторым исключением чуть риторичных арий Зарастро) пользуются большой известностью, как арии-характеристики. По сгущенности, сконцентрированности тематизма, по лаконичности и интонационной меткости, по классической ясности формы они представляют собой высшее завершение моцартовского ариозного письма. В этом смысле арии «Волшебной флейты» наследуют ариям Дон-Жуана и Церлины, Фигаро и Керубино, Бельмонта и Педрилло. Тематизм этих арий очищен от всякой условности, прост, нередко носит песенный характер, лишен общих мест. Масштабы их чаще скромны, но каждый такт, каждая фраза наполнены ярким в своей характерности содержанием. Необычайная прозрачность склада, чистота мелодического рисунка соединяются в них с тонкой красочностью оркестрового сопровождения. Кларнеты в благородно-лирической арии Тамино, флейта-пикколо в остробуффонной арии Моностатоса, состязание с флейтой в блестящей

489

«арии мести» Царицы ночи, флейта с гобоем в арии *lamento* Па-мины, гlockеншпиль во второй арии Папагено создают каждый раз особый характерно-колористический, тембровый эффект.

Обрисовка основных образов «Волшебной флейты» в ариях (и отчасти ансамблях) связана с очень крепкими и широкими музыкальными традициями. Благородно-поэтический облик лирического героя, юного Тамино, является обобщением поэтических образов этого рода. Ария Тамино (*Larghetto, Es-dur*), любующегося портретом Памины, в первом акте — словно сгусток светлой и патетической любовной лирики, одновременно и трогающей и возвышенной. Ее широкая, чистая, красивая мелодия соединяет благородную патетику с теплотой чувства. Она как бы наследует ариям Бельмонта и других лирических героев, а также многим медленным частям того же настроения в инструментальных циклах. Другой лирический образ оперы, образ нежной Па-мины, обрисован всего полнее в арии *lamento* из второго акта (*Andante, g-moll*). Не только давняя традиция оперного *lamento*, но даже скорбная лирика Баха нашла свой отзвук в этой замечательной арии (инструментальные пассажи в вокальной партии, характерные заключительные интонации флейты и гобоя). В ней будто собрались, сконцентрировались и очистились все лучшие музыкальные черты из вековой истории *lamento*. И вместе с тем эта ария глубоко индивидуальна, неповторима в своей декламационной тонкости и инструментальной плавности, в своих трепетных *медленных* колоратурах, в той совершенной пластике, с которой она выражает скорбные чувства.

Папагено — дитя природы, наивный, веселый, бесконечно забавный «дикарь» в птичьих перьях — обрисован не только чисто буффонными приемами (дуэт в финале второго акта), но и яркими средствами народнобытовой песни. Обе арии Папагено (в первом и втором актах) уходят более

всего в гайдновскую традицию, обновленную и опоэтизированную. Песенно-танцевальная тематика Гайдна с ее свежестью и народностью, венская бытовая песня, старые традиции гамбургского театра («Иоделет» Р. Кайзера) оживают в музыке Папагено. Буффонада Папагено резко отличается этим от буффонады Лепорелло, более тесно связанной с традициями оперы-буффа. Впрочем, во второй арии Папагено (Andante — Allegro, F-dur) Моцарт с тонким вкусом и остроумием соединяет песенно-танцевальные (Andante) и собственно буффонные (Allegro) эпизоды. Каждая строфа арии расцвечена, как варьированный куплет, особой оркестровкой: первую строфу сопровождают струнные и гlockenspiel, во второй строфе варьируется партия гlockenspiel, в третьей к струнным и гlockenspiel присоединяются деревянные духовые и валторны. Необычайно острыми, резко буффонными штрихами очерчен образ комического злодея Моностатоса (ария C-dur, Allegro, во втором акте). Простейшая, суетливо вертящаяся мелодия, развившаяся из интонаций чешской танцевальной песни, сплошная моторность сопровождения, совершенно особый тембровый колорит (тенор-

490

буффо с флейтой-пикколо) придают этой арии своеобразный интерес при всей ее буффонной типичности.

Зарастро и весь его торжественный и просветленный мир обрисованы совокупностью простых и строгих гимнических приемов. Среди песен Бетховена будет впоследствии немало хорально-гимнических песен, близких этому складу. Царица ночи — блистательный образ оперы seria, созданный, однако, со сказочной иронией, с любовью к игре, к нарочитой театральности, к радостной виртуозности. Моцарт любил арии Царицы ночи. Ее волшебный облик оправдывал самый «неправдоподобный» (с драматической точки зрения), но блестящий вокальный склад. Обе большие арии Царицы ночи (в первом и втором актах) нарочито традиционны, но, в отличие от арий Констанцы и Эльвиры, традиционны не совсем всерьез. В первом случае патетический речитатив (Allegro maestoso, B-dur) переходит в Larghetto арии (g-moll), за которым следует виртуозно-подъемное Allegro moderato (B-dur). Этой широтой замысла (среди лаконичных арий), этим аккомпанированным речитативом, этим виртуозным вокальным складом ария Царицы ночи выделяется во всем первом акте оперы. Еще более поразительный эффект производит ее известная колоратурная «ария мести» (Allegro assai, d-moll) во втором акте. Здесь традиционная бравурность подобных арий уже граничит с колоратурой более позднего времени, с колоратурой как блестящей и кокетливой игрой. Энергичные, широкие мелодические интонации-возгласы кажутся героическими — и тем легче, тем легкомысленнее звучат сейчас же острые, звенящие пассажи голоса с флейтой в высоком регистре (до *fa* третьей октавы). Моцарт остроумно связал эти пассажи с интонационным строем увертюры, как бы выведя из полифонической темы блестящую колоратуру Царицы ночи (*пример 192 а, б*).

Увертюра «Волшебной флейты» (Adagio — Allegro, Es-dur) с тонким вкусом и большой художественной смелостью соединяет традиционные приемы с новыми стилевыми чертами. Она опирается внешне на традиции французской увертюры или стариннейшей итальянской типа А. Скарлатти (медленное вступление и фугато), но несколько не стесняется ими. Короткое вступительное Adagio звучит мощно и торжественно (флейты, гобои, кларнеты, фаготы, трубы, тромбоны, литавры). Allegro проводит живую, легкую, острую тему в фугированном изложении. Она заимствована Моцартом из сонаты М. Клементи, которую он слышал в авторском исполнении. По характеру она соответствует некоторым моцартовским образам веселого движения, буффонады (вплоть до арии Осмина из «Похищения»). Побочная партия выражена скромно и легко растворяется в общем движении увертюры. Свободное и остроумное фугато приводит к доминанте (B-dur); после трех мощных «возвещающих» аккордовых сигналов на трезвучии B-dur (Adagio) начинается новая, еще более свободная полифонно-гармоническая разработка той же первой темы Allegro, возвращающая тональное развитие к Es-dur.

491

В первом акте после интродукции, сталкивающей Тамино с чудовищным змеем, а затем с легкомысленными дамами из свиты Царицы ночи, действие разыгрывается по преимуществу в диалогах, тогда как музыкальные образы легко сменяются один другим. За характеристикой птицелова Папагено (ария G-dur) следует обрисовка Тамино (вдохновенная ария Es-dur), затем возникает волшебный образ Царицы ночи (речитатив и ария B-dur), и ряд ансамблей завершается финалом, представляющим как бы цепь небольших картин: Тамино и мальчики; Тамино, жрец и хор; монолог Тамино; Папагено и Памина; Моностатос и рабы; появление Зарастро. Эти картины возникают в определенной эмоциональной последовательности и ведут от сомнений, тоски,

поисков и приключений — к свету и умиротворению.

Во втором акте блестящему чародейству Царицы ночи и комическому злодейству Моностатоса противопоставит Зарастро с его царством разума, чистая скорбь Тамино и наивность Папагено, а легкомысленному терцету дам — чистый строгий терцет мальчиков. Добро и зло, волшебство и разум, ночь и свет здесь все время воплощают два основных начала жизни, с которыми связаны судьбы героев — и поэтических и буффонных. Но этот контраст далек от трагедии, он действует только в сказочных рамках. Большой финал второго акта в концентрированной форме проводит основную идею оперы как победу света и разума над мраком и злом, для которой понадобился подвиг-испытание поэтический и возвышенный у Тамино и трогательно-смешной у Папагено.

Финал этот как крупнейшая музыкальная композиция внутри оперы отличается значительной симфонической цельностью. Но план его развития имеет скорее колористически-образный и символично-сказочный, чем собственно драматический смысл. В этом отношении «Волшебная флейта» предвещает романтический вкус. Однако по композиционной стройности, по функциональному значению отдельных эпизодов красочный, сказочный финал «Волшебной флейты» следует классическому плану других моцартовских финалов, только превращая *драму в сказку*.

Первый раздел финала (Andante, Es-dur): мальчики предвещают восход солнца и наступление мира и счастья на земле; они утешают скорбную Памину, которая хочет лишиться себя жизни в разлуке с Тамино. Второй раздел (Adagio, c-moll) : мужественные воины беседуют с Тамино и обещают ему встречу с Паминой (Allegretto). Эта встреча происходит (Andante, F-dur). В торжественном марше (Adagio — Allegro, C-dur) Тамино и Памина, выдержавшие все испытания (огнем и водой), направляются в храм. Новый раздел финала проводит Папагено по такому же пути. Но в соответствии с его обликом все это носит комедийный характер. Папагено плачет по своей возлюбленной и хочет повеситься (Allegro, G-dur). Мальчики возвращают ему Папагено (Allegretto, C-dur). Комическая радость влюбленных выливается в уморительный буффонный дуэт (Allegro, G-dur). После этой буффонады происходит резкий «трагический» сдвиг (Più moderato,

492

c-moll) : Царица ночи внезапно появляется со своими дамами и Моностатосом, готовясь отомстить Зарастро. Здесь выход «мстителей» (напомним о выходе замаскированных мстителей в финале первого акта «Дон-Жуана») кажется мягкой сказочной пародией на драму. Поднимается благодатная буря, рассеивающая мрак и сокрушающая скипетр Царицы ночи. Бурные пассажи оркестра, как полагается в кульминационных точках финалов, приводят к светлой и торжественной репризе Es-dur'a (Andante): появление Зарастро и торжественная кода с хором. Так Моцарт находит новую — сказочную, легкую — трактовку оперного финала, который он сам же симфонически драматизировал в «Дон-Жуане».

Изменения, которые Моцарт за последние десять лет жизни внес в оперное искусство, превосходят по своим масштабам и значению оперную реформу Глюка. Каждая из зрелых опер Моцарта является новой разновидностью жанра. И повсюду композитор стремится создать живые облики героев, будь то персонажи комедийного плана, трагикомедии или сказки. Вместе с раскрытием их внутреннего мира Моцарт показывает своих героев в действии, во взаимоотношении друг с другом, в самом процессе жизни. Ради этого он преобразует оперную драматургию, пересматривает изнутри ее средства и принципы развития, как будто бы ничего не ломая с внешней стороны. Композитор широко пользуется замкнутой и завершенной формой оперной арии, нередко типичной по тематизму для определенных ситуаций. И тем не менее внутренние преобразования здесь очень велики.

Все старые условности виртуозного вокального склада, героической бравуры либо постепенно отпадают у Моцарта, либо освещаются им иронически, шуточно, служат только для характеристики совсем немногих, исключительных образов и ситуаций. В традиционной опере seria все решала ситуация, от нее полностью зависел тип арии, какое бы действующее лицо ее ни исполняло. Моцарт тоже не может не считаться с ситуацией, но в конечном счете сквозь все ситуации оперы проходит образ героя как определенный характер, будучи выражен в ариях, ансамблях, финалах, в соотношении с другими характерами. Характер и действие — вот что движет главным образом моцартовской оперной драматургией. Действие больше не остается за пределами собственно музыкальных форм. Впрочем, и в этом отношении композитор находит различные решения в зависимости от жанровых признаков той или иной оперы. В «Волшебной флейте», например, ситуация и оказывается центральной точкой для выявления всего характера: арии Тамино, Памины, Папагено, Царицы ночи — это своего рода их «портреты». Не то в

«Свадьбе Фигаро». Облик Сюзанны вырисовывается отнюдь не только в ее ариях, а в совокупности многих ансамблевых номеров с ее участием. Совсем не то и в «Дон-Жуане». Облик главного героя лишь с одной стороны раскрывается в его ариях, но зато он всегда присутствует не только в ансамблях с его участием, но и повсюду в опере, ибо только о нем и идет здесь речь.

493

Среди оперных арий Моцарта многие как будто бы не порывают с определенными типами, давно сложившимися в оперном творчестве, например с типом героики, *lamento*, динамики, буффонады, светлой идиллической лирики и т. д. Но композитор на деле не придерживается строго этих типов и если обращается к какому-либо из них, то вносит ряд тонких эмоциональных оттенков, по существу тоже преобразующих его. Поскольку каждая ария в операх Моцарта — не только выражение эмоциональной ситуации, но и часть характеристики (в «Волшебной флейте» — почти вся характеристика) героя, она должна быть и типична, и характерна, и индивидуальна. Из каждого типа арий Моцарт способен извлечь весьма различные художественные результаты. Не было, вероятно, в его время других столь устойчивых типов арий, как подъемно-героическая, с фанфарными интонациями, бравурная и подвижная — или лирическое *lamento*. Моцарт не отказался ни от того, ни от другого. Но он неоднократно истолковывал их таким образом, что они переставали быть типами. Из традиции подъемно-героического типа арии Моцарт «вывел» веселый, поначалу шуточный, как игра, и все же мужественный героизм арии Фигаро («Мальчик резвый») — и фантастическую, блистательно-волшебную «арию мести» Царицы ночи. Удивительно многообразны *lamento* у Моцарта. Ему не был близок чистый тип *lamento* как сосредоточенной, самоуглубленной, пассивной оперной жалобы. В *lamentoznykh* ситуациях, если можно так сказать, Моцарт может придать жалобе вдохновенно-светлый характер (характерно для партии Бельмонта) или сочетать в ней драматизм с песенной лирикой (ария Констанцы *g-moll*, *Andante con moto*). Достаточно сравнить каватину графини «Бог любви» из «Свадьбы Фигаро» и арию Памины из «Волшебной флейты» — два подлинных *lamento* по ситуации, — чтобы убедиться, как могут быть различны жалобы моцартовских героинь. По лирической сосредоточенности ближе всего к традиционному *lamento*, казалось бы, стоит ария Памины (даже выбор тональности типичен — *g-moll*), но в ней нет и следа суровой скованности былых *lamento*, а есть нежная лирическая открытость, поэтический порыв чувства. Моцарт не приемлет покорности *lamento*: даже жалоба у него таит в себе действенность характера, а не жертвенную обреченность. Тип легкой, светлой, динамичной арии представлен у Моцарта широко, но и он в сущности совершенно преображается. Динамика, ранее имевшая в традиционной опере смысл отвлечения от драмы, своего рода интермеццо, передающего оживление *общего*, не слишком конкретизированного характера, у Моцарта может проникнуться трепетным лирическим порывом (ария Керубино «Рассказать, объяснить не могу я») или приобрести скерцозно-гротескный отпечаток (ария Моностагоса). Безграничной кажется творческая фантазия Моцарта в понимании оперной буффонады, то неистовой в своем размахе и характерности (ария Лепорелло «со списком»), то явно пародийной (ария Бартоло «Мечь, о мечь»), то даже гротескной

494

(первая ария Осмина), то с ярким народно-жанровым оттенком (партия Папагено). Словом, все, что относилось к типам традиционной оперы (преимущественно итальянской), становится лишь одним из выразительных средств в новом контексте, служит созданию новых музыкальных образов и в конечном счете музыкальных характеров/ Старые типы как бы размываются драматургией Моцарта в живом потоке ее действительности. Но принцип типизации как таковой (уже в более широком смысле) не отвергается Моцартом, ибо композитор стремится не только к характерности и индивидуализации, но и к обобщенности в оперном и симфоническом творчестве. Композиция моцартовских оперных финалов с полной отчетливостью отражает на себе особенности его оперной драматургии: ход действия определяет формообразование в больших масштабах, а композитор находит при этом гибкие симфонические приемы, способствующие цельности развития, нагнетанию драматизма, достижению кульминации и т. д. В арии как композиционной единице оперы этот процесс образно-драматургического обновления выражается по-своему: в концентрации характерного тематизма и расширении жанровых истоков. Любая моцартовская ария лишена общих мест, выдержана (в целом или в каждой из частей) в определенном характере тематизма, насыщена им. Притом вокальная партия гибко следует за интонацией фразы, не превращаясь, однако, в иллюстрацию текста, а сохраняя единство музыкального целого. Такое удивительное равновесие правдивой декламации и музыкальной цельности кажется почти чудом в вокальных формах Моцарта. Тем не менее он обязан этим не

только великой гармоничности своего дарования, но и длительному опыту в сфере вокальной музыки, постоянным неутомимым исканиям. По сравнению с любой творческой школой своего времени Моцарт понимает оперную арию гораздо шире — в смысле традиций, жанровых истоков и выразительных возможностей. Так, в частности, он сближает арию с песней, с бытовыми жанрами, с народнобытовыми интонационными истоками. И одновременно не отказывается от сложных, виртуозных форм вокального письма. В простой песне Осмина, в песенно-танцевальных чертах партии Папагено, даже в жанровой природе первой арии и канцонетты (серенады) Дон-Жуана сказываются плодотворные связи с бытовой (и народнобытовой — у Папагено) музыкой той поры. Жанровость оперных арий, небольших, простых, классически завершенных, прозрачных по фактуре, также демократизирует оперный стиль Моцарта, как народнобытовой тематизм Гайдна — стиль его симфоний. Моцарт свободен от условных эстетических ограничений. Ему доступно и возвышенное (в партиях благородных героев, в Реквиеме), и откровенно шутовское (дуэт Папагено и Папагены с их «па-папа-па»). Однако вкус никогда не подводит его: гармония сложного целого не страдает от подобных контрастов.

495

Моцарт начал писать песни, будучи еще совсем юным и подражая распространенным в быту образцам. Последние же его песни, в том числе чудесная «Тоска по весне», возникли в год смерти. Однако в итоге Моцарт, по его творческим масштабам, создал не очень много песен: всего около сорока. В подавляющем большинстве они написаны на немецкие тексты и только единичные — на французский (1777 — 1778) и на итальянский (1775?) тексты. Из немецких поэтов здесь представлены И. К. Гюнтер, И. П. Уц, К. Ф. Вайсе, Ф. Хагедорн, И. Г. Якоби, К. А. Овербек и другие. Прославленная «Фиалка» (1785) написана на слова В. Гёте. Некоторые ранние песни изложены, как это было принято в быту, только как мелодии с басом (без средних голосов сопровождения или аккордов). Другие же записаны на двух строках таким образом, что партия сопровождения не отделена от вокальной. И лишь ряд более поздних песен отличается развитым сопровождением. Песня всегда остается для Моцарта так или иначе связанной с бытовым искусством, доступной для любителей и звучащей в быту. Ее рамки большей частью скромны и изложение несложно.

На деле Моцарт обращался к песне чаще, чем можно судить по перечню его произведений в этом жанре. Песням близки в сущности и некоторые вокальные номера в его операх. Уже среди ранних его сочинений (1768) встречаются примеры самостоятельного существования песни и ее же включения (с другим текстом) в оперу как маленькой арии: таковы песня «Daphne, deine Rosenwangen» для голоса с клавиром и ария Бастьена «Meiner Liebsten schöne Wangen» из зингшпиля «Бастьен и Бастьенна». И позднее опора на песню, переработка песенности в ариозном письме является важной тенденцией моцартовского вокального стиля. Интонационный строй последней арии Сюзанны явно близок и песне «Тоска по весне», и даже ранней итальянской канцонетте «Ridente la calma» (1775); помимо всего прочего все три произведения написаны в F-dur. Да и арии Церлины, вторая ария Блонды, арии Папагено, как уже отчасти отмечалось, связаны с песенным складом. Примечательно, что еще до переезда в Вену, в конце 1780 или начале 1781 года, Моцарт написал две песни с сопровождением мандолины, из которых вторая — «Komm, liebe Zither» — могла послужить жанровым образцом для канцонетты Дон-Жуана: та же характерно мандолинная фактура, то же движение на  $\frac{6}{8}$ , тот же тип музыки.

Очень часто в песнях Моцарта удерживаются скромные масштабы бытовой куплетной песни, иногда с маленькой вступительной прелюдией. Порою куплеты варьируются или куплетный принцип не соблюдается, но это вовсе не служит единственным признаком индивидуализации моцартовской вокальной лирики. Нередко именно небольшие куплетные песни в совершенстве выражают его новые и вполне индивидуальные творческие намерения. Таковы песни с мандолиной. Такова сов-

496

сем неразвернутая по форме (всего 20 тактов) песня «Тоска по весне», в которой светлое поэтическое чувство («Komm, lieber Mai») передано предельно простыми музыкальными средствами (*пример 193*). Новый тип камерной лирики уже зарождается в прекрасной песне на слова Гёте: «Фиалка» — не бытовая куплетная песенка, а вокальная миниатюра, при всей своей стройности свободная и гибкая в следовании за текстом. Соединение легкой песенности с элементами вокальной декламации, большой g-moll'ный эпизод после G-dur'ного «куплета», возвращение к G-dur с его характерной каденцией в конце кажутся признаками своеобразного перерастания куплетной песни в более сложную и гибкую песню. Но прозрачность фактуры,

нежная пластика мелодии и стройность композиции оставляют и здесь впечатление удивительной тонкости, легкости и чистоты в выполнении сложного задания.

По своей тематике, даже по строю чувств некоторые из поздних песен Моцарта приближаются к лирической патетике Бетховена («Das Lied der Trennung» — «Песнь разлуки», 1787) или к светлой мечтательности романтической лирики («Abendempfindung» — «Вечернее настроение», 1787).

Наконец, среди песен зрелого периода следует назвать произведения, написанные Моцартом в связи с его масонством. Некоторые из них — небольшие хоровые песни (например, созданная в 1785 году к открытию масонской ложи трехголосная песня с органом «Zerfliesset heut', geliebte Brüder»), другие же входят в кантаты (такова «Маленькая масонская кантата» на слова Э. Шиканедера, 1791). Простой, несколько гимнический склад, аккордовость трехголосия, чуть риторический общий характер — ясные признаки этих вокальных сочинений. А рядом с ними, в самые последние годы Моцарта, возникли в огромном количестве его танцы (в том числе «дойтшеры», уже готовящие венский вальс), шуточные, до озорства шуточные вокальные каноны (например, «O du eselhafter Peierl») и сложился весь мир сказочных образов «Волшебной флейты», в котором мудрый в духе масонских идеалов Заратро соседствовал с «площадным», «балаганным» по своему образному происхождению птицеловом-дикарем Папагено.

С детских лет до последнего года жизни Моцарт создал огромное количество инструментальных произведений во всех современных ему жанрах. Первые опыты в сочинении сонат (для клавира и скрипки) относятся к концу 1763 года, а позднейшие квинтеты и концерт для кларнета с оркестром возникли в 1791 году. За исключением танцев, маршей и ряда мелких клавирных пьес Моцарт почти повсюду так или иначе разрабатывал сонатно-симфонические формы. В большой мере это относится даже к его бытовой музыке — дивертисментам, кассациям, во всяком случае к наиболее зрелым из них. Инстру-

497

ментальный стиль Моцарта в целом, его сонатно-симфонические принципы, его симфонизм как таковой трудно рассматривать вне взаимосвязей вокальной и инструментальной музыки. Само оркестровое письмо Моцарта начало складываться параллельно в его детских симфониях (с 1765 года) и партитурах вокально-сценических или духовных сочинений (с 1767 года); такое соотношение оставалось действительным и в дальнейшем, вплоть до последних опер и симфоний 1788 года. Связь оперных образов и симфонического тематизма, драматического движения в опере и принципов симфонического развития у Моцарта гораздо более значительна, чем у любого другого композитора в XVIII веке. Вместе с тем инструментально-тематическое развертывание вокальной, оперной мелодики в большой мере определило ту необыкновенную отточенность письма и концентрированность мелодической мысли, которой отличаются лучшие арии Моцарта. Обычно в инструментальных темах Моцарта подчеркивают их кантиленность, певучесть, мелодическую завершенность; точно так же следует в его вокальном тематизме выделять инструментальную «выдержанность», стильность, единство изложения. Иными словами, вокальная выразительность интонационного строя и инструментальная чистота письма по-своему проявляются как в вокальной, оперной, так и в инструментальной музыке Моцарта. В этом смысле его стиль поистине синтетичен. В одной из ранних моцартовских клавирных сонат (KV 282, сочинена в 1774 году) первая часть (Adagio) начинается такой певучей, закругленной темой с характерными ариозными интонациями, что под нее было бы легко подставить поэтический текст. В свою очередь многие лирические арии Моцарта (например, ария Памины или вторая ария Церлины) могли бы стать прекрасными инструментальными Andante, а буффонная ария Моностатоса — весьма колоритным скерцандо. В известнейших ариях моцартовских опер нетрудно обнаружить тематизм в конечном счете инструментального происхождения: в арии «Мальчик резвый», в первой арии Дон-Жуана (так называемой «арии с шампанским»), в арии мести Царицы ночи осуществлена своего рода вокальная переработка инструментальных по природе интонационных элементов. Моцарт симфонизирует оперу не только в смысле ее музыкальной драматургии в целом или в пределах больших финалов, но и в характере мелодического мышления внутри композиционных единиц.

Связь с оперным тематизмом сказывалась на инструментальных произведениях Моцарта с давних пор. Вначале это были общие воздействия кантилены как таковой (от Шоберта и особенно от И. К. Баха) в самых ранних сонатах, затем влияния оперной увертюры в симфониях итальянских лет, а также — ярких образов оперы-буффа (не только буффонных, но и трогательных). Дальше на Моцарта воздействовал пример отраженных влияний оперной тематики в симфонизме мангеймской

школы, мелодический склад французских ариетт (от вариаций в сонатах до свободных реминисценций в квартетной или симфонической музыке), вообще французской комической оперы. И наконец, собственная оперная лирика Моцарта, его оперный драматизм и даже его новые оперные концепции оказали воздействие на его поздние инструментальные произведения — последние симфонии, фортепианные концерты и другие. Разумеется, речь идет не о влияниях как о симптоме несамостоятельности творческого мышления, не о подражании Моцарта кому-либо или самому себе. Он особенно индивидуально замышлял свои темы, накладывая на них неизгладимый отпечаток своей творческой личности. Впитывая лишь типичные интонации эпохи, схватывая широкий круг музыкальных явлений, Моцарт сам формирует свои темы. Во время Баха и Генделя никому не возбранялось заимствовать и развивать чужую тему в полифоническом произведении. Тема была лишь зерном образа, а музыкальный образ еще развертывался и «становился» в дальнейшем развитии формы. В эпоху Моцарта тема симфонии, квартета, сонаты — уже образ или по крайней мере важнейший компонент образного содержания данной части цикла. Интонационно она может быть связана с большим кругом музыкальных явлений своего времени, но ее облик в целом должен быть индивидуален. Моцарт обладал чудесным даром *слышать* свое время в огромном масштабе и оставаться неповторимым. Какие только интонационные истоки не ведут хотя бы к тематизму в Allegro симфонии «Юпитер»! При желании здесь можно обнаружить претворение мангеймских тематических, глюковских, и не только глюковских, оперно-интонационных традиций. Однако благодаря индивидуализации каждой из тем в целом, благодаря новому развитию интонационных зерен, благодаря особому синтезу тематических элементов и сопоставлению самих тем одна экспозиция в этом Allegro представляет собой новое и выдающееся явление в истории симфонизма. Формируя свой симфонический тематизм на основе очень широких интонационных связей и образных ассоциаций, в частности связей с вокальной мелодией, Моцарт приходит и к более развернутому, чем у Гайдна, изложению темы, ее экспонированию. По существу он развивает тему, еще лишь экспонируя ее, сопоставляя с другими. Аналогия в данном случае скорее уместна с концентрацией музыкального тематизма в лучших ариях Моцарта, нежели с мотивно-разработочным развитием. Такой тип изложения темы, ее внутренней структуры тесно связан как с обостренным ощущением фонизма, звукового колорита (тональность, тембр, фактурные особенности), так и с формообразованием в целом (движение внутри экспозиции, соотношение экспозиции и разработки, характер разработки и т. д.). Порою тембровые контрасты важны для Моцарта уже внутри темы, поскольку они подчеркивают различные стороны образа. Внутренний драматизм главной партии в симфо-

499

нии «Юпитер» связан не только с интонационными, но одновременно и с тембровыми контрастами: «героические» унисоны tutti в тактах 1 — 2 и 5 — 6, «лирические» вздохи струнных в тактах 3 — 4 и 7 — 8. Для Гайдна более характерна единая оркестровая окраска всей темы, что тесно связано с ее составом.

Будучи весьма индивидуальным в своем тематизме (а затем и в понимании всего симфонического цикла), Моцарт вместе с тем как никто другой входит в музыкальную атмосферу XVIII века, тонко чувствует ее, верен ей и в свою очередь способствует ее созданию. Различные группы музыкальных образов ассоциируются в его сознании с определенными ладо-тональностями (не говоря уж о тембрах) — в соответствии с творческим опытом эпохи. Между вокальной и инструментальной музыкой в этом смысле для композитора особых различий нет: все решает характер образов. Не часто обращается Моцарт к минору; среди его симфоний всего две минорных — обе в g-moll. Тем отчетливее выступает выбор • тональностей. Скорбно-трагическое звучание тональности d-moll очевидно в «Дон-Жуане», даже в «Идоменее», разумеется, в Реквиеме, в фортепианной фантазии (KV 397), в квартете (KV 421), в фортепианном концерте (KV 466). Патетически воспринимает Моцарт c-moll, что ясно в прославленной фантазии и сонате для фортепиано (KV 475 и 457), концерте (KV 491) и во многих других сочинениях от юношеской мессы (KV 139), двойного хора в «Идоменее» («Pietà! Numi, pietà!») до «Масонской траурной музыки» (KV 477) или интродукции «Волшебной флейты». Романтическое томление, нежное чувство скорби ассоциируются с традиционной тональностью g-moll: ария Памины, первая ария Илии в «Идоменее», симфония g-moll (KV 550), квинтет g-moll (KV 516).

О мажорных тональностях труднее судить с подобной определенностью хотя бы потому, что в D-dur, например, написано очень много произведений, в том числе четырнадцать симфоний. Торжественно-подъемный, радостный, блестящий, светлый характер этой ладотональности

подчеркнут в «Свадьбе Фигаро», «Дон-Жуане», большом ряде симфоний (KV 385, пражская KV 504) и других сочинений. Нередко светло-идиллические, спокойно-красивые, пленительные своей лирической мягкостью образы связаны у Моцарта с тональностью A-dur: дуэт Церлины и Дон-Жуана («дуэт обольщения»), ранняя симфония (KV 114), клавирная соната (KV 331), концерты (KV 414 и 488), медленная часть из квартета (KV 575). Благородно-поэтическая, возвышенная лирика тяготеет к Es-dur'ной кантлене: ария Тамино, ария Бельмонта (в третьем акте «Похищения из сераля»), медленная часть из симфонии g-moll, Adagio из серенады для духовых инструментов (KV 375), клавирная соната (KV 282). Вместе с тем Моцарт воспринимает Es-dur в ином контексте (в быстрых темпах) как благородно-героическую тональность (в первых частях симфоний и концертов) или как поэти-

500

чески-«легкую», живую, динамичную (первая ария Керубино, дуэт Памины и Папагено, увертюра «Волшебной флейты», поздняя симфония Es-dur). Во всех этих случаях, столь, казалось бы, несхожих, выражен поэтический *порыв* в различных проявлениях — от возвышенного до наивного и даже комического. Одна из любимых у Моцарта тональностей — F-dur. Она связана с кругом образов простых в своей силе, «крепких», цельных — и одновременно (в другом контексте, в кантлене) может звучать идиллически (даже с пасторальным или «свирельным» оттенком), мирно, мягко, порой наивно, что очевидно во второй арии Сюзанны, в первой арии Церлины, во второй арии Папагено, в Poco adagio из симфонии KV 425, в Andante из клавирной сонаты KV 330, в Andante sostenuto из сонаты для клавира и скрипки KV 296, в Andante из квартета KV 421. Внесение оттенка жалобы в наивную лирику переводит F-dur в f-moll: такова каватина Барбарины. Казалось бы, мало что объединяет приведенные примеры. Но за всеми этими простыми, цельными или идиллическими образами стоит нечто общее — либо близость к природе, либо высказывание самих детей природы, как Папагено, Церлина.

Разумеется, на каждый случай можно отыскать и ряд иных, порой противоположных примеров. Какая бы то ни было схема здесь исключена. Но все же нельзя не заметить вполне определенных тенденций Моцарта в выборе тональностей, его образно-тональных ассоциаций, которые порождаются • самой музыкальной атмосферой XVIII века. У Гайдна несколько труднее проследить его тональные вкусы и предпочтения в связи с тем или иным кругом образов. Однако патетический c-moll, например, и у него не вызывает сомнений. В поздние годы Гайдн постигает даже новое романтически-красочное значение таких относительно редких в XVIII веке тональностей, как E-dur и Fis-dur.

Образно-тональные ассоциации у Моцарта едины в его вокальной и инструментальной музыке; они, как и многое другое, свидетельствуют о синтетическом характере его творчества, о тесных внутренних связях, которые существуют между его вокальными и инструментальными жанрами. При этом и сами образы, и принципы их развития, естественно, по-разному выражены в операх — и симфониях, в кантатах, песнях — и квартетах или сонатах; в иных формах, иных структурах, с иной степенью конкретизации (со словами или без них). Принцип симфонизма проникает и в оперную драматургию Моцарта, но форма симфонии, разумеется, не тождественна композиции оперы. Точно так же, при единстве образной системы композитора, его тематизм получает различное «оформление» где-либо в оперной арии и в экспозиции сонатного allegro.

Сонатно-симфонический принцип является бесспорно ведущим для инструментальной музыки Моцарта. В то же время между собственно симфонией и камерным ансамблем, сонатой и кон-

501

цертом есть свои отличия в конкретном его воплощении. Специфика симфонического оркестра, струнного квартета, клавира в камерном произведении и клавира в концертном звучании так или иначе сказывается в трактовке сонатного цикла. Моцарт особенно тонко чувствует темброво-технические возможности различных сочетаний инструментов. Тембры и комбинации тембров имеют для него более индивидуальное значение, чем для многих композиторов его времени. Написав с юных лет множество сонат для клавира и скрипки, он создавал также клавирные трио, квартеты, квинтеты, присоединял к струнному ансамблю то один, то другой духовой инструмент (квартет с флейтой, квартет с гобоем, квинтет с валторной, квинтет с кларнетом), сочинял концерты не только для клавира или для скрипки, но и для флейты, гобоя, флейты и арфы, фагота, валторны, кларнета, предназначил цикл дивертисментов для двух кларнетов и фагота и т. д. В той или иной мере Моцарт *испытывал* сонатно-симфонический принцип в самых различных инструментальных циклах — и там, где он мог быть воплощен лишь в простейших признаках, и там, где он получал свое высшее выражение.



На первое место, естественно, следует поставить в этом смысле симфонии Моцарта. Он написал их в годы 1764 — 1788 около пятидесяти<sup>14</sup>. Лишь последние 6 симфоний (1782 — 1788) возникли в венский период, когда Моцарт мог лично узнать Гайдна, а затем и сблизиться с ним. В симфониях и квартетах этого периода несомненно сказались художественные результаты сближения с Гайдном. Вместе с тем последние симфонии Моцарта, являясь вершиной его симфонизма, обнаруживают и глубокую оригинальность творческих концепций. Не повторяя огромного пути Гайдна-симфониста, Моцарт прошел, однако, достаточно длительный путь к своим зрелым симфониям. На этом пути первые годы (1764 — 1768) были как бы детством его творческого развития: 9 симфоний, созданных в Лондоне, Гааге, Вене, остаются ученическими опытами, хотя и в их скромных пределах видны явные успехи юного композитора. Между 1770 и 1774 годами возникло более половины симфоний Моцарта (29). Это пора его музыкальной юности, определения личности, высокого напряжения творческих сил и в конечном счете завоевания творческой самостоятельности. Симфонии 1778 — 1780 годов (всего 6) связаны с первой зрелостью Моцарта и выходом его на более широкие просторы европейской музыкальной жизни. А вслед за ними идут уже венские шедевры композитора.

За первые четыре года, когда маленький Моцарт начал писать симфонии, перед ним прошли различные образцы современной инструментальной музыки. При его восприимчивости он что-то усвоил от отца, в чем-то оказал на него влияние

<sup>14</sup> Приблизительная цифра объясняется тем, что в каталоге Л. Кёхеля числится 54 симфонии, из которых не все бесспорны.

#### 502

И. К. Бах. Три первые его симфонии (KV 16, 19 и 22), написанные в Лондоне и Гааге в 1764 — 1765 годы, скромны по объему, рассчитаны на небольшой состав оркестра (струнные, 2 гобоя, 2 валторны), мало индивидуальны в тематизме и выдержаны в очень простом гомофонном складе. Все они — без менуэтов. Схема цикла с самого начала весьма устойчива: Allegro (или Molto allegro) — Andante в параллельном миноре или тональности субдоминанты — быстрый финал на  $\frac{3}{8}$ . Единственное, что в них уже выделяется, это ритмическое разнообразие, даже острота ритма при естественности общего движения музыки. Пока еще рано говорить о принципах формообразования в целом. Некоторый прогресс заметен в симфониях 1767 — 1768 годов, возникших под венскими впечатлениями. Здесь повсюду, за одним исключением, появляется менуэт — венская традиция. Главное же, более отчетливо выделен тематизм разных частей цикла, более развитой делается фактура, пополняется состав оркестра (струнные, 2 гобоя, 2 валторны, 2 трубы и литавры в симфониях KV 45 и 48). В симфонии, созданной в декабре 1768 года (KV 48), чувствуется уже некоторый размах с первой же чисто оркестровой темы и далее в тематизме и сопоставлении частей (Andante венского песенно-танцевального характера для одних струнных, финал на  $\frac{12}{8}$  с динамическими контрастами). Все это было бы совсем нехарактерно, например, для клавирной сонаты. Притом масштабы частей цикла пока остаются скромными.

Неустанная работа над симфонией идет у Моцарта на протяжении тех же пяти лет, когда создавались первые его оперы для Италии, опера-буффа «Мнимая садовница» для Мюнхена, когда были написаны первые 16 его квартетов и множество других произведений. По существу здесь закладывались основы для будущего в различных жанрах. В некоторые годы (1771, 1772, 1773) Моцарт писал по 7 — 8 симфоний. Главные его музыкальные впечатления были связаны тогда с Италией, с оперным искусством, а затем — с поездкой в Вену (1773). Между симфониями 1770 года и теми, что появились после новых венских впечатлений, различия весьма существенны. Симфонии, относящиеся к первому пребыванию в Италии, представляются несколько поверхностными, легкими по фактуре и прежде всего динамичными; былая изысканность ритма для них мало характерна (KV 81, 97, 95, 84, 74). Масштабы их пока особенно не изменяются, менуэт то вводится, то исчезает. По-видимому, Моцарт в какой-то мере опирался тогда на опыт итальянской увертюры, на ее неглубокую динамику. Более интересны симфонии 1771 и 1772 годов, возникшие за единичными исключениями в Зальцбурге. Постепенно расширяются их рамки, определеннее становятся тематические контрасты в сонатном allegro, по возможности индивидуализируется самый облик Allegro, вообще углубляется образное содержание цикла, вновь пробуждается интерес композитора к изящной и острой ритмике,

#### 503

начинают активизироваться средние голоса, подчас с большой тонкостью выделяясь в оркестровом целом. Ранее всего тематические искания заметны в Allegro и медленной части цикла. Молодой Моцарт стремится отойти от привычной квадратности Allegro, от его типичной, внешне подъемной, элементарно героической тематики. Так возникают почти подряд Allegro на  $\frac{3}{4}$

(KV 216, 75, 110, 112, 124, 128). Иногда это не слишком меняет дело. Порою же первая часть симфонии становится *иной*: много более лиричной с первых же тактов (KV 114), менуэтно-легкой (KV 110), содержащей внутритематические контрасты (KV 128). Когда Моцарт вновь возвращается к преобладанию\* четных размеров в Allegro, он словно раскрепощен от прежних стереотипов. Сравнивая ряд симфоний, созданных летом 1772 года, нетрудно ощутить, насколько многообразными могут стать их первые части — ритмически острые до резкости (KV 129) или ритмически прихотливые, вкрадчивые (KV 130), патетически-взволнованные (KV 132), с широким полетом мысли (KV 134) и т. д. Таковы их заглавные темы, таково исходное впечатление. Новые образные оттенки появляются и в медленных частях цикла. В первых 22 симфониях Моцарта то были исключительно Andante. Теперь возникают Andantino grazioso (KV 128, 130) — и это обозначение не случайно: оно свидетельствует о поисках большей эмоциональной тонкости в лирическом центре цикла. Новые тенденции видны и в финалах: в симфонии KV 132 финальное рондо впервые приобретает зрелую форму. В целом же есть основания заключить, что в симфониях Моцарта примерно с 1772 года усиливаются патетические черты, растет значение ярко эмоционального тематизма, понемногу изменяется образное содержание. Очень показательна в этом смысле симфония KV 134, все части которой, за исключением менуэта, по-своему патетичны; причем патетика вдохновенно широка и светла в первой части, лирична в Andante и динамична в финале цикла. Ничего скорбного и тем более трагичного в моцартовской патетике пока нет: симфония написана в A-dur и даже медленная ее часть идет в мажоре (в тональности субдоминанты). Одновременно укрупняются масштабы первых частей и финалов симфоний, при заботливом оттенении лирического центра иными красками (солирующая флейта или валторны, или одни струнные). В следующих после KV 134 шести симфониях Моцарт на некоторое время отказывается от менуэтов, словно стремясь сосредоточить внимание на остальных частях цикла. Значительный сдвиг происходит в симфониях, написанных между началом октября 1773 и началом мая 1774 года. Видимо, поездка Моцарта в Вену летом 1773 года дала ему в этом смысле новые впечатления, новые стимулы, словно обновила самое представление о жанре. В четырех из пяти симфоний, возникших после поездки, это проявилось со всей очевидностью. Каждая из них ярко индивидуальна по общему облику. Даже

**504**

тональности ни разу не повторяются: B-dur, g-moll, C-dur, A-dur, D-dur. Впервые Моцарт создает симфонию в миноре. Индивидуализация и обогащение образного содержания характерны теперь для всех частей цикла, из которых первая (Allegro spiritoso, Allegro con brio) заметно драматизируется по характеру тематизма и тематическим контрастам, а также по растущему значению разработки (впрочем, все еще не слишком развитой). Менуэты вновь возвращаются в симфонический цикл — пример венцев дает себя знать. Особенно нова по своему облику среди этих произведений симфония g-moll (KV 183). Ее первая часть (Allegro con brio) и ее Andante проникнуты душевным волнением, живым трепетом чувств, свойственными зрелым созданиям Моцарта. Это сказывается в пульсирующем напряжении главной партии Allegro с ее синкопированными акцентами у струнных, резкими динамическими контрастами в экспозиции и разработке, «темной», приглушенной кодой. Andante (Es-dur), с его вздохами и «говорящими» паузами при большей мягкости и даже затаенности все же исполнено сдерживаемого порыва чувств. Менуэт и финал с первых тактов заявляют о тематическом родстве. Финал снова драматичен и полон напряжения. Состав оркестра все еще невелик: кроме струнных в нем 2 гобоя, 4 валторны, 2 фагота. Однако активность каждой из партий явно возрастает, отдельные инструментальные «голоса» все отчетливее слышны в общем движении. Никогда еще у Моцарта первая часть не достигала подобных размеров (в ней более двухсот тактов). Рядом с этой лирико-драматической симфонией каждая из других связана со своим характерным кругом образов. Импозантна, с чертами маршеобразности (особенно в финале) симфония D-dur (KV 202), написанная для оркестра с трубами (медленная часть и менуэт выделены звучанием одних струнных). Полна света, движения и радости прелестная симфония A-dur (KV 201), с ее свежим тематизмом, легкой лирикой и некоторой остротой в Andante и менуэте. Более объективна в первой части, более жанровая в медленной (типично венское Andante) и чуть ли не скерцозна в финале симфония C-dur (KV 100) для оркестра с трубами и литаврами. Так каждое из произведений вырастает в своем индивидуальном значении, в своей характерности, как сложившийся художественный организм. Здесь заканчивается юношеский период в работе Моцарта над симфонией — и заканчивается блистательно для композитора, едва достигшего восемнадцати лет.

С мая 1774 года по апрель 1778 Моцарт не писал симфоний. Это не значит, что он не работал над

сонатным циклом в других произведениях. Им созданы за четыре года 15 сонат (для клавира, клавира и скрипки, фагота, виолончели), 13 концертов для разных инструментов, 2 квартета, 16 дивертисментов и 4 серенады, итого не менее пятидесяти инструментальных циклов, в которых так или иначе действовали сонатные закономерности (причем в большинстве случаев он имел дело

505

с оркестровой партитурой). Лишь будучи в Париже, весной и летом 1778 года, Моцарт вернулся к симфонии — и сразу проявил себя совсем по-другому, чем то было в симфонических произведениях 1773 — 1774 годов. По-видимому, тут сказалось и его длительное пребывание перед Парижем в Мангейме, и полученное им представление о характере открытой концертной жизни в столице Франции. Парижские симфонии Моцарта подчеркнута *концертны* по своим масштабам, составу исполнителей и особенностям звучания. Одна из них и носит название «Sinfonia concertante», будучи написана для концертирующих духовых инструментов (флейты или кларнета, гобоя, валторны и фагота) в сопровождении скрипок, альты, гобоев и валторн (KV 297 b = Anh. 9). Моцарт рассчитывал на определенных исполнителей-солистов, хорошо знакомых ему по Мангейму и приехавших концертировать в Париж. Симфония состоит из трех частей (без менуэта). Первая часть ее написана с большим размахом, и эффектно, и вдохновенно (Es-dur!), в крупных масштабах (более 400 тактов). Adagio (сверх обыкновения — в основной тональности) и финал основаны на простых, близких к народнобытовым темах, возможных, например, в симфониях Гайдна. При этом финал, в виде исключения, представляет собой Andantino с вариациями и в целом тоже достаточно развернут (310 тактов). По-видимому, такая форма финала была связана с хорошими возможностями для концертирующих инструментов. Другая симфония, возникшая в Париже (D-dur, KV 297), предназначена для большого оркестра: струнные, флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы и литавры. У Моцарта еще не было случаев писать для такого состава. Совсем недавно, услышав в Мангейме оркестр с кларнетами, он с восторгом сообщал отцу о своем впечатлении. Теперь же, в Париже, он и сам располагал новейшим составом оркестра. Его симфония прежде всего эффектна, ритмически энергична, полна движения в крайних частях; есть в ней нечто внешне драматическое, даже, пожалуй, театральное, ораторское, декоративное, но ей еще не хватает глубины чувств и истинного драматизма. Возможно, Моцарт именно так представлял себе французский художественный вкус — на основании знакомства с оперными спектаклями Королевской академии музыки или с характером концертных программ. Первая часть симфонии, Allegro assai, широко развернута (около 300 тактов) за счет обильного, динамически контрастного и все же не слишком индивидуализированного тематического материала, энергичного движения и большой активизации оркестра. Такова уже ее экспозиция — обширная в сфере главной партии, изобилующая дальше тематическими образованиями, достаточно контрастная как в пределах первой темы (мощные аккорды tutti — и приглушенный «ответ» легких, ниспадающих пунктирных фразок), так и между главной и побочной партиями (несколько идилличная и более камерная побочная — в мангеймском

506

духе). Прорезающие всю оркестровую ткань аккорды-возгласы tutti отмечают начало симфонии, переход к побочной партии, разделы разработки, переход к репризе и самое коду. Это своего рода пограничные столбы формы и одновременно призывы ко вниманию. Не концентрация тематизма, даже не контраст главной и побочной партий производят основное впечатление в этом Allegro, а его динамичная энергия, его пунктирные ритмы, его синкопированные фразки (они готовят побочную и лежат в ее основе), его легкие порхающие пассажики в сфере побочной, его мощные тремоло и бурно взлетающие гаммы — и все это маркировано по разделам аккордовыми возгласами tutti. Разработка невелика и еще носит следы старой формы — проведение главной партии в тональности доминанты. Лишь перед репризой активизируется ладотональное движение, впрочем, вне мотивной разработки основных тем. Медленная часть цикла первоначально была другой, но Моцарт, прислушавшись к мнению Ж. Легро (директора Concerts spirituels), заменил прежний вариант Andante новым Andantino (C-dur,  $\frac{6}{8}$ ), широким и певучим, с небольшими интонационными и ритмическими обострениями, красочным по тембровому звучанию. Финал носит моторно-динамичный характер, в побочной партии применен двойной контрапункт, принцип «маркирующих» аккордов по-своему действует и здесь. В целом симфония написана мастерски, с оркестровым блеском, но без яркой образной концентрации и не столь одухотворенно, как лучшие создания Моцарта.

В симфониях, возникших после Парижа в Зальцбурге в 1779 и в 1780 годах, Моцарт удерживает

широкие масштабы цикла (особенно первой части и финала), в то же время находя для них более близкое ему образное содержание. Правилom становится у него с тех пор широкое изложение тем, обилие материала, при котором экспозиция в своем значении перевешивает разработку и сама воспринимается как активное движение музыкальной мысли. Правилom остается и лирическое одухотворение медленной части, то светло-патетичной (в симфонии B-dur, KV 319), то несколько идиллической (в симфонии C-dur, KV 338), но всегда мелодически насыщенной, на мягком, плотном и красочном фоне сопровождения. В сравнении с парижской симфонией финалы становятся легче и прозрачнее, еще усиливаясь в своей динамике. Из двух названных симфоний, достаточно различных по общему облику, более импозантна C-dur'ная, с торжественно оживленным *Allegro vivace* и веселым стремительным финалом на  $\frac{6}{8}$ , и более индивидуальна B-dur'ная, в которой есть и легкость движения, и лиризм, и смелые динамические контрасты в первой части, и вдохновенная лирика в Es-dur'ном *Andante moderato*. С такими итогами в жанре симфонии приходит Моцарт к решающему перелому в своей жизни, который наступил у него в связи с переездом в Вену.

**507**

Остальные шесть симфоний Моцарта написаны уже в Вене между 1782 и 1788 годами. На них сказалось многое, что узнал и испытал композитор за период от создания «Идоменей» до постановки «Дон-Жуана». Они возникли в новой художественной атмосфере австрийской столицы, частью в прямой творческой близости к Гайдну, в пору того горячего увлечения музыкой Баха и Генделя, какое испытывал Моцарт с 1782 года.

В 1780-е годы и Гайдн, и Моцарт в равной мере представляют венскую симфоническую школу. Каждый из них уже прошел собственный большой путь исканий и привнес в общую сокровищницу свое творческое достояние. Моцарт с юных лет завязал более широкие в европейских масштабах связи, чем Гайдн, более органично сочетал работу над оперными и инструментальными жанрами. Гайдн ближе и почвеннее был связан с народно-жанровыми, местными первоисточниками, с собственно фольклором. Изучая главным образом зрелые сонатно-симфонические произведения Гайдна и Моцарта, порой трудно бывает различить, кто из них и чем именно обязан другому. Ведь наиболее зрелые квартеты и симфонии Моцарта возникли во время его дружеского сближения с Гайдном, а лондонские симфонии, поздние квартеты и сонаты Гайдна, в свою очередь, написаны после смерти Моцарта. Однако, сравнивая основные творческие *тенденции*, как они складывались у обоих композиторов за многие годы, все же можно понять, что именно было в их общих достижениях более «гайдновским», а что — более «моцартовским».

Такой тип мотивной разработки, как в первой части прославленной симфонии Моцарта g-moll, в общем более характерен для Гайдна, если иметь в виду весь его творческий путь. Но, во-первых, мотивная разработка достаточно свойственна и Моцарту, а во-вторых, в контексте названной симфонии она приобретает у него и особое художественное значение (важно ведь, что именно разрабатывается). Такой тип лирической инструментальной кантлены, такой прозрачный и вместе развитой инструментальный склад, какой отличает *Adagio* из 102-й симфонии Гайдна, в общем более обычен у Моцарта, который в гораздо меньшей мере зато опирается на жанровый тематизм. Такая широкая и драматичная экспозиция, как в симфонии «Юпитер», не характерна для Гайдна. Такой тип свободных вариаций, какой выработан в зрелых симфониях Гайдна, мало характерен для Моцарта. Такая широта и завершенность в самом изложении тем, которая определяет тип экспозиции в сонатных *allegro* Моцарта, менее показательна для Гайдна. Такое обилие тем и такая индивидуальная их трактовка, как у Моцарта, так же не типичны для Гайдна, как непосредственная жанровость и подчеркнутый бытовой облик гайдновской тематики не обязательны для Моцарта. Большая лирическая и драматическая характерность симфонического тематизма, более смелые тематические контрасты, более обширные, полные

**508**

и обильные тематические образования преобладают у Моцарта, тогда как народнобытовые темы, тематическое единство и последовательность в проведении тематической разработки преобладают у Гайдна. Но дело заключается не только в преобладании тех или иных тенденций, не только в творческих предпочтениях у каждого автора; дело в том, что Моцарт вообще шире и свободнее понимает значение сонатной разработки и всего сонатно-симфонического цикла. Его симфонизм многообразней. Он может то подчеркивать, то ослаблять роль собственно мотивной разработки в зависимости от общей художественной задачи, может то обострять, то смягчать тематические контрасты, придавать симфонии то более объективный, то более лирический или драматический облик.

Из шести симфоний, созданных Моцартом в венские годы, три возникли по разным поводам, не связанным с Веной. Симфония D-dur (KV 385) была написана летом 1782 года по просьбе Л. Моцарта для празднества в зальцбургском доме Хаффнеров. Симфония C-dur (KV 425) сочинялась в Линце в начале ноября 1783 года, когда Моцарт останавливался там проездом из Зальцбурга в Вену и был намерен дать 4 ноября концерт-академию. Другая D-dur'ная симфония (KV 504), созданная в конце 1786 года, предназначалась для исполнения в Праге (.19 января 1787 года), и ее обычно называют «пражской».

Согласно своему назначению симфония KV 385 носит торжественный, праздничный характер и написана для большого состава оркестра (струнные, гобои, фаготы, валторны, трубы и литавры). Ее первая часть, Allegro spiritoso, начинается сильными и эффектными унисонами в крайних регистрах, на которые отвечают тихие сигналы в средних голосах. Это начало сразу поражает своей силой, энергией и своими контрастами. Интонации мощных возгласов, пунктирные ритмы, словно в быстром марше, блестящая оркестровка сообщают обширному Allegro характер поэтической приподнятости, даже некоторой парадности. Вся симфония задумана широко и несколько декоративно. Двухчастное Andante (G-dur) исходит, казалось бы, из простой, чуть ли не песенной темы, но разворачивается дальше в элегантном, даже импровизационно-виртуозном стиле, как концертная пьеса. В финале (Presto) господствует простая сила, объективный общий тон. Его лапидарная исходная тема была бы возможна у Гайдна. Он написан в форме рондосонаты с разработкой.

Две следующие симфонии, особенно пражская, стоят ближе к вершинным произведениям 1788 года. Обе они, впервые у Моцарта, открываются медленными вступлениями — небольшим в симфонии C-dur, очень развернутым и драматизированным в симфонии D-dur. Тематизм в Allegro spiritoso первой из них не слишком характерен для Моцарта: уже главная партия содержит в себе самой признаки разработочности (они же выс-

**509**

тупают в связующей) и контрапунктирующие тематические элементы. Легко, непринужденно полифонизирована тема в e-moll: она может рассматриваться и внутри связующей партии, и как первая побочная (вторая намечается в G-dur) — в репризе она соответственно проходит в a-moll (вторая — в C-dur). Однако в разработке этот полифонический замысел почти не получает отражения или развития. Она совсем невелика, едва напоминает фразки первой темы и тут же переходит в предыкт к репризе. Экспозиция, таким образом, имеет самодовлеющее значение со всей своей широтой и полифоническими приемами, а разработка выступает скорее как связующая (средняя) часть между ней и репризой. Благодаря вычленению элементов первой темы и полифонизации изложения одна экспозиция (и отчасти реприза) уже производит впечатление образного развития. Сами образы не столь завершены, как в большинстве моцартовских Allegro: в потоке движения всплывает то живая «попевка» первой темы, то начало широкой мелодии e-moll'ной темы, то иной тематический элемент (звукоизобразительная G-dur'ная тема). По-видимому, композитор, прибегая к полифоническим принципам развития (как раз в пору увлечения полифонией Баха и Генделя!), испытывал их в стремлении к слитности большой экспозиции с обильным тематизмом. Медленная часть симфонии (Poco adagio, F-dur) красива и содержательна. Моцарт исходит в ней из идиллического жанра сицилианы, но затем разрабатывает его так свободно, в таком импровизационно-патетическом стиле, что лирический центр симфонии насыщается глубоко индивидуальной экспрессией и драматизмом. Быть может, и в этом сказался вдохновляющий пример Баха: во всяком случае клавирные фантазии Моцарта, возникшие в 1782 — 1785 годах, подтверждают такое предположение.

Пражская симфония Моцарта — явление выдающееся. Не случайно она написана без менуэта. В ней ощутим такой живой нерв, такой беспокойный ток движения, что для контраста к Allegro и финалу достаточен лирический центр: интермеццо здесь было бы не к месту. Особый тон всему циклу задает большое вступительное Adagio, превосходящее по объему даже вступление к поздней Es-dur'ной симфонии. Оно исполнено острого, бурного беспокойства. Его начальные мощные тираты, раскаты тяжелых тремоло, соединенные легкими взлетающими пассажами, его гармоническая смелость, резкие контрасты в узких пределах, его возгласы, хроматизмы к концу — все настораживает, «предупреждает» и грозит. Нервно, трепетно начинается Allegro. Пульсирующие синкопы (в данном случае на тонике) напоминают о сходном начале ранней g-moll'ной симфонии Моцарта, о характерном «беспокойстве» во вступлении к увертюре в «Дон-Жуане» (*пример 194 а, б*). Удивительно, что и другие элементы главной партии отчасти родственны этой увертюре: начальные, тихие и настойчивые фразы (см. главную

партию увертюры) и даже «ответ» на них в тактах 7 — 9 Allegro (см. такты 26 — 28 увертюры). Разумеется, никакого тождества здесь нет: контекст иной, присутствуют и другие элементы тематизма, например характерные сигналы в пределах главной партии (такты 5 — 6, 15 — 18). Так или иначе начало Allegro звучит тревожно. И — удивительное дело — прежде чем перейти к лирически-безмятежной, убаюкивающей побочной партии, Моцарт проводит первую тему в тональности доминанты, словно возвращается к ранним вариантам сонатной формы. Проводит он ее не полностью и акцентирует «сигнальные» ее элементы. Старая форма тут, однако, ни при чем: композитор стремится продлить и удержать «пульсирующее» беспокойство экспозиции. После этого легко и светло, отрадным покоем звучат мерные волны побочной партии в A-dur (*пример 195*). Поначалу она несколько напоминает песню Глюка «Летняя ночь» (см. *пример 98*). Композитор тут же переводит тему в одноименный минор — и повторение мелодии звучит печально. Разработка была бы не очень обширна (разрабатывается «ответная» фраза из главной партии, ее «сигнальные» элементы и пассажики заключительной партии), если б не проведение в ней главной партии в доминанте (не полностью), необходимое композитору незадолго до репризы, чтобы вновь напомнить тревожную атмосферу целого. В репризе главная партия утверждает свой беспокойный образ, а побочная проходит сначала в мажоре в низком регистре, затем более высоко в миноре. Кода не позволяет забыть о тревожных элементах главной партии вплоть до заключительной каденции Allegro.

Лирический центр цикла (Andante, G-dur,  $\frac{6}{8}$ ) мог, казалось бы, дать эмоциональный отдых от напряжения чувств первой части симфонии. Но отдыха нет и здесь. Медленная часть содержит даже вспышки драматизма, в ней есть своя острота и прорывающаяся, особенно к концу, экспрессивность. Светлее и динамичнее финал, однако и в нем сохраняется беспокойная «пульсация» синкоп, напоминающая об исходных образах симфонии, об окутывающей ее атмосфере тревоги.

Три последние симфонии Моцарта, столь совершенные и столь различные (в пределах всего трех месяцев!), блистательно синтезируют его творческие искания в этой области и дают три возможных решения сложнейшей художественной проблемы. Различен круг образов в каждой из симфоний. Широка и всеобъемлюща концепция симфонии «Юпитер», драматичной и контрастной в первой части, вдохновенно лиричной в Andante cantabile и широко эпичной в монументальном финале. Уже Allegro этой симфонии сталкивает в контрастах образы разного плана — величавые, лирические, легкие, чуть ли не буффонные. Симфония g-moll в *своем* круге образов скорее объединена единством эмоциональной атмосферы, особым лирико-поэтическим вдохновением. Наконец, симфония Es-dur стоит в целом ближе к гайдновской симфонической концепции, не обнаруживая, од-

нако, какого-либо индивидуального сходства с тем или иным произведением Гайдна. Эта относительная близость сказывается в выборе тем (хотя и он более широк, чем у Гайдна), в типе разработки и — лишь частично — в трактовке цикла (за исключением чисто моцартовского Andante). Неодинаков состав оркестра в трех произведениях. Симфония g-moll написана для относительно небольшого состава: струнные, флейта, два гобоя, два фагота, две валторны. В симфонии C-dur к такому же составу прибавлены две трубы и литавры. Симфония Es-dur рассчитана на этот же состав оркестра, только гобои в ней заменены кларнетами. Оркестровое изложение в каждой симфонии зависит от характера тематизма, от тематических контрастов, от раздела формы (разработка или экспозиция), от функции части цикла. В каждом случае Моцарт тонко дифференцирует оркестровое звучание. Никогда не допуская грузности оркестрового письма, он проявляет большую склонность к активизации средних голосов. Некоторая «узорность» оркестровой ткани, столь ощутимая в медленных частях его симфоний, была, по всей вероятности, в значительной степени усвоена затем и Гайдном.

На примере симфонии Es-dur, которая признается наиболее «гайднианской» у Моцарта, отлично видны, тем не менее, особенности моцартовского симфонизма. Ее медленное вступление не раздумчиво, как нередко бывает у Гайдна, а скорее по-театральному импозантно, патетично, но к концу затухает на таинственных звучаниях... Allegro начинается мягко, пластичной волнообразной темой в основном у струнных, лишь с отзвуками у валторн — фаготов — кларнетов — флейты. Экспозиция отличается широтой благодаря обилию тематического материала, обычному в зрелых симфониях Моцарта. В сфере связующей партии пролетающие вниз гаммы у струнных явно связывают экспозицию с элементами вступления, а короткие «долбящие» мотивы, которые подводят

к побочной, близки энергичным гайдновским, как основа будущей разработки. Сфера побочной лирична в разных выражениях — то более легком (изящные переключки струнных и деревянных на доминантовом органном пункте), то более чувствительном (тема со «вздохами»). Казалось бы, резких образных противопоставлений в экспозиции нет и развитие ее не слишком драматично, но, по-видимому, достаточно широкий круг образов, прошедший от начала медленного вступления до конца экспозиции, не побуждает далее композитора к обострению драматизма, к созданию большой и напряженной разработки. Экспозиция (даже без предполагаемого повторения) в три раза больше разработки. Поэтому Allegro в целом воспринимается несколько иначе, чем в типичных случаях у Гайдна: из трех его разделов средний — не средоточие действия, а скорее небольшая разработочная «середина» между двумя главными разделами — экспозицией и репризой. Разрабатываются в симфонии Es-dur в основном

**512**

два элемента — «долбящий» мотив из связующей (им же заключается экспозиция) и лирическая тема со «вздохами» из побочной. Так короткая разработка минует многое из экспозиции и сосредоточивает внимание всего на двух тематических элементах. Она только приоткрывает возможность драматической коллизии изнутри самих не резких контрастов экспозиции, но драматизма не возникает. Это связано с образным замыслом Allegro, с его содержательным, обильным, но не драматичным тематизмом. Оно разворачивается скорее как поэма, чем как драма.

Формообразование в медленных частях моцартовских симфоний тоже в значительной мере подчиняется сонатным закономерностям. Однако в связи с характером образности и функцией лирического центра эти закономерности получают несколько иное конкретное выражение. Обычно ни противопоставление главной и побочной партий, ни ход мыслей в разработке не должны нарушать плавности общего движения, относительного спокойствия общего тона. Для медленных частей не столь показательны активность разработки (она может и совсем отсутствовать) или контрастность экспозиции, как неторопливое разворачивание формы, перетекание словно бы из одной тематической сферы в другую. Тому способствует, в частности, и применение полифонических приемов. Andante (As-dur,  $2/4$ ) из симфонии Es-dur дает в этом смысле убедительные примеры. Так, побочная партия возникает здесь, как наложение новой темы на характерные фразы главной партии, а далее с такта 53 проходят (на фоне гармонического сопровождения или педали валторн) короткие имитации — поступенно, «осторожно» вводится новый тематический материал. Лирически мягкое поначалу Andante все же драматизируется в процессе развития: пульсирующее беспокойство связующей, а затем насыщенность побочной партии с ее контрастной полифонией и настойчиво-нервной новой темой охватывают затем большой эмоциональный диапазон. Однако это движение остается неспешным, «цепным» по введению новых элементов, богато расцвеченным тембровыми красками, сдерживаемым в рамках медленной части цикла. Одной из важнейших особенностей творческого мышления Моцарта является гибкое, даже диалектическое понимание композиционных закономерностей. Полифонические приемы могут служить у него как для активизации разработки, так и для последовательности, поступенности введения тематического материала, сглаживания границ внутри формы. Да и сама форма сонатного allegro приобретает различное выражение в первых частях симфоний (тоже далеко не одинаковое!) и в медленных частях или в финалах. Она способна всемерно активизироваться, драматизироваться уже в пределах экспозиции — и служить сдержанному выражению лирических чувств при постепенности эмоциональных переходов и более спокойном разворачивании формы, нередко минуя разработку. С боль-

**513**

шой гибкостью развивает Моцарт и форму рондо или рондо-сонаты в симфонических циклах <sup>5</sup>.

Менуэт в симфонии Es-dur сочетает в себе и некоторую торжественность звучания (мощные аккорды tutti), и легкость (пассажи скрипок), и даже чуть патетическую концовку на интонациях вздохов. Финал ярко динамичен, остроумен, изобретателен. Его легкая, подвижная («сонатная») тема скромно выступает у двух скрипок piano. И что только Моцарт не извлекает из ее простодушия, какие импульсы радостного, полного жизни движения не находит в нем! Сама трактовка сонатной формы подчиняется здесь скорее единству исходного образа, чем образным контрастам. Побочная партия несомненно выводится из главной, определяется на ее основе, а затем «обрастает» новыми признаками. Разработка активна, но невелика (меньше половины экспозиции). Характерные фразы исходной темы разрабатываются везде: из них выводится не только начало побочной, но и сопровождающие ее пассажики флейты и фаготов, заключительная партия, вся разработка. В данном случае это безусловное господство одной темы связано с

динамическим током финала, живого, моторного, красочного, развертывающегося как бы под действием одной пружины.

В целом симфония *Es-dur*, не столь своеобразная по концепции, как возникшие рядом с ней две другие симфонии Моцарта, имеет, однако, свои характерные черты, свою цельность замысла. Ее *Allegro* и финал, не будучи драматичными, вне сомнений, очень динамичны и по облику тематизма связаны более всего с жанровыми образами. И все же жанровой эту симфонию не назовешь. Слишком много в ней значат драматическая торжественность вступительного *Adagio* и медленно разрастающаяся до драматизма лирика *Andante*. Контрасты возникающих здесь образов с образным миром *Allegro* или финала вносят в «жанровость» симфонии *иные* оттенки и сообщают ее концепции своеобразную значительность. В некоторой мере сходная концепция возникает затем в *Es-dur*’ной же симфонии Гайдна № 103.

Зато совершенно неповторима общая концепция гениальной симфонии *g-moll*, не имеющей себе равных в XVIII веке. Это сочинение может служить редким не только для своего времени примером единства господствующих образов и эмоций как во всем цикле, так, в особенности, в первой его части. Никаких вступлений, никакой подготовки к основному впечатлению! Всему задает тон чудесная исходная тема, столь простая по своему составу и столь необычная в целом, соединяющая интонации нежной жалобы (в предельной концентрации) с «воздушным» полетом чувств, проникнутая лирическим трепетом и чуждая

<sup>15</sup> Об этом специально см.: Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М., 1978.

#### 514

какой бы то ни было внешней патетики (вступает у одних струнных), словно бесхитрое высказывание — взволнованное, внезапное, с прерывающимся дыханием... В симфониях XVIII века известны сотни тем, сразу, ударно захватывающих внимание с первых тактов *Allegro*, но это всегда героические, сильные, подъемные темы. Вдохновенная лирика Моцарта выступает в этом качестве впервые — и действие ее оказывается сильнее, чем действие фанфар. Короткая связующая партия не успевает отвлечь внимание от исходной темы. Вторая тема создает образ хотя и не контрастный главному, но оттеняющий его иным лирическим звучанием, скорее тонко-меланхолическим. Это, однако, преходяще. Тоскливые нисходящие хроматизмы лишь ненадолго отвлекают от главного образа: далее основной мотив первой темы начинает разрабатываться уже в пределах экспозиции. Разработка в этом *Allegro* более обширна (по отношению к экспозиции), чем даже в симфонии «Юпитер»: она составляет две трети объема экспозиции. Вся разработка проникнута только дыханием первой темы, словно биением сердца, только ею самой и ее основным, начальным мотивом. Это, однако, не приводит к монотонии или статике. Все естественно и безостановочно движется вперед, все полно жизни. Моцарт мастерски привлекает на помощь мотивной разработке полифоническое развитие и делает это с такой непринужденностью, что длящееся ощущение полета чувств остается и выдерживается до конца. Начало разработки характеризуется тональным сдвигом: тема проходит в *fis-moll*. А затем в звеньях тематических секвенций (e—a, d—g, C—F, B—g—d) тема и контрапункт к ней меняются местами: тема оказывается то под контрапунктирующими голосами (в одном звене), то над ними (в другом), а тональное движение все продолжается. Предыкт к репризе особо обостряет характер звучаний: основной мотив исходной темы, хроматизируясь, звучит то у флейты, то у гобоев на педали фаготов. Реприза обширнее экспозиции (главным образом за счет сферы связующей). После проведения побочной партии вновь утверждаются мотивы главной (и опять с применением двойного контрапункта), и до последней каденции в коде пульсирует ее ритм.

Медленная часть симфонии (*Andante*, *Es-dur*,  $\frac{6}{8}$ ) несколько отвлекает от страстной целеустремленности *Allegro*. Лирика *Andante* прихотлива и тонка, изложение красочно и изысканно, сонатная форма строится таким образом, что все сцеплено (действуют имитации) и все в тематически-фактурных сменах отдает импровизацией, а легкие, «порхающие» мотивы тридцатьвторых то в одной, то в другой партии словно обвивают развитие музыкальной мысли, сообщая ему особую «воздушность», трепетность. Именно этот образный оттенок отвечает эмоциональной атмосфере первой части симфонии.

Менуэт и финал интонационно близки один другому и вместе как бы продолжают драматургическую линию первого *Allegro*,

#### 515

каждый по-своему выражая вдохновенный порыв чувства. Прямого тематического сходства между финалом и первой частью симфонии нет, но самая устремленность исходной темы финала, ее взлеты и «вздохи», как и нисходящие хроматизмы перед заключительной партией, роднят его



образный строй с образностью первого Allegro. Удивительно насыщенная, концентрированная и целеустремленная разработка финала — не по-финальному драматична. Финал симфонии g-moll далек от жанровой динамики иных симфонических финалов и полон драматического напряжения. Разработке подвергается главным образом *взлет* исходной темы финала, причем развитие совершается как бы волнами через ряд тональностей к cis-moll и затем «откатывается» через fis — h — e — a — d к репризе в g-moll. Полифонические приемы позволяют сгустить впечатление драматического взлета благодаря имитациям в различном сочетании с иными приемами изложения и развития. Советский исследователь различает в этой разработке несколько стадий: такты 1—10 — унисоны; такты 11 — 22 — простые имитации на гармоническом сопровождении; такты 23—36 и 37—50 — имитации на полифонической основе; такты 51—66 (достигнут cis-moll)—простые имитации с удвоениями, образование аккордов; такты 67—76 и 77—82 — имитационное возвращение в g-moll, предрепризная доминанта<sup>16</sup>. Все это понадобилось композитору отнюдь не для демонстрации собственной полифонической техники; полифоническое мастерство помогло ему, предельно сжав значительное тонально-тематическое развитие, сделать его максимально напряженным, то есть достигнуть подлинного драматизма. В первой части симфонии полифония способствовала сохранению величайшего единства образного содержания, в финале она драматизировала развитие основного образа, причем и то и другое совершилось естественно, несколько не навязчиво и без нарушения общей эмоциональной атмосферы этого редкостно цельного произведения.

Насколько g-moll'ная симфония сосредоточена в одном кругу образов, настолько же многоохватна в своем образном строе симфония C-dur, получившая уже после смерти композитора выразительное название «Юпитер-симфонии». Значительность образов и богатые образные контрасты в первой части, достойное завершение цикла грандиозной синтетической композицией финала сообщают ей особую монументальность и высокий обобщающий смысл. Ясность и величие, яркая жизненная сила и совершенство ее выражения делают эту симфонию высшим достижением XVIII века, классической вершиной его симфонизма. И g-moll'ная и C-dur'ная последние симфонии Моцарта, каждая в своем роде, уникальны для эпохи и не утрачивают своего значения с веками.

<sup>16</sup> См.: Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX веков. М., 1965, с. 219.

#### 516

Первая часть симфонии «Юпитер», Allegro vivace, дает пример смелого расширения образной концепции сонатного allegro. В отличие от других произведений, требующих концентрации тематизма и в первую очередь господства единого настроения, здесь, безо всякого медленного вступления, еще до разработки дано по существу не только сопоставление образов разного плана, но и образное развитие. Героика и лирика, серьезное и комедийно-веселое, чуть ли не буффонное, начала находят свое выражение в пределах этой обширной, насыщенной содержанием экспозиции (120 тактов!) сонатного allegro. Особенно широка в ней сфера главной партии, которая включает в себя элементы торжественной героики (tutti) и мягких жалобных возгласов (струнные). Этот сложный героико-патетический образ, данный сразу же в развитии (и в функции связующей партии), вплотную сопоставлен с легким и нежным, «прозрачным» лирическим образом побочной партии (сначала одни струнные, затем еще флейта и фагот), а после нового этапа развития (с участием преобразованных элементов главной партии) звучит еще задорная, буффонная, «приплясывающая» заключительная партия (сначала у одних струнных). Так же как в своих лучших операх, Моцарт проявляет здесь стремление объединять серьезные и легкие, комические образы, ощущая силу и радость жизни именно в ее многообразии. Разработка не так велика в сравнении с экспозицией: немного больше половины ее по объему. Она начинается с заключительной партии (в Es-dur) и далее сосредоточивается на мотивах из ее продолжения, вводящих посредством секвенций и имитаций в бемольные тональности (Es-dur, f-moll, g-moll...). Порою у деревянных духовых возникает напоминание о пунктирном ритме марша (из сферы главной партии). Потом уже господствует героический образ (в том виде, как начиналась связующая с такта 24) и — после небольшой пассажной подготовки (на доминантовой педали) — наступает реприза. Интересно, что главная и побочная партии не получают развития в разработке. Поначалу она как бы продлевает заключительную партию ради тонального движения, а затем возвращается к связующей, сжимая ее в объеме и развивая ее элементы. Благодаря тому, что связующая сама вытекала из главной, героический образ проникает в разработку, но скольконибудь широкого развития в ней не получает.

Экспозиция оказывается богаче, контрастнее, действеннее, даже драматичнее разработки. В экспозиции сказано — и отчасти уже развито — *основное*. В любой зрелой симфонии Моцарта, а в этой симфонии особенно, невозможно противопоставлять экспозицию как *показ* тем и *разработку* как таковую. Сама экспозиция показывает темы в процессе движения, с прямыми признаками развития. Так контрастное лирическое ядро (возгласы) исходной темы становится затем важнейшей развивающейся и объединяющей мыслью всей экспо-

**517**

зиции. Из него вырастает многое между главной и побочной партиями и при движении к заключительной. Устремление вперед, порыв, настойчивость, беспокойство, которые выражены в этих упорно поднимающихся интонациях возгласа-вопроса, сообщают всей экспозиции характерную взволнованность тона. Есть в экспозиции и резкие образно-эмоциональные сдвиги: только прозвучала грациозная лирическая тема (побочная партия), и, после восходящей секвенции у струнных, все обрывается на доминантовом терцквартаккорде (общая пауза в такте 80), а затем весь оркестр с трубами и литаврами вступает *forte* на трезвучии *c-moll*, причем минорная терция подчеркнута в верхнем регистре. Всего два такта на тремоло струнных звучит эта гармония, и снова победный *C-dur* возвращается — с подчеркнутой мажорной терцией вверх. Наступает новый этап развития. Восходящие возгласы-вопросы (теперь уже в пунктирном ритме) прорезают всю оркестровую звучность на фоне аккордов меди и беспокойных синкоп у скрипок. И снова все снимается. Пауза. Полная смена впечатлений. У струнных, на прозрачном фоне сопровождения, вводится чудесная тема заключительной партии, легкая, светлая, исполненная радостного оживления, связанная с веселым миром песен и опер-буффа. Все это позволяет говорить не только об экспонировании ряда контрастных образов, но и о музыкальной драматургии экспозиции, об общей линии ее образного развития в соединении со смелыми сдвигами и «переломами» в драматическом действии. *Такая* экспозиция, по понятным причинам, не побуждает к особенно широкой разработке.

Лирический центр симфонии, *Andante cantabile* (*F-dur*), по форме и стилю изложения примыкает к развитым, широко развернутым медленным частям зрелых симфоний Моцарта. Трубы и литавры здесь исключены. Партитура поражает изяществом многих тонко выписанных линий, при значительной доле импровизационности (в фактуре), богатых тембровых красках и своеобразном концертном звучании то скрипок, то гобоев, то валторн. Само звучание этого оркестрового ансамбля, *фонизм*, действует здесь пленительно. Общий характер *Andante* — лирико-патетический. Ему и подчинены возникающие образы при всем их (неконтрастном) различии.

Характер выразительности менуэта в этом симфоническом цикле несколько необычен. В особенности первый тематический элемент — нисходящая мелодия с хроматизмом и легкий подъем-вдох — не по-менуэтному плавно-лиричен. Композитор извлек из этой мелодии все, что она могла дать для дальнейшего развития: секвенции в тактах 17—24 и 28—40 (с применением двойного контрапункта), а также яркие стретты (хроматическими цепочками соло у деревянных духовых) в тактах 44—50. Названные приемы послужили как бы сгущению выразительности, акцентируя наиболее острые интонации исходного тематизма.

**518**

Грандиозный финал более всего способствует тому впечатлению величественности, из-за которого симфония получила затем свое название. Композиция финала поистине синтетична. Сонатная форма соединена здесь со сплошной полифонизацией фактуры и полифоническими взаимоотношениями тематических элементов. Замысел сложнейший! Моцарту, однако, удалось чудо его естественного выполнения. На каждом этапе появления и развития тем, выведения одного элемента из другого, канон в разработке, синтезирования всего материала в коде можно проследить за сложностью конструкций, разветвленной системой внутренних связей (при соблюдении вместе с тем *иных* функций сонатного *allegro*). И в то же время нельзя не услышать, как возникают, развиваются и переосмысливаются музыкальные образы в непринужденном течении музыкальной мысли, как пронизано целое общим током движения. В финале ясно очерчены сферы главной партии, побочной партии, разработки, репризы, большой коды. И одновременно темы-мелодии из этих сфер получают полифоническое изложение, вступают между собой в полифонические взаимоотношения и синтезируются в пятитемном кодовом фугато. Одна форма словно наложена на другую, и в этом двойном процессе формообразования отдельные тематические элементы несут как бы двойную функцию. Почти все темы сначала даются в гомофонном изложении — оно подчеркивает их функцию в сонатной форме (*пример 196*), а затем по-разному полифонизируются. Первая тема главной партии (хоральная, всего из четырех

звуков) становится, например, темой пятиголосного фугато (перемена функции!). Другая тема этой же партии (такты 20—22) затем получает в связующей каноническое развитие (бесконечный канон). Побочная тема (такты 74—77) излагается дальше в виде различных канонических секвенций. Тема связующей партии (с такта 56) сразу показана в канонической секвенции. В разработке сложность полифонического развития увеличивается. Вся она основана на одной из тем главной партии (такты 20—22), которая благодаря своему поступенному движению хорошо поддается полифоническим комбинациям. В разработке усложнено каноническое развитие (канон в октаву с двумя имитирующими голосами, канон в квинту на обращенной теме, сочетание прямого и обращенного движения темы в имитациях). Особое значение приобретает кода, которая выполняет здесь как бы три функции: коды сонатного *allegro*, динамической репризы фугато главной партии (из экспозиции) и синтезирования всех тем в форме пятиголосного фугато.

Казалось бы, сам тематический материал финала носит весьма объективный, мало индивидуализированный характер, на общем фоне которого выделяется величавая первая тема с ее большими длительностями. Однако необычайная интенсивность движения в финале, активизация всех голосов оркестра, смены гомофонного и полифонического складов в экспозиции

**519**

и того же материала, сложно найденная слитность композиции при переменности функций ее «слагаемых» придают целому особое внеличностное величие. Моцарт осуществил здесь синтез новых, подлинно современных черт музыкального стиля с достижениями старых мастеров. Благодаря этому ему удалось создать достойное завершение для своей последней симфонии: в ее общей образной концепции, широкой и многозначительной, финал выделяет эпическое, общечеловеческое начало, акцентирует непреходящие ценности жизни, внушает силу духа и оптимизм мировосприятия.

Среди множества камерных ансамблей Моцарта, представляющих большой и самостоятельный интерес, нужно выделить его струнные квартеты, как классические образцы этого типа ансамбля, столь важного для венской школы и сложившегося главным образом ее усилиями. Всего за годы 1770—1790 Моцарт создал 26 струнных квартетов, 3 квартета с флейтой и 1 с гобоем. Над струнными квартетами он работал неравномерно. Написав в 1770 году первый из них, в 1772—1773 годы сочинил еще 15 квартетов, а затем, после большого перерыва, в 1782—1785 годы написал 6 квартетов (посвящены Гайдну); последние 4 возникли в 1786, 1789 и 1790 годах.

Самые ранние квартеты Моцарта (как и первые квартеты Гайдна) были непосредственно близки бытовой музыке, а некоторые из них (KV 136, 137, 138) еще носили название дивертисментов. Первые десять произведений написаны в большой мере под итальянскими впечатлениями и в большинстве сочинялись в Италии. Образцами для юного Моцарта могли тогда быть бытовые ансамбли, хорошо известные ему, надо полагать, по Зальцбургу, и отчасти итальянская инструментальная музыка. Струнный квартет именно как камерный ансамбль по существу еще не сложился только в 1771—1772 годах появились квартеты Гайдна *op.* 17 и 20, пока не вполне зрелые у него произведения в этом жанре. Первые квартеты Моцарта состояли, как правило, из трех частей с медленной частью в середине цикла. Лишь один из них включает четыре части (KV 80) и два (KV 80 и 159) открываются медленными частями. Трехчастность цикла и даже окончание его в двух случаях менуэтами (KV 156 и 158), возможно, указывают на итальянские образцы — на воздействие итальянской увертюры и итальянской камерной музыки, которую молодой композитор должен был постоянно слышать как раз в те годы. Собственно квартетное письмо у Моцарта, естественно, еще не выработалось: господствует легкий гомофонный склад, и если средние голоса сколько-нибудь активизируются, то лишь в роли сопровождения. Наиболее интересен в этом ряду последний квартет, *Es-dur* (KV 160) — как своим тематизмом (кантиленное *Allegro*, изящное *Adagio*), так и полнозвучностью ансамбля.

**520**

Остальные шесть квартетов, возникшие в 1773 году, во время пребывания композитора в Вене, уже знаменуют творческий перелом, происходящий в его сознании. Как раз в период активной работы над симфониями Моцарт ищет самостоятельности и в камерном ансамбле. И в том и в другом отношении художественная атмосфера Вены, видимо, давала ему важные творческие стимулы. Во всяком случае группа венских квартетов заметно отличается от всего им предшествующего. И в этом жанре Моцарт усваивает у венцев менуэт: с тех пор его квартеты состоят из четырех частей. Но самое главное заключается в том, что каждое произведение

приобретает более индивидуальный облик, чем прежде. Это сказывается в тематизме, в выборе ладотональностей (ни одна не повторяется), в характере голосоведения. Впервые появляется у Моцарта минорный квартет (KV 173, d-moll), и в него вкладывается новое образное содержание: некоторая патетика слышна и здесь, как в симфониях тех же лет. Квартет Es-dur (KV 175) начинается выразительным вступлением Adagio. В квартете d-moll содержательно и серьезно первое Allegro и очень любопытен финал на хроматизированную нисходящую тему. И этот финал, и оживленное финальное Allegro в квартете F-dur (KV 168), и некоторые другие части квартетов обнаруживают интерес Моцарта к имитационной полифонии, что, естественно, обогащает квартетное письмо.

Потом следует длительный перерыв. Моцарт возвращается к квартету лишь в 1782 году, под сильнейшим впечатлением от гайдновских образцов. Его квартеты, посвященные Гайдну (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465), — уже классические образцы в своем роде. Моцарт вполне усваивает опыт Гайдна, искренно признавая его авторитет для себя (называя его в посвящении отцом, наставником и другом), и в то же время остается самостоятельным в тематизме, как и вообще в стилистике, трактовке сонатного цикла, полифонизации квартетного письма. «Гайдновские» квартеты Моцарта представляют совсем иной этап в его творчестве в сравнении с произведениями 1773 года, и это неудивительно: за прошедшее десятилетие композитор достиг многого, создавая крупные инструментальные сочинения в других жанрах, в частности симфонии и клавирные сонаты. Квартеты 1782—1785 годов интересны и своей «сонатной» зрелостью, и спецификой камерного стиля, отличающей их от симфонии.

Первый из этой серии квартетов, G-dur, уже дает представление о масштабах и трактовке сонатного allegro и о роли полифонических приемов в формообразовании. Экспозиция первой части (Allegro vivace assai) не столь развернута, как в симфониях 1780-х годов, и изложение тем носит несколько другой характер. Даже если отсутствует имитационный склад, особенности голосоведения зависят от *большой* самостоятельности немногих линий, а сопровождение далеко не всегда в прин-

521

ципе отделено от мелодии. Это относится, в частности, к изложению главной партии названного Allegro. Побочная партия изложена, если можно так выразиться, в смешанной манере. Шеститактная мелодия проходит у второй скрипки, затем повторяется на октаву выше первой скрипкой, причем в первый раз она идет на фоне гомофонного аккомпанемента нижних голосов, во второй раз альт вторит ей в дециму. Казалось бы, тут намечается имитация, но это не получает развития. Соотношение между экспозицией и разработкой не таково, как в симфониях Моцарта: разработка почти равна экспозиции, но не за счет собственного расширения, а за счет меньшего объема экспозиции. Характерные восходящие хроматизмы побочной партии находят свое отражение в тематизме менуэта, который следует непосредственно за Allegro. В медленной части (Andante cantabile, C-dur) много блестящего «концертирования», особенно в партии первой скрипки, но и не только в ней. Наиболее интересен в смысле формообразования финал квартета. Здесь в своем зародыше складывается тот замысел, который был осуществлен позднее в финале симфонии «Юпитер». К тому же и главная партия в финале квартета — хорального склада (состоит из пяти звуков большой длительности). Она сразу излагается фугированно. Затем следует гомофонная связующая. Диатоничная побочная партия, традиционно полифонического типа, тоже сразу дана в фугированном изложении, а заключительная вновь гомофонна. В разработке совмещается полифоническое и гомофонное изложение: имитируется главная партия, а общая фактура пребывает гомофонной. Восходящие хроматизмы, которые попутно возникают тут в разных голосах, напоминают о первой части цикла и о менуэте. В репризе (со связующей партией) главная и побочная партии сразу проходят в контрапункте. Так полифонические закономерности проникают в сонатную форму и, не разрушая ее, существенно влияют на характер изложения и развития. В наиболее последовательном применении это бывает связано и с особым типом тематизма, близком традиционно полифоническому, и со своеобразием экспонирования (полифоническое развертывание темы — образного зерна), и, разумеется, с методом разработки, а в итоге с несколько объективным общим тоном композиции.

В «гайдновских» квартетах Моцарт, усвоив опыт Гайдна, по существу превзошел его в полифонизации квартетного письма. Гайдн охотно включал в квартетный цикл фугу в качестве финала, порой так или иначе полифонизировал даже все его части (квартет op. 76, № 6), но для него не характерны синтезирующие тенденции в своеобразном скрещивании сонаты с фугой,

вполне оригинальные у Моцарта. Однако и Моцарт далеко не ограничивается этими тенденциями, многосторонне используя полифонические приемы в зрелых произведениях, например в квартетах d-moll (KV 421), A-dur (KV 464), C-dur (KV 465).

#### 522

Серия квартетов 1782—1785 годов дает яркие примеры образной индивидуализации каждого цикла. В целом шесть произведений воплощают широкий круг образов — драматичных до трагизма (d-moll), с оттенком патетики (Es-dur), ярко динамичных (B-dur), светлых и грациозных (A-dur). Особо выделяется по своему образному строю квартет d-moll. Глубина его выразительности, еще необычная тогда в камерной музыке, поражает с первых же тактов Allegro moderato. Первая патетическая тема, с редкостной силой ее широких возгласов, с декламационной настойчивостью речитаций и вдохновенными порывами вверх, задает тон всему. Беспокойна и связующая: ее короткие, «говорящие» фразы (из партии в партию) полны сдерживаемого драматизма. Некоторое успокоение дает широкая и плавная побочная партия (F-dur, dolce) на плотном аккордовом сопровождении. Но это ненадолго. Заключительная партия вносит совершенно новый элемент тревоги и новые краски: триольные репетиции шестнадцатыми создают атмосферу настороженного, трепетного ожидания. Экспозиция в целом весьма индивидуальна. Она невелика, и для нее не характерно последовательное развитие. Она скорее драматична по своему строю, по неожиданности образных сопоставлений, порой чуть ли не по декламационности фраз и интонаций (в связующей), Совсем невелика и разработка (28 тактов против 41 экспозиции). Сжатость только способствует сгущению драматизма, который нарастает с каждой стадией разработки. Она начинается, как и экспозиция, возгласом первой темы на прежнем сопровождении (на этот раз в Es), но сразу поворачивает к разработке мотивов «речитации» в разных голосах (piano, pianissimo, затем crescendo). Настойчивые дробные фразы с гудящими трелями, постепенное нарастание звучности, достижение вершины (такт 9 разработки) и ниспадающие, никнувшие звучания — первая стадия. С такта 12 по такт 17, на новом этапе разработки, напряжение растет и патетические фразы предельно сдвигаются. Возглас и речитация первой темы проходят поочередно во всех голосах (a, b, eis, d, es), в стреттном наложении. В разных регистрах звучат патетические возгласы, причем каждый следующий в контрапункте с речитацией предыдущего. Последняя стадия разработки связана с нарастанием тревоги, поддерживаемой трепещущими триольными шестнадцатыми (свободное развитие материала заключительной партии). Побочная партия отвергнута и забыта. Интересно, что в динамической репризе, когда слух ожидает тему побочной партии и уже звучит ее аккордовое сопровождение, мелодия ее оказывается совершенно преображенной, лишенной плавности, синкопированной, звучащей патетически. Нарастание драматизма, благодаря острой хроматизации, резким динамическим контрастам и тревожным триольным биениям, не прекращается до самой коды. Даже среди произведений Моцарта подобные образцы единичны: здесь в совершенстве действует не только

#### 523

власть самих образов, но и Полностью специфическая драматизация их развития, в то время еще недоступная оперному искусству.

Достойным завершением этого гениального квартета является его финал (Allegretto ma non troppo;  $\frac{6}{8}$ ). Задуманный как будто бы совсем просто (вариации на песенную тему в движении сицилианы), он обнаруживает великое умение Моцарта извлечь из скромного источника новое богатство образного развития. Только зная творческий результат, можно уловить уже в самой бесхитростной теме необычный элемент беспокойства: своеобразные «дробь» в высоком регистре (такты 3, 7, 10, 20). В вариациях развитие идет своим порядком. В первой из них легкой тенью пробегают хроматизмы и едва напоминаются «биения». Во второй они забыты. В третьей напряжение резко возрастает и «биения» полны тревоги. Четвертая идет в одноименном мажоре и лишь слегка тронута тревожными интонациями. В заключении (Più allegro) тема возвращается, как в репризе, и первые восемь ее тактов звучат без изменений — за исключением того, что «дробь» становятся триольными (как в первой части квартета). А дальше все смешивается и рушится, лишь осколки темы еще мелькают в тактах 10, 12, 17. Цепочки нисходящих хроматизмов совершенно размывают очертания темы, и только «биения» звучат поочередно в разных регистрах, нагнетая тревогу. В тактах 18—21 на их фоне еще прорываются отдельные возгласы и гложут вверх. Есть что-то похоронное в коде, коротких, сначала тихих «дробях», в отрывистых фразках, а затем в последнем хроматическом нисхождении на тоническом басу под громкие звуки «дробей» в верхних регистрах. Это трагический конец, без просветления и надежд.

Среди поздних квартетов Моцарта (1786—1790 годов) сколько-нибудь аналогичных примеров нет. Разве лишь фортепианный концерт, тоже d-moll (KV 466), созданный в 1785 году, может быть поставлен рядом с квартетом d-moll по силе, но не по характеру драматизма. Остальные же четыре моцартовских квартета, будучи значительно крупнее по масштабам, чем d-moll'ный, содержат немало глубоко лирических и даже драматических моментов, но в основе своей остаются светлыми. Минорных среди них нет. Два написаны в D-dur, частой у Моцарта «праздничной» тональности. Есть предположение, что темы двух первых частей квартета D-dur (KV 575) относятся по своему происхождению у Моцарта чуть ли не к 1770 году. Даже если это было бы и так, композитор создал на их основе большое сонатное allegro (Allegretto в данном случае) и развернутое Andante (A-dur), а также написал финал, близкий по исходной теме первой части цикла и очень интересный по замыслу: рондо-соната с системой полифонических приемов, вовлеченных в «большую полифоническую форму», — по выражению В. В. Протопопова. И все это по широте концепции

**524**

и мастерству развития стоит на уровне самых зрелых произведений Моцарта. Квартеты последних лет приближаются к масштабу симфонических циклов: обширные первые части цикла и финалы, достаточно развернутые медленные части почти не уступают по объему многим симфониям. Однако специфика камерного жанра при этом сохраняется в образном строе, характере тематизма, в собственно квартетном письме и даже отчасти в концепции всего цикла и в особенностях его формообразования.

К лучшим квартетам Моцарта примыкают и его струнные квинтеты. Он написал их всего шесть. Лишь один из них относится к юности, остальные возникли не ранее 1787 года. Будучи поздними произведениями композитора, квинтеты тоже блистательно представляют его камерную музыку, мастерство ансамблевого письма. Выдающееся значение среди них имеет квинтет g-moll (KV 516), одно из самых проникновенных созданий Моцарта. В отличие от квартета d-moll для него не характерна патетика напряженного драматизма, даже трагизма: он проникнут нежной и светлой печалью, пластичен в своих линиях и гармоничен по форме. В Allegro и во втором Adagio возникают лирические образы — более трепетные или более элегические. Интересен и рондо-сонатный финал цикла, в котором «сквозной характер структурных видоизменений главной партии сочетается... с системой полифонического развития. Оно зарождается в связующей партии (каноническая имитация), переносится затем в связующее построение, следующее за центральным эпизодом (стретта, охватывающая все голоса ансамбля). Вершина его в коде, основанной на интонациях темы A<sup>1</sup> (главной партии. — *Т. Л.*) и связующей партии. [...] Параллельное действие структурно-интонационных изменений главной партии и полифонии создает неповторимо индивидуальные формы музыкально-образного развития финала квинтета»<sup>17</sup>. Значение полифонии велико во всем цикле, она так или иначе проникает во все его части. Здесь, как и в симфонии g-moll, она служит внутреннему оживлению этого развития, не только не нарушая характера исходных образов, но и углубляя общее от них впечатление. Интересно также введение полифонических приемов в финалы квинтетов C-dur (KV 515) и D-dur (KV 593). В первом из них полифонизируется побочная партия (бесконечный канон на ее интонациях), во втором периодически чередуются гомофонные и полифонические эпизоды, а в итоге главная и побочная партии соединяются контрапунктически. Таким образом, синтезирование сонатных и полифонических закономерностей проходит у Моцарта в зрелые годы в различных жанрах и становится одним из важных его композиционных принципов.

<sup>17</sup> Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, с. 60—61.

**525**

Клавирная (или фортепианная) музыка Моцарта теснейшим образом связана с его исполнительством. Начиная с первых, еще детских пьесок и до последних сонаты и концерта, возникших в 1789 и 1791 годы, он создавал ее как композитор-исполнитель, даже если отдельные произведения и предназначались им для других исполнителей, известных концертантов или любителей. Пианистом он был замечательным, вероятно, лучшим для своего времени по соединению вкуса, мастерства и чувства. Его достоинства признавали не только друзья, но и соперники. По-видимому, он соединял еще редкое тогда *cantabile* и острую отточенность пальцевой техники клавесиниста. Бетховену, как представителю нового поколения, казалось, что Моцарт играет недостаточно legato, а старшие современники удивлялись необычайной певучести, естественной плавности его исполнения. С юных лет вкусы Моцарта были чрезвычайно свежими: он схватывал, усваивал и развивал черты новой и новейшей музыки, клавирно-фортепианной

манеры И. Шоберта и И. К. Баха, а затем увлекался также произведениями Ф. Э. Баха и В. Ф. Баха. Вместе с тем они не заслонили перед ним и великих достоинств Иоганна Себастьяна Баха, как его фуг, так и его импровизационных форм. Моцарт знал, конечно, в свое переходное время различные типы клавишных инструментов. Но стилистически он в значительной степени тяготел к фортепиано. В 1778 году, будучи проездом в Аугсбурге, он посетил известного тогда изобретателя Андреаса Штейна и, попробовав его «пианофорте», почувствовал, как хорошо, естественно и быстро он осваивается с этим новым инструментом.

Хотя Моцарт с детских лет проявлял блестящее дарование импровизатора за клавишным инструментом (клавесином или органом), его импровизации, чем дальше, тем менее были фантазированием исполнителя: он и импровизировал как гениальный композитор. Сама его исполнительская манера в совершенстве сливалась с творческими, композиционными намерениями. Прекрасное чувство формы, которое всегда ощутимо в его произведениях, не могло не направлять и его вдохновенную импровизацию, которая органически слагалась в стройное целое. Широкое и певучее звучание темы под пальцами на клавире было связано с самим характером моцартовского тематизма, его завершенностью и пластичностью. Легкость и чистота пассажной техники соответствовали изяществу и прозрачности фактуры в сочинениях Моцарта. Тонкая и благородная орнаментика оттеняла характер его мелодического мышления. Порою сонаты и концерты Моцарта дают почувствовать его собственную исполнительскую манеру, словно отдельные приемы их изложения найдены за клавиром, привычными движениями пальцев. Прежде чем писать сонаты для клавира, Моцарт создал 18 сонат для клавира и скрипки, а всего с 1763—1765 по 1788 год им написано 38 произведений для этого состава. Лишь в 1774 году появилась его первая собственно клавирная соната

526

(KV 279), а за ней последовали еще 5 в 1774—1775 годы. Следующая группа сонат для клавира связана с большой поездкой Моцарта в 1777—1778 годы: 2 сонаты написаны в Мангейме (KV 309 и 311) и 5 — в Париже (KV 310, 330—333). Остальные 5 относятся уже к венскому периоду — к 1784, 1788 и 1789 годам. Все эти произведения входят в новейшие издания и не исключаются из репертуара донныне, составляя важную часть обучения пианиста. На практике никто особенно не различает, какие из них являются ранними, а какие должны рассматриваться как зрелые образцы этого жанра.

Уже в первой группе сонат нужно отметить характерные черты стилистики Моцарта и особо выделить некоторые части циклов. За одним исключением цикл состоит из трех частей, с медленной в середине. Лишь соната Es-dur (KV 282) включает два небольших менуэта, поскольку она и начинается необычно — с медленной части. В сонате F-dur (KV 280) пленительно звучит минорное Adagio (f-moll) с пасторально-идиллическим мечтательным оттенком, по стилистике уже родственное зрелым произведениям композитора, например арии Сюзанны из четвертого акта «Свадьбы Фигаро», а также тематизму некоторых других его сонат (Andante cantabile из сонаты F-dur KV 330), напоминающее идиллические образы «Армиды» Глюка (*пример 197 а, б, в, г*). В финале той же ранней сонаты KV 280 встречаются характерные фразы, близкие тематизму Церлины (нечто сходное есть и в побочной партии Allegro из сонаты KV 332; *пример 198 а, б, в*).

Соната B-dur (KV 281) отличается более широкими масштабами, и ее Allegro написано в развитом, по своему времени даже блестящем клавирном стиле. Есть среди ранних сонат Моцарта произведения, очень скромные по масштабам и характеру изложения и тем не менее показательные для композитора как в смысле тематизма, так и в смысле тенденций формообразования. Такова совсем маленькая соната Es-dur (KV 282), которая начинается медленной частью. Это Adagio, состоящее всего из 36 тактов, замечательно своей исходной темой, которая по выразительности могла бы поспорить с ариозо, настолько ясно выпевает свои фразы ее мелодия (*пример 199*). По изложению Adagio (как и другие части цикла) мало связано с клавесином и может служить образцом раннефортепианной фактуры. Отчетливо выражена вторая тема в тональности доминанты, явно контрастирующая с первой (пассажного характера). Вся миниатюрная сонатная форма еще носит черты старой сонаты: разработка занимает всего 11 тактов, а реприза начинается со второй темы. Первая пропущена. Но ее интонации напоминались в разработке и с них начинается небольшая кода. Они же появляются в начале первого и второго менуэтов. Живой и не лишенный остроты финал написан в полной сонатной форме, с соблюдением всех ее разделов, несмотря на скромный объем композиции.

527

Последняя из этой группы сонат, возникшая в 1775 году в Мюнхене (D-dur, KV 284), уже гораздо

шире по масштабам, более виртуозна и даже импозантна. Будучи в 1777 году в Аугсбурге, Моцарт сыграл ее на пианофорте Штейна и нашел, что на этом инструменте она прозвучала несравненно. Все части сонаты словно и рассчитаны на новые возможности инструмента. Allegro достаточно развернуто. Медленной частью является Rondo en Polonaise, а финалом — тема с двенадцатью вариациями. Тема простая, но вариации многообразны. Из них седьмая (в одноименном миноре) интересна хроматическими обострениями, а одиннадцатая весьма виртуозна.

Несомненный перелом в этой области моцартовского творчества происходит в 1777—1778 годах. Уже сонаты, созданные в Мангейме, приносят нечто новое в тематизм, стилистику, в определение функций для частей цикла. Это сказывается, например, в энергичном, активном характере исходных тем Allegro, которое теперь именуется «Allegro con spirito» (сонаты C-dur, KV 309 и D-dur, KV 311), порой в акцентировании типично «мангеймских вздохов» (Allegro con spirito сонаты D-dur, особенно конец экспозиции и начало разработки). Заметно углубляется лирическая выразительность медленных частей: Andante un poco Adagio или же Andante con espressione. Первая из них может быть названа типично моцартовским лирическим центром с элементами импровизационно-патетического изложения и мелодизацией всей фактуры. Как на любопытную частность можно указать на применение приемов двойного контрапункта при бесспорно гомофонном общем складе музыки. В сонате C-dur восемь тактов побочной партии выдержаны в одном изложении (мелодия вверху, сопровождение внизу), в репризе первые четыре такта «перевернуты» (мелодия внизу, «сопровождение» вверху), а вторые четыре такта возвращают к исходному изложению.

Парижские сонаты 1778 года обнаруживают новую свободу и широту образного мышления, больший размах в трактовке формы, больше собственно *моцартовского* в индивидуализации каждого произведения. Сонатные allegro, расширяясь в объеме и обогащаясь фактурно, дают примеры экспозиций, которые становятся все более характерными для зрелых произведений Моцарта, то есть содержат обильные тематические образования. Особенно выделяются на этом фоне первые части сонат a-moll (KV 310) и A-dur (KV 331). Allegro maestoso в сонате a-moll совсем не традиционно по своему тематизму; его исходная тема ярко индивидуальна, в ней есть и патетика, и черты маршеобразности, и редкая гармоническая острота (такты 2, 4, 10, 12). Развернута и динамична разработка, почти целиком выведенная из маршевых ритмоинтонаций. С первых тактов облик этой сонаты воспринимается как индивидуальный. Прекрасна медленная часть (Andante cantabile con espressione, F-dur), с ее нарастающим драматизмом, богатой фактурой и

**528**

смелыми гармониями. Интересно, что вне прямых тематических связей Andante подхватывает гармонические приемы первой части (гроздь секунд, см. такты 44—50) и одновременно напоминает о ее пунктирных ритмах (такты 44—52). Оригинально начало сонаты A-dur, где первой частью становится тема с шестью вариациями. На редкость содержательны медленные части парижских сонат — одна другой лучше. Очень поэтично и полно тонких оттенков лирического чувства Andante cantabile из сонаты C-dur (KV 330) с его минорной сердцевиной. Каждое по-своему привлекательно Andante cantabile в сонате B-dur (KV 333), Adagio в сонате F-dur (KV 332). Индивидуализируются и финалы, которые подчас скорее многоэлементны, чем просто динамичны (в особенности финал сонаты F-dur, KV 332).

Нет сомнений в том, что Моцарт в Париже уделил большое внимание работе над клавирной сонатой и с интересом ставил перед собой новые творческие задачи. Никогда ранее он не мог бы написать такое яркое, казалось бы, жанровое и вместе смелое произведение, как соната A-dur (KV 331), в которой нет ни обычного сонатного allegro, ни обычного финала. Образы этой сонаты несомненно навеяны Моцарту парижскими впечатлениями — и отнюдь не в аристократических салонах, не в спектаклях Королевской академии музыки. Ему нравилось писать клавирные вариации на французские песенки и ариетты, о чем уже шла речь выше. В данном случае он создал цикл из шести вариаций на чудесно-простую песенную тему (Andante grazioso) и поместил его в начале цикла (а не в качестве финала, что уже встречалось нам у Моцарта). Это не было причудой композитора, а полностью соответствовало характеру всего цикла, где финалом стало популярнейшее впоследствии Allegretto alla turca. Так и кажется, что истоки этой музыки театральны, что она связана с крутом «экзотических» образов французской комической оперы, которые только начали входить в моду. Современные исследователи находят, что в рондо «Alla turca» сказались, в частности, влияния венгерского вербункоша, то есть национально-бытовой музыки Венгрии в ее своеобразном звучании.



Последние пять клавирных сонат Моцарта относятся к венскому периоду (1784—1789). Одна из них, C-dur (KV 545), небольшая по объему и несложная для исполнения, с кристально ясной раннефортепианной фактурой, скорее является сонатиной (по трактовке Allegro и финала), предназначенной для начинающих. Вместе с тем она свидетельствует об удивительной зрелости и отточенности классического стиля изложения, естественной у Моцарта в 1788 году, хотя бы и в самом намеренно простом, инструктивном произведении. Среди поздних моцартовских сонат оно стоит особняком. Характерные для тех лет крупные сонаты свидетельствуют о дальнейшем развитии сонатного цикла в этой области, о новых творческих исканиях композитора, увлеченного музыкой Баха и Генделя, а также

529

изучавшего музыку сыновей Баха. Наиболее глубоко эти поиски нового проявились тогда в клавирных произведениях патетического плана. Моцарт до 1784—1785 годов никогда не создавал таких сонат для клавира, как соната c-moll (KV 457), и таких клавирных фантазий, как прославленная c-moll'ная (KV 475). Они по существу стоят рядом с его гениальными минорными квартетом, квинтетом, клавирным концертом, симфонией 1783—1788 годов. Воздействие импровизационно-патетического стиля Баха по-своему сказалось не только в фантазиях Моцарта, но и в таких сонатах, как последняя D-dur'ная (KV 576) с ее патетическим Adagio<sup>18</sup>.

Очевидно оно и в сонате c-moll. Хотя Моцарт создал после нее еще несколько сонат для клавира, она осталась высшим достижением его в этом роде творчества. Ее образный строй по существу уже не типичен для камерной музыки XVIII века и в некоторой мере предвещает Бетховена. Первая часть сонаты, Allegro molto, вдохновенна и мужественна в своей действенной патетике, ее темы ярко контрастны, общие линии крупны, и самый драматизм исполнен силы. Главная тема стоит вровень с симфоническими темами Моцарта. Ее героическое унисонное начало и ответные «тихие» возгласы были бы совершенно естественны в исполнении оркестрового tutti — и струнных. Экспозиция широка и богата тематическими образованиями. Первая тема бесспорно главенствует: ее начальные фразы напоминаются в связующей и многозначительно заключают экспозицию. Драматическое напряжение поддерживается хроматизмами на доминантовом органном пункте, отрывистыми «вздохами» в заключительной партии, широким размахом пассажей через всю клавиатуру (такты 51—55). Соотношение экспозиции и разработки достаточно характерно для зрелых сонатных allegro у Моцарта, в том числе для симфоний: после развернутой экспозиции разработка невелика (в три раза меньше). В ней тоже господствует первая тема, ее героическое начало открывает разработку (но не в c-moll, а в C-dur) и составляет ее главное содержание. Ненадолго напоминает побочная тема, и почти во все изложение включаются триольные пассажи из заключительной партии. Однако это только фон для движения героических унисонов главной партии. Сжатая разработка замирает на уменьшенном септаккорде VII ступени в низком регистре pianissimo, угасает на доминантовом квинтсектаккорде... Тем сильнее после долгой паузы звучит главная тема в репризе. Сфера главной партии здесь полностью сохранена. В целом тем не менее реприза динамична: в ней синтезированы две темы побочной партии, обе они лирические, обе контрастируют главной. Это сжатие очень характерно именно для ее выделе-

<sup>18</sup> В названной сонате примечательна композиция финала: его главная и побочная партии построены на одних и тех же интонациях, изложение во многом полифонизировано — индивидуальный вариант рондо-сонаты.

530

ния. Наконец, героические фразы главной темы гремят в коде, оставляя решающее впечатление от всего Allegro. Медленная часть сонаты, Adagio Es-dur, наиболее яркий пример патетически импровизационного изложения у Моцарта, почти фантазия по свободе построения, насыщенности фактуры, изменчивости ритмов и даже звуковому диапазону. И это Adagio близко к уровню лирических центров в симфониях Моцарта: его легко представить в изысканном оркестровом изложении с тонкой активизацией всех голосов музыкальной ткани. Обширный финал сонаты тоже полон драматизма. В нем слышится непосредственность взволнованного высказывания, однако без той наступательной героической силы, какой отмечена главная партия Allegro. Хотя и эта часть цикла богата тематизмом, ее единство поддерживается выразительными возвращениями первой темы. Удивительны и здесь крупные линии, энергия движения, избегание орнаментики — так же как и в первой части и в отличие от Adagio. Одним из сильных и впечатляющих приемов музыкальной речи в финале становятся внезапные ее перерывы, многократно подчеркнутые на протяжении композиции. После crescendo на fortissimo взлетают вверх отрывистые арпеджированные аккорды, и все обрывается на доминантовом квинтсектаккорде (см. конец разработки в первой части цикла). Следует такт паузы с фермой... и начинается новая тема,

тихая, лирическая, мягкая. В дальнейшем такой прием бывает и сдвоен, сильная звучность может оборваться на уменьшенном септаккорде, но в басу важен вводный тон: он вводит в тональность, которая будет звучать после паузы. Эти «лейтцезуры» вносят особо драматические эффекты в течение музыки финала. Как и в симфонии g-moll, финал сонаты c-moll далек от жанровости и неотяжеленного динамизма. В этом смысле его, как и всю сонату, можно признать симфоничным. Моцарт и сам выделял свою сонату c-moll среди других произведений в этой форме для клавира. Она была сочинена в октябре 1784 года как вполне законченный крупный сонатный цикл. В мае следующего года Моцарт создал c-moll'ную фантазию — произведение глубокое и блестящее, столь содержательное и завершенное само по себе, что, казалось, оно не нуждается в соединении с другой музыкой. Однако композитор затем объединил фантазию с сонатой и посвятил весь цикл своей ученице Терезе фон Траттнер. Большая фантазия стала введением в сонату, и все это в целом образовало очень крупный цикл (более 740 тактов). Импровизационно-патетические части (фантазия и Adagio) чередовались в нем с собственно сонатными (финал — рондо-соната). В других случаях Моцарт так не поступал. В 1782 году он создал фантазию с фугой для клавира (C-dur, KV 394), а также большую фантазию d-moll (KV 397), которая была задумана, по-видимому, как самостоятельная композиция.

**531**

Фантазия c-moll и по своим масштабам, и по образному богатству имела еще больше художественных оснований для этого. Соединяя ее с сонатой, написанной немного раньше, Моцарт руководствовался особенностями их содержания: среди его клавирных сочинений нет других равноценных примеров мужественной патетики и драматизма (концерты не в счет, поскольку речь идет о камерной музыке), да еще с характерным для них выражением в c-moll. Присоединяя фантазию к сонате, композитор лишь усилил и углубил патетический смысл целого. Гениальная фантазия, вдохновенно-свободная и одновременно стройная, сама включает ряд разделов (Adagio, Allegro, Andantino, Più allegro, Tempo primo), которые задолго до симфонических поэм XIX века содержат в себе элементы или потенции частей цикла. Центром тяжести фантазии становится ее первое Adagio с его прекрасной темой (тоже, как и в сонате, состоящей из двух «слагаемых» — драматичных унисонов и трепетных «ответов»), сразу же широко развивающейся и задающей топ целому. В остальном Adagio сочетает драматическую, почти декламационную патетику с импровизационностью склада (ряд внутренних разделов, богатство фактуры). Allegro неустойчиво, контрастно и ведет из a-moll в B-dur. Мощная первая его тема звучит октавами в басах, словно связанная в своем движении в узком кругу интонаций. Ей резко контрастирует традиционно лирическая вторая тема на прозрачном гармоническом фоне сопровождения. Но это не экспозиция: напряженные триольные «всплески», глубокие басы, низвергающиеся в огромном диапазоне пассажи, акцентирующие увеличенную секунду *fis-es*, бурный взлет к вершине и виртуозная каденция (сплошные хроматизмы) подводят прямо к новому разделу — Andantino в B-dur. Это небольшой раздел, поначалу лирический, но разрастающийся в своем драматизме: репетиции в басу, «вздохи» в верхних голосах, их сгущение и хроматизация, отрывистые фразы в разных регистрах, *pianissimo*... Бурно начинается Più allegro, тоже в «открытой» форме, которая вливается в репризу первого Adagio. На этот раз оно более сжато, что отнюдь не ослабляет его патетики: исходная тема, динамические контрасты, гроздь секундовых созвучий держат чувство в напряжении до последней ноты. Среди всех сочинений Моцарта для клавира (фортепиано), за исключением концертов, фантазию с сонатой можно считать наиболее симфоничным произведением как по образной значительности, так и по масштабам композиции.

Концерт был для Моцарта более важным жанром, чем для Гайдна. С 1773 по 1791 год он создал множество концертов для различных инструментов: для клавира (21), для двух клавиров, для трех клавиров, для скрипки (7), для валторны (5), для флейты, гобоя, кларнета, фагота. Концерт, особенно клавирный концерт, отвечал потребности композитора в индивидуальной свободе выражения, соответствовал артистизму мо-

**532**

цартовской натуры. Драматические, симфонические и собственно концертные возможности, соединяясь в этом жанре, привлекали Моцарта как композитора-исполнителя. Концерт у старых мастеров, в частности у Баха, был прежде всего ансамблем с участием клавира. И. К. Бах выдвинул роль солиста в клавирном концерте, но еще не симфонизировал его как целое, не разрабатывал глубоко партию оркестра. Моцарт одновременно уделял серьезное внимание партии клавира, индивидуализируя ее, — и симфонизировал концерт в целом.

Предназначая отдельные из своих концертов для тех или иных исполнителей, Моцарт более всего

писал их для себя. Первый его клавирный концерт относится еще к 1773 году (D-dur, KV 175). Три концерта появились в 1776—1777 годах. Все остальные возникли в венский период: три в 1782—1783 годы, шесть в 1785 году, три в 1786 и по одному в 1788 и в 1791 году. Любопытно, что, прежде чем сочинить первый концерт для клавира, Моцарт еще в 1767 году, составляя для себя концертные «пастиччо», обрабатывал в них музыку других композиторов, о чем уже упоминалось в связи с его биографией. Пока что он, видимо, искал *концертное изложение*, инструментуя части чужих сонат. Вспомним, сколько скрипичных концертов своих современников переложил И.С. Бах для клавира. В XVIII веке клавирный концерт был новым жанром — и еще оставался новым в годы юности Моцарта. Впрочем, уже в ранних своих концертах он достигает не меньшей самостоятельности, чем в других крупных инструментальных жанрах. Концерт Es-dur (KV 271), написанный в 1777 году для французской пианистки Жёномм, внушительен по масштабам (как, впрочем, и другие концерты 1776 года), широко развернут, тонко колористичен в разработке первой части, поэтически одухотворен в типично моцартовском *Andantino*.

Образный мир концертов так же богат, как и в других инструментальных циклах Моцарта. Композитор ничем здесь не ограничивает свой тематизм, не отказывается ни от песенного, ни от бытового по своему происхождению тематического материала — и вместе с тем патетичен, глубоко серьезен, даже трагичен в тех или иных произведениях. В принципе любые виды контрастов, любые приемы развития, принятые им в сонатно-симфонических циклах, всецело применимы и в концертах. Даже полифонические принципы изложения и развития находят здесь место. Еще в первом из клавирных концертов, в 1773 году, Моцарт ввел полифоническую форму внутрь финала, изложив главную партию в форме канона, а затем повторив его с двухголосным фигуративным сопровождением клавира, которое тоже образовало *свой* (иной) канон. При всем том в формообразовании концерта и отчасти в его стилистике есть и характерные особенности. Естественно здесь, например, расширение экспозиции, диктуемое сопоставлениями *tutti* и *solo*. В первом же концерте Моцарта (KV 175) двойная экспози-

533

ция имеется в сонатном *allegro*, во второй части (рондо) и в финале (рондо-соната). Естественно большая, чем в клавирной сонате, сложность, виртуозность, даже местами импровизационность партии солиста, общая «нарядность» изложения, собственно концертность его. Интересную задачу представляет соревнование солиста и оркестра в разработках, позволяющее активизировать их развитие и внести в него тембровую красочность. Многообразны медленные части моцартовских концертов. Их лирическая одухотворенность, тонко развитая и богатая фактура, тембровая красочность словно перенесены из симфонических *Adagio* и *Andante* в концерт, который ранее не владел подобными средствами выразительности. В этом смысле очень показательны и чудесное лирическое *Larghetto* из концерта c-moll (KV 491), и поэтическое *Andante* c-moll из концерта Es-dur (KV 482), и певучее *Andante* из концерта G-dur (KV 453), написанное в форме рондо-сонаты с двумя экспозициями и разработкой. Всякий раз интересное индивидуальное решение находит композитор в финалах концертов. Для них тоже характерно, как и для моцартовских сонатных *allegro*, расширение тематического материала. Так, в финале концерта C-dur (KV 503) рондо-соната характеризуется не только обилием тематических образований, но и вариационной разработкой тем (в центральном эпизоде). Тематически богат и оригинально построен финал концерта KV 456.

Большинство концертов Моцарта относится к зрелым годам его творчества и наряду с симфониями и камерными ансамблями этого периода представляет высшее достижение в крупных инструментальных жанрах. Концерты по-своему также многообразны, и каждый из них имеет свой индивидуальный облик. Эффектен, праздничен и монументален концерт D-dur (KV 537), написанный в 1788 году для клавира с большим оркестром (трубы и литавры *ad libitum*) и исполненный Моцартом 15 октября 1790 года во Франкфурте во время коронационных празднеств (почему и получил прозвание «коронационного»). Обилён тематическим материалом и интересен по разработке финал этого концерта. Совершенно иной характер носит концерт A-dur (KV 488), светлый, певучий и лирический, не лишенный, однако, виртуозного блеска. Его пленительное *Adagio* f-moll (с солирующей флейтой и кларнетами) начинается в движении сицилианы и подернуто легкой грустью. Широко задуман финал (рондо-соната), в котором каждая партия и каждый эпизод тематически индивидуальны, а ладотональная окраска сообщает целому колористический интерес. Драматичен концерт c-moll (KV 491) — своеобразная параллель к сонате c-moll, подлинно симфоническое произведение, рассчитанное на большой оркестр. И большое, напряженное *Allegro*, и финал выдержаны в патетическом духе, тогда как медленная

часть в своем вдохновенном лиризме дает некоторый отдых от эмоционального напряжения крайних частей цикла. Наконец, прослав-

534

ленный концерт d-moll (KV 466), созданный в 1785 году, полон тревоги и окрашен трагическим чувством. Именно оно (сразу, с первой «темной», беспокойной и сильной темы) вместе со скорбным лиризмом (первое соло) определяет образный строй подлинно симфонического Allegro. Романс (медленная часть, B-dur) вселяет как будто бы надежду на успокоение, но тщетно: целая буря разражается в его среднем разделе. Финал, как и весь концерт, принадлежит к высшим достижениям Моцарта. По мнению советского исследователя, в финале «протекает процесс переключения сначала на лирический образ второй главной темы, а затем — на энергичную заключительную: это несомненно обусловлено общим замыслом перехода к завершающему героическому образу, увенчивающему все сочинение»<sup>19</sup>. Если сопоставить все образцы крупных инструментальных жанров у Моцарта в этот период, то окажется, что его патетика, его драматизм и даже черты трагизма находят свое выражение повсюду — в симфонии, сонате, камерном ансамбле, концерте. Это поистине характерная тенденция тех лет, связанная с совершенно определенным кругом образов в различных произведениях. Однако ее нельзя назвать господствующей. Одновременно Моцарт пишет много светлой, радостной, полной жизни музыки (яркий пример — струнный квинтет C-dur, KV 515), и ее образы остаются столь же яркими, столь же щедрыми в своей выразительной силе и свежести, какими они были у него всегда.

Казалось бы, есть нечто символическое в том, что Реквием, уникальное в своем роде создание Моцарта, завершает его творческий путь. В действительности композитор на протяжении многих лет работал над крупными формами церковной музыки, и в этом смысле был органически подготовлен к неожиданно возникшей перед ним задаче. С 1768 по 1780 год Моцарт написал семнадцать месс различного масштаба, в 1782—1783 годы работал над новой мессой, которую не закончил. Естественно, что в венские годы другие творческие интересы и другие возможности полностью отвлекли его от сочинения музыки для церкви. В 1791 году он вернулся к крупной синтетической форме, в которой объединялись хор, соло и оркестр, вернулся обогащенный огромным творческим опытом зрелых лет. И Реквием, как другие сочинения Моцарта в тот период, отразил в полной мере основные принципы его созревшего искусства, основные черты его стиля. Традиции — традициями, но в Реквием, помимо всего прочего, вложено много нового, характерного для того времени. Да и старые традиции Моцарт воспринимал по-новому после занятий музыкой Баха и Генделя.

<sup>19</sup> Протопопов Вл. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта, с. 87.

535

Тяготение к синтетическому вокально-инструментальному стилю, которое в том или ином выражении проявляется и в оперном и в симфоническом творчестве Моцарта, с большой полнотой проявилось в его Реквиеме. Хор, оркестр, солисты — все здесь важно и ничто не второстепенно. Вместе с тем Моцарт, в отличие от Баха, большей частью дифференцирует вокальные и инструментальные звучания в этом синтетическом ансамбле, сохраняя самостоятельность голосов, с одной стороны, и инструментов — с другой. Лишь временами полифоническое письмо сливает их в едином движении: у Баха это происходит много чаще. В итоге Моцарт скорее приближается к дифференцированному изложению таких частей из мессы h-moll Баха, как «Et incarnatus» или «Qui tollis», чем к полному равноправию хора и оркестра во втором Кюрие или контрапункту голоса с инструментом в «Agnus dei».

В образном содержании Реквиема Моцарт остается самим собой. Живая драматическая сила, чистое лирическое чувство, всегда присущие его искусству, приобретают в новом произведении особую глубину и серьезность — в соответствии с его темой. Музыкальный язык Моцарта, как всегда искренний, яркий и впечатляющий, лишен здесь, естественно, тех черт, которые связаны с образами идиллическими, праздничными, легкими, «обольстительными». Охотно соединявший возвышенное и комическое, драму и жизненную игру, Моцарт пребывает теперь в сфере иных образов — страшных, потрясающих, печальных, трогательных. Но Реквием отнюдь не ограничен лирическим воплощением своей темы. Глубина лирических чувств сочетается в нем с поразительной силой драматических картин, драматического выражения. Весь ужас смерти, вся грозная фантазия «Dies irae» переданы в драматических тонах. Моления, надежды, трепет страдающего человека выражены с глубоким и чистым лирическим чувством. Образы страшные, величественные и образы нежные, трогательные воплощаются в Реквиеме с такой обобщающей силой и вместе с такой индивидуальной выразительностью, что все произведение воспринимается

как своего рода симфонизированная философская драма. Ибо Реквием — это концепция жизни и смерти, к которой Моцарт пришел в полном соответствии со своим мировосприятием.

Текст Реквиема как католической заупокойной обедни давно был каноническим. К словам интроита, то есть вступительной молитвы «Дай им вечный покой» («Requiem aeternam dona eis»), здесь прибавлялась обычная часть мессы *Kyrie*, затем шла средневековая секвенция «*Dies irae*» («День гнева» — о страшном суде), вставлялся офферторий (молитвы «*Domine Jesu*» и «*Hostia*»), снова шли части мессы (*Sanctus* и *Agnus dei*), последняя из которых могла переходить в новый раздел «*Lux aeterna*». Для Моцарта любой текст был лишь отправной точкой музыкального замысла, музыкального воображения. Драматические образы «*Dies irae*», сменяющиеся мольбами

536

о помощи, о сожалении, вызывали у истомленного болезнью Моцарта особый творческий подъем, со всей остротой приблизились к его сознанию.

Музыка Реквиема, по-видимому, почти полностью сложилась у него, но далеко не вся была записана в партитуре. Вместе со своим учеником Ф. Кс. Зюсмайром, Констанцей и близкими друзьями Моцарт пел отдельные части Реквиема, и Зюсмайр был в курсе его замысла и дальнейших намерений. Композитор вполне закончил в партитуре части *Requiem* и *Kyrie*. Секвенция «*Dies irae*», расчлененная на шесть отдельных частей, осталась не вполне завершенной: вся партитура выписана с сокращениями, а последняя часть «*Lacrymosa*» только начата. Не записав ее до конца, композитор перешел к следующим частям и написал «*Domine Jesu*» и «*Hostia*». Все остальное дописано Зюсмайром, который руководствовался тем, что он запомнил в постоянном общении с больным Моцартом. Для последней части Реквиема — «*Lux aeterna*» — музыка, видимо, еще не была намечена. Зюсмайр заимствовал для нее музыку хора *Kyrie*, стремясь придерживаться только авторского текста.

Реквием написан для четырехголосного хора, четырех солистов и большого оркестра (струнные, 2 бассетгорна, 2 фагота, 3 тромбона, 2 трубы, литавры и орган). Первый большой раздел (*Requiem* и *Kyrie*) предназначен для хора и солирующего сопрано. Первый раздел «*Dies irae*» (начало секвенции) исполняется хором, причем три нижних голоса идут в унисон с тромбонами. Второй раздел секвенции, «*Tuba mirum*», написан для квартета солистов. Третий раздел, «*Rex tremendae*», опять исполняется хором, четвертый, «*Recordare*», — квартетом солистов, а последние два — «*Confutatis*» и «*Lacrymosa*» — хором. В дальнейшем соло и хор чередуются. Основная тональность Реквиема — *d-moll*. В ней написаны две первые части, последняя часть и «*Lacrymosa*». Общий тональный план идет от *d-moll* через *B-dur*, *g-moll*, *F-dur*, *a-moll*, *d-moll*, *g-moll*, *Es-dur*, *D-dur*, *B-dur* и снова к *d-moll*. Минорная окраска (трагический у Моцарта *d-moll*!) и несколько темный колорит (отсутствие флейт и гобоев, введение бассетгорнов) выделяют Реквием среди многих других произведений (мессы). Мощные звучания тромбонов придают отдельным частям особенно величественный, даже грозно-величественный характер. Однако при всей широте Реквием не представляется особенно монументальным: многие его части невелики, а некоторые из них камерны по масштабам (но не по складу). Замечательной особенностью музыки Реквиема является опора на лучшие традиции без подчинения им в сочетании со смелым использованием новых лирических и драматических выразительных средств при строгом и чистом вкусе в их отборе. Отсюда большая свобода и вместе с тем прекрасное равновесие в развитии полифонических и гомофонных принципов изложения и формообразования. Отсюда глубокая выразительность, сила и теплота музыки, лишенной как

537

мелодраматизма и каких-либо театральных эффектов, сентиментальности, ложной изысканности, так и излишней строгости, сухости. В Реквиеме нет ничего слишком отвлеченного и ничего мелкого — этим все сказано.

Вступительный раздел первой части, собственно *Requiem* (*Adagio*), соединяет полифонические приемы с гомофонным складом; временами верхний голос ведет хоральную мелодию (с такта 21), как *cantus firmus*. Спокойное, мерное, сдержанно-значительное движение не определяет всего характера этого введения. Спокойствие — и трепет, сдержанность — и смятенность отличают с первых же тактов Реквием Моцарта. В *Kyrie* Моцарт приближается к старым мастерам в их мужественно-скорбных полифонических произведениях. Фуга на двухголосную тему написана в классических традициях. Сама тема ее близка строго-значительным темам Баха — Генделя. Элементы речитации, внушительный ход на уменьшенную септиму вниз, характерные пассажи в верхнем голосе — все близко хорам или органным произведениям старых мастеров. *Requiem* и *Kyrie* вводят в общий тон произведения. Трагическое и трепетное вступление, торжественная,

несколько старинная, строгая патетика Kyrie как бы готовят к драме, которая разворачивается в шести разделах секвенции «Dies irae».

Первый раздел секвенции (собственно «Dies irae», Allegro assai, d-moll) в соответствии с текстом дает резкую, сильную, внезапно вызванную фантазией картину страшного суда («День гнева, день жалоб...»). Здесь Моцарт близок к громовым хорам Генделя: простое, общее движение хоровых голосов (три нижних — в унисон с тромбонами), тремоло струнных, сигналы труб и дробь литавр создают впечатление торжественности, мощи, грозной силы. Второй раздел секвенции («Tuba mirum», Andante, B-dur) с суровой, как бы средневековой образностью повествует о том, как раскрылась книга судеб... Величественное соло баса и тромбона открывает этот раздел. Широкая ниспадающая мелодия напоминает о *роковых* звучаниях оперных заклинаний. Но Моцарт недолго сохраняет столь суровый колорит: соло тенора, затем альты, наконец, сопрано проникнуты глубоким, благородно-патетическим чувством («романтические» интонации нисходящей мелодии с увеличенной секундой), выливающимся далее в жалобах нового раздела («Rex tremendae», Grave, d-moll). Так сама роковая картина становится драмой: ее больше не наблюдают, ее переживают со всей силой человеческого чувства. «Rex tremendae» — своего рода lamento (характерный g-moll!), но lamento сильное, величественное, трагическое. Новые мольбы и новые жалобы раздаются в «Recordare». Чистая и спокойная мелодия разворачивается в сплетении вокальных и инструментальных партий; тонкий полифонический рисунок пререзается эпизодами настоящего lamento в самом благородном ариозном стиле (первый раз в c-moll). Это соединение просветленных благостных чувств

538

(F-dur!) с лирической теплотой и мягкостью очень характерно для Реквиема. Последние разделы «Dies irae» — «Confutatis» и «Lacrymosa» — образуют кульминационную зону произведения. Моцарт остановился в начале «Lacrymosa», будучи не в силах продолжать дальше: эта часть глубоко трогала его. По-видимому, он сам воспринимал переход от «Confutatis» к «Lacrymosa» — от гнева, ужаса, трепета, от страшных угроз к благодатным слезам — как драматическую и одновременно лирическую кульминацию Реквиема. Для Моцарта это было не только его *сочинение*: он сам умирал.

«Confutatis» (Andante, a-moll) поражает своей драматической силой, своим темным пафосом, своей смятенностью. «Lacrymosa» (Larghetto, d-moll,  $\frac{6}{8}$ ) трогает той предельной искренностью, с какой она открывает внутренний мир человека. «Confutatis» задуман не строго: одни образы сменяются другими. Патетические возгласы в низком регистре (хор и тромбоны) раздаются на фоне тревожных тремоло струнных. Высокие голоса возвещают надежду на спасение. Их заглушают новые возгласы ужаса. Опять вступают верхние голоса со своей темой. Сердце содрогается от трепета. Не грозные возгласы, не мощные звучности заканчивают драму «Confutatis», а странные, тревожные гармонические блуждания, пререзающие весь диапазон оркестра. «Lacrymosa» звучит после этого как выражение чистой лирической скорби. Полнейшая искренность чувства, идущего из глубины души, и высокая сдержанность его выражения роднят здесь Моцарта с Бахом в применении принципа единовременного контраста. Последующие части Реквиема не имеют такого непосредственно драматического значения: они завершают «драму», дают как бы обобщение высоких идей и сильных чувств, порожденных ею.

Принято утверждать, что Реквием наряду с последними операми, симфониями и другими прекрасными произведениями Моцарта подводит итоги его творческим исканиям, завершая путь композитора. Это справедливо только для тех, кто постигает его музыку. Но это совсем не точно в отношении самого Моцарта. В его трагически короткой жизни последние годы стали вершиной творческого развития, подлинным расцветом, которому не видно было конца, откуда было еще очень далеко до итогов. Его жизнь не завершилась: она прервалась. И творчество его, в лучшую, звездную свою пору, оборвалось на полуслове...

Тем не менее Моцарт выполнил великую *завершающую* роль: она принадлежит ему по праву в развитии музыкального искусства XVIII века. На том славном пути, который был открыт Бахом и Генделем, он достиг наивысших результатов для всего столетия, охватив гениальной творческой мыслью все многообразие возникающих проблем, весь крут музыкальных жанров.

## XVIII ВЕК. НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

От начала к концу XVIII столетия музыкальное искусство западноевропейских стран прошло большой и сложный путь. Между эпохой Баха — Генделя, с одной стороны, и Гайдна — Моцарта — с другой, пролегла полоса отрицания старого, борьбы с ним, исканий нового, отказа от

полифонических форм и принципов развития, поддержки искусства элементарно-гомофонного, общедоступного, близкого быту. Явления этого порядка начали возникать с 1730-х годов и были влиятельны до 1760-х включительно. Около середины . столетия обозначился своего рода водораздел между старым и новым, между полифоническим и гомофонно-гармоническим стилем, между фугой и складывающейся сонатой, с характерным для той и другой тематизмом, между старыми и новыми принципами музыкального развития. Постепенно изменилось соотношение между светской и духовной музыкой, обновился круг образов в связи с изменением мировосприятия, выдвинулись новые типы героев, а вместе с тем и новые принципы воплощения тем, образов и конфликтов. Современникам представлялось, что искусство первой половины XVIII века отходит в прошлое, что оно слишком сложно, тяжеловесно, «барочно», как выражался Жан Жак Руссо. Однако уже на примере Моцарта совершенно ясно, что между эпохой Баха — Генделя и эпохой венской классики возникают многозначительные связи, что развитие сонаты-симфонии не означает отрицания фуги и полифонических приемов развития в новом музыкальном стиле, что то и другое синтезируются в высоких образцах нового искусства. Бетховен пойдет в этом направлении еще дальше.

Музыкальное движение, развернувшееся в XVIII веке, охватывает различные страны и большой круг творческих имен. Как бы ни были своеобразны судьбы немецкой, итальянской, французской, английской, чешской, испанской, польской музыки

**540**

эпохи Просвещения, все эти школы так или иначе участвуют в общем процессе, вносят в него свои характерные особенности, свои трудности и свои достижения. Происходит, как мы уже убедились, интенсивный обмен художественными силами между различными музыкальными центрами и даже странами. Этому не может помешать даже неравномерность развития или несходство вкусов, несовпадение «злобы дня» или коренных местных традиций. Известно, что, когда героические оперы Глюка потрясали Париж и возбуждали острую общественную дискуссию, вся Италия увлекалась искусством оперы-буффа. В то время как в Вене складывалась крупнейшая симфоническая школа, симфонии Госсека не могли отвлечь внимания парижан от оперного театра. Но все эти явления преходящи: в более широких масштабах постепенно намечалось скорее единство, чем расхождение. Симфонии Гайдна нашли дорогу в Париж и получили там в 1770—1780-е годы полное признание. Даже идеи Глюка позднее принялись на итальянской почве, — правда, не при жизни композитора, а лишь с возникновением школы Симона Майра (1763—1845). Парижане любили «буффонистов» — Перголези, Галуппи, Пиччинни. В Вене ценили едва лишь возникшую французскую комическую оперу — Филидора, Монсиньи. Гретри преклонялся перед Перголези и чтит Гайдна. Глюк многому научился в Италии, занимаясь, в частности, у Самmartини, а пример Моцарта воздействовал не только на австрийских и немецких композиторов. И. К. Бах по месту своей деятельности получил сначала название «миланского», затем «лондонского» Баха. Во главе мангеймской капеллы стоял чех Я. Стамиц, а вместе с ним работали и другие чешские мастера. Французскую музыку тогда же представлял немец И. Шоберт. Испанец В. Мартин-и-Солер стал известным представителем итальянской оперы-буффа, итальянец Э. Р. Дуни — одним из создателей французской комической оперы. Другие прославленные итальянцы работали: П. Метастазιο — в Вене, виолончелист и композитор Л. Боккерини — в Мадриде, скрипач Дж. Б. Виотти — в Париже, пианист и композитор М. Клементи — в Лондоне. Да и война глюкистов и пиччиннистов разгорелась в Париже, хотя Глюк был австрийцем, а Пиччинни — итальянцем. Хорошо известна деятельность в России большого ряда итальянских мастеров: это были Ф. Арайя (с 1735 по 1762 год с перерывами), Б. Галуппи (1765—1768), Т. Траэтта (1768—1775), Дж. Паизиелло (1776—1783), Дж. Сарти (1784—1801), Д. Чимароза (1787—1791). Пример итальянской оперы-буффа, а затем и французской комической оперы имел большое значение для русских композиторов — создателей молодой русской оперной школы, хотя они и шли, разумеется, своим национальным путем, опираясь на традиции народного искусства, на опыт русской литературы и драматургии.

Сами новые творческие направления, складывавшиеся в различных странах на основе далеко не одинаковых традиций и

**541**

местных условий, в конечном счете обнаруживали и значительную эстетическую общность, и даже отчасти сходные социальные истоки. Итальянская опера-буффа в 1730-е годы и французская комическая опера в 1750-е родились в различной общественной атмосфере, опираясь на разные традиции. Но не случайно именно комические оперные жанры и в Италии и во Франции

противостояли как более прогрессивные в общественном смысле жанрам традиционной серьезной оперы и лирической трагедии. И закономерно, что в середине XVIII века пример итальянской оперы-буффа помог французской комической опере самоопределиться и завоевать общественное внимание. Зингшпиль тоже складывался как комический музыкально-театральный жанр. А «опера нищих» в Англии, опередившая другие страны, и подавно родилась как пародия на оперу seria. Хотя она в итоге не стала явлением особенно крупного масштаба, все же для своей страны ее общественная роль была тогда существенной, и даже в происхождении немецкого зингшпиля ее пример кое-что значил.

Интересно, что и своеобразный жанр музыкального театра — испанская тонадилля — сложился после середины XVIII века как комедийный спектакль с музыкой. Его корни уходят в быт испанского города, и вначале он формировался стихийно. В театре тонадилля была сперва известна как веселая песня актеров перед спектаклем, в антракте, в финале. Лишь потом она сама стала театральным жанром. Над ней начали работать крупные музыканты: Луи Мисон, Мануэль Пла, Антонио Герреро. Первый из них писал тонадилли как сольнные песни, а также как дуэты и трио. Среди тонадиллий Герреро есть уже пьеса с музыкой «Наивная рыбакка» (1760). Постепенно тонадилля стала разновидностью комедии с музыкой ярко испанского характера, с песнями и танцами (сегидилья, тирана и другие). Из ее исполнителей выдвинулись крупные актеры; гитара и контрабас уступили место небольшому оркестру. В 1770—1780-е годы авторами тонадиллий стали Пабло Эстеве («Урок танцев», «Претендент»), Блас де Ласерна («Современное воспитание», «Законы моды» и другие произведения), Хасинто Валледор. Сюжеты и ситуации тонадилли были злободневны, иногда пародийны: высмеивались увлечение итальянскими певцами и французскими танцорами, крайности моды, жеманство, молодящиеся старички и т. п. Подлинно испанский колорит музыки в тонадилле противостоял тому, что происходило в оперном театре Мадрида, где всецело господствовала итальянская опера seria. Однако в феодальной Испании XVIII века еще не было общественных условий для превращения скромной тонадилли в оперный жанр: она как бы остановилась на пороге, за который смогли перешагнуть итальянская интермедия и французская ярмарочная комедия с музыкой.

Новые явления в жанрах инструментальной музыки XVIII века тоже не остаются единичными и характерными лишь

**542**

для одной какой-либо страны или группы стран. Возникают параллельные или аналогичные тенденции, полезные взаимосвязи, порой даже творческие расхождения, но изоляции все-таки не наблюдается. Клавесинные сочинения Рамо, казалось бы, во многом отличны от сонат Доменико Скарлатти и еще более непохожи на произведения Иоганна Шоберта. Можно утверждать даже, что это разные направления в музыке для клавира между 1720-ми и 1760-ми годами. Но ни одно из этих направлений не уклонялось от магистральной линии XVIII века, в конечном счете ведущей к венской классике. И Рамо, и Скарлатти, и Шоберт, каждый по-своему, изнутри своего индивидуального стиля, смотрел вперед и выполнял свою роль в подготовке искусства венских классиков. Это не значит, что у каждого из них не было собственных творческих задач и самостоятельных ценностей: они стоят вне сомнений — и при том весьма оригинальны. Тем не менее подобные художественные индивидуальности могли двигаться к синтезирующему стилю венской симфонической школы по двум причинам: во-первых, потому, что и Рамо, и Скарлатти, и Шоберт обогатили современное им искусство новыми достижениями, им *было* что сказать грядущим поколениям; во-вторых, потому, что венская классика имела широкое обобщающее значение и складывалась на основе претворения всего лучшего, наиболее перспективного, что создавалось в XVIII веке. На примере Моцарта, одного лишь Моцарта, это выступает со всей убедительностью, даже если не оценивать всю творческую школу в целом.

Значительное творческое участие чешских мастеров в подготовке венской классики не вызывает сомнений в наше время: достаточно сослаться на опыт мангеймской школы. Это не значит, что чешские музыканты утрачивали национальное своеобразие или поддавались влиянию со стороны. Напротив, они принесли с собой главное, что с самого начала определило облик и направление мангеймского симфонизма. В дальнейшем ряд чешских мастеров работали в Вене и во время Гайдна и Моцарта, и позднее: гамбист и композитор Ф. Тума (1704—1774), скрипач и композитор В. Й. Пихль (1741—1805), композиторы Л. А. Кожелух (1747—1818), Я. Б. Ваньхаль (1739—1813), Павел Враницкий (1756—1808). Им принадлежит множество инструментальных произведений в крупных формах: симфонии, камерные ансамбли, сонаты и концерты для скрипки, для фортепиано. Пихль, Кожелух и Враницкий. создали значительное количество опер.



Современники высоко ценили их творчество, Гайдн и Моцарт общались с ними. При всех особенностях традиций, воспитания и стиля чешские мастера имели немало общего с представителями венской школы, то есть развивали также сонатно-симфонические принципы, работали над крупными инструментальными жанрами. Это могло произойти именно потому, что у истоков венской творческой школы находились художественные традиции, общие с чешски-

543

ми, и, следовательно, возникавшая в последних десятилетиях XVIII века известная близость венских и чешских музыкантов складывалась естественно и органично. И те и другие оставались самими собой, двигаясь, однако, в главном направлении своей эпохи.

Во второй половине XVIII века, особенно в последней его трети, весьма интенсивно протекал этот процесс творческого обмена и художественного взаимопроникновения между различными европейскими музыкальными центрами, школами, направлениями. Способствуя возникновению синтезирующих течений (реформа Глюка, симфонизм, творчество Моцарта в целом), все это не стояло в противоречии с эстетикой просветительского и даже предреволюционного классицизма — искусства, тяготеющего к обобщенности идей, образов и концепций. Венская классическая школа обладала такой системой стилевых признаков, которая позволяла выдвинуть на основании ее творческого опыта несколько более широкое понимание синтезирующего стиля того времени, чем принято в отношении литературы, театра или живописи. Это в конечном счете вполне естественно, поскольку музыкальное искусство достигло к концу столетия необычайно высокого уровня, найдя и выявив притом совершенно специфические возможности обобщения образов, образного развития, создания крупных творческих концепций. Вслед за Глюком и Гайдном, каждый из которых осуществил многозначительный творческий синтез в своем искусстве (Глюк — в опере, Гайдн — в симфонизме), Моцарт движется дальше. В его художественной деятельности находит свое высшее выражение долгая и плодотворная связь оперы и симфонии, связь образов музыкального театра и симфонических методов развития. В этом смысле искусство Моцарта представляет собой наиболее высокий синтез всех предшествующих и современных ему творческих достижений.

Искусство венских классиков разносторонне воплощает их гармоническое и оптимистическое мировосприятие, лишенное, однако, черт идилличности или утопии, основанное на осознании многообразия мира и его противоречий и вместе с тем не утратившее веры в общечеловеческий идеал. Это искусство в принципе не столько созерцательно, сколько действенно, оно стремится к разрешению противоречий и конфликтов в действии, в движении, в столкновениях и борьбе. За ним всегда стоит цельная человеческая психика, цельная творческая личность, положительный идеал человека. Оно отражает великие надежды просветителей на разумность поступательного общественного развития, на победу добра и справедливости. Вместе с тем венские классики достигают большего, чем другие художники эпохи Просвещения. Независимо даже от вынужденных условий их деятельности, их искусство обращается к более широкому кругу людей, чем искусство драматургов или живописцев того времени, оно более демократично в своих исто-

544

ках, воздействует непосредственнее, сильнее и прямодушнее. Не случайно оно оказалось в целом наиболее долговечным, жизнеспособным среди всего художественного наследия XVIII века.

Творческий метод классиков основывается на обобщенности художественного мышления при значительной индивидуализации и конкретизации образов, которая только возможна в этих условиях. Однако в принципе *особая* индивидуализация (историческая, национальная, локальная, субъективная), интерес к сугубо частному, неповторимому в отражении действительности скорее свойственны романтикам, которые пойдут в этом смысле дальше классиков. Обобщенность образов и тематизма и возможная в ее пределах индивидуализация их выступают на образцах свободного претворения национальных и народно-национальных элементов (австрийских, немецких, славянских, французских мелодий) у Гайдна и Моцарта. Точно так же она выражается в отношении классиков к выбору и интерпретации сюжетов. Античные сюжеты последовательно разрабатывались только Глюком. Моцарт обращался к любым сюжетам, включая античные, но не предпочитая их. Во всех случаях, будь то античный сюжет, современная комедия, аллегорическая сказка, «Сотворение мира» или «Времена года», — трактовка образов у классиков получает обобщенное значение при несомненно индивидуальной в то же время их интерпретации: все приобретает силу типичности — без утраты индивидуального облика.

Необычайная полнота жизненных сил, свежий, ясный взгляд на мир сочетаются у классиков с удивительным благородством тона. Драматическое и комическое, возвышенное и бытовое в их

искусстве всегда освещены поэзией; разрыв между бытовым и серьезным преодолевается, смелость шутки никогда не отдает грубостью, а героика лишена напыщенности. Царящий в их искусстве свет не утомляет и не ослепляет, ибо оно сильно богатством образов, их контрастами и великой действенностью, с которой преодолеваются трудности, печали, препятствия и испытания. Личное и общественное классики воспринимают в их единстве. Именно через личное у них нередко раскрывается социальное («Свадьба Фигаро»), общечеловеческое («Волшебная флейта»), эпически значительное, подлинно народное («Времена года»). Классики как будто бы не претендуют на социальные обобщения, не декларируют подобных намерений. Однако изнутри жизни, стихийно они приходят к обобщениям такого порядка, ибо моральная победа Фигаро и Сюзанны над графом Альмавивой или мораль труда как высшей добродетели у Гайдна не могут не нести вполне определенного социального смысла.

Для искусства венских классиков знаменательны большие творческие концепции, основанные на контрастах и общности образов и предполагающие центростремительность развития, которая в совершенстве выражается симфонизмом. Принцип сим-

545

фонизма приводит к пересмотру едва ли не всех понятий музыкальной композиции и установлению нового их значения. Это относится к понятию музыкальной темы и его соотношения с понятием музыкального образа: тема фуги как зерно образа — и тема сонатного *allegro* как образ или исходный вид образа. Это всецело относится к сопоставлению тем и образов внутри композиции, к проблемам их музыкального развития, с одной стороны, в фуге, полифонической прелюдии или импровизации, с другой — в сонатно-симфонических формах. Это связано с развитием зрелого гомофонно-гармонического письма, с выделением ладогармонических функций в их наиболее ясном фактурном воплощении. Это неотъемлемо от новой трактовки оркестра, инструментального ансамбля, любых исполнительских средств, к которым обращаются композиторы. Вместе с тем пересмотр принципов музыкальной композиции и выдвижение на первый план нового комплекса связанных с ней понятий не означал у классиков отказа от понятия полифонического тематизма, от полифонических приемов развития и даже от композиционных принципов фуги в целом. Эти понятия и эти принципы могли действовать в соединении с принципами сонатности, образуя синтетические формы (особенно у Моцарта), могли «приходить на помощь» симфонической разработке и могли существовать самостоятельно среди других понятий и принципов, преобладавших в то время.

Творчество венских классиков свободно от ограниченности в отношении к великим традициям своих предшественников; оно наследует всему, что может воспринять у них. Вместе с тем классическое искусство XVIII века как при Бахе и Генделе, так при Гайдне и Моцарте целиком обращено вперед. Оно плодотворно. Оно полно сил. Оно восходит к новой величайшей вершине, к Бетховену. В революционном искусстве Бетховена воплотятся все его надежды, найдут свое высшее выражение его творческие принципы и прорастут его романтические зерна.

ПРИЛОЖЕНИЯ  
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

1 *Adagio assai*

2

2 *mf*

3

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piano accompaniment. The upper staff features a melodic line with some rests, while the lower staff maintains the harmonic support with steady accompaniment.

Seuf - zer, Thrä - nen, Kum - mer, Noth, Seuf - zer,

The third system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment has two staves. A dynamic marking 'p' is present in the lower staff. A 'cres.' marking is above the vocal line. A 'fob.' marking is above the piano accompaniment.

Thrä - nen, ängstlich's Seh - nen, Furett und Tod.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment has two staves. A '7' marking is visible in the lower staff.

ne - gen mein be - klemm - tes Herz, Ich erp - fin - de Jam - mer,

The fifth system is the final system on the page, containing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment has two staves. A 'tr' marking is above the vocal line.

*tr*

Schmerz. Seuf - zer, Thrä - nen, Kum - mer, Noth, Kum - mer,

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line in the upper staff with lyrics and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are "Schmerz. Seuf - zer, Thrä - nen, Kum - mer, Noth, Kum - mer,". There are trill ornaments (*tr*) above the first and fifth notes of the vocal line.

Noth, ängst - lichs Seh - nen,

This system contains the second line of the musical score. It features a vocal line in the upper staff with lyrics and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are "Noth, ängst - lichs Seh - nen,".

Furcht und Tod.

This system contains the third line of the musical score. It features a vocal line in the upper staff with lyrics and a piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are "Furcht und Tod.".

3a

3a *Largo* *tr* Арми Феба

This system contains the fourth line of the musical score, which is a piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo is marked *Largo*. There is a trill ornament (*tr*) above the first note of the vocal line in the previous system. The name "Арми Феба" is written in the top right corner.

6

551

4

Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,  
Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,  
Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,

kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,  
- ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,  
kreu - zi - ge,  
[zi - ge]

5a

5a

Нисыс

Es ist voll - bracht!

552

6 [Molto adagio]

Es ist voll-bracht, es ist voll-bracht, o Trost, für

die ge-kränk-ten See-len, o Trost, o Trost,

6

6

6

7

Blu-te nur, blu-te nur,

blu - te nur, du lie - bes

This system shows the first line of the musical score. The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "blu - te nur, du lie - bes". The piano accompaniment consists of a treble and bass staff with various rhythmic patterns.

Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes

This system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes". The piano accompaniment features more complex rhythmic figures and some slurs.

Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz,

This system shows the third line of the score. The vocal line has the lyrics "Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz,". The piano accompaniment includes some block chords in the treble staff.

blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz!

This system is the final one on the page. The vocal line has the lyrics "blu - te nur, du lie - bes Herz, blu - te nur, du lie - bes Herz!". The piano accompaniment ends with a dynamic marking of *f* (forte).



Ger - ne will ich mich be - que - men,

Kreuz und Be - cher an - zu - neh - men,

trink' ich doch dem Hei - land nach,

555

9 **Евангелист**  
Und um die neun - te Stun - de schri - ee Je - sus laut, und

**Иисус** sprach E - li, E - li, ja - ma, ta - ma a - sab - tha - ni! **Евангелист** Das ist:

Mein Gott, mein Gott, wa-rum hast du mich ver-las-sent

10

11

11 *[Largo ed un poco piano]*

Ky-ri-e e-le-son, Ky-ri-e

12

12 *Alla breve*

Ky-ri-e e-lei-son, e-le-i-son,

13

557

14

14 *Lento*

15

16

Et in - car -

Et in - car - no - tus

Et in - car - na - tus est, in - car - na - tus est  
 - na - tus est, in - car - na - tus est  
 est, in - car - na - tus est, in - car - na - tus est  
 Et in - car - na - tus est, in - car - na - tus est  
 Et in - car - na - tus est

16

A - gnus de - qui tol -

lis pec - ca - ta mun -

- di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta

mun - di, mi - se - re - re no - bis,

17

17

17

17

17

17

17

17

18a

18a

Голландская песня-танец «Ick ben gegroet»

18b

6

Тема органной фуги Баха

19

19

20a

20a

«Erbarme dich» из «Страстей по Матфею»

6 *Largo* Скрипка из сонаты для клавесина и скрипки

21a

21a *Allegro* Начало концерта



6 Саринка сово

22

22 *Largo*

Siam pros - si - miai por - to, per pren - der con - for - to al  
no - stro pe - nar; siam pres - simi al por - to, per  
pren - der con - for - to al no - stro pe - nar, per  
pren - der - con - for - to al no - stro pe - nar.

23

23 *Vivace*

Il - vo - stro mag - gio de' bei ver - dian - ni, oh co - ri a -  
-man - ti, sem - pre co - stan - ti sfo - ra - te in a - mo - rei

24 Allegro

Il Tri - cer - bero hu - mi - lia - te al mio bran - do ren - de - rò, il Tri -  
 - cer - bero hu - mi - lia - to al mio bran - do ren - de - rò, il Tri -  
 - cer - bero hu - mi - lia - to al mio bran - do ren - de - rò, al mio  
 bran -  
 - do, al mio bran - do ren - de - rò,  
 al mio bran - do ren - de - rò.

25 Allegro

Vo' far guer - ra, e vin - cer vo - glio, e vin - cer  
 vo - glio col - lo sde' gno chi m'of - fen - de ven - di - car' i tor - ti  
 mi - ei, ven - di - car' i tor - ti mi - ei.  
 Vo' far guer - ra, e vin - cer vo - glio, col - lo  
 sde' gno chi m'of - fen - de, col - lo sde' - gno chi m'of - fen - de ven - di -  
 - car.

28 *Largo*

*p*

*f*

*Mesops*

Al - ma del gran Pom - pe - o che al ce - ner suo in -

*p*

- tor - no in - vi - si - bil fa - gi - ri, fur om - bra i tuoi tro -

- fe - i, om - bra la tua gran - dez - za, e un om - bra sei.

27 Allegro

Pre - sti o - me - i l'E - gi - zia ter - ra, l'E - gi - zia ter - ra  
 le sue pal - me al vin - ci - tor, le sue pal -  
 me, le sue  
 pal - me, le sue pal - me al vin - ci - tor.

## 28a

28a Largo

Pian - ge - ro, pian - ge - ro le sor - te  
 mi - a, si cru - de - le e ten - to  
 ri - a, fin - ché vi - ta in pet - to - vrò!

6 *Allegro*

Ma poi mor - ta d'ogn' in - ter - no

il ti - ran - no e not - te e gior - no

fat - ta spet - tro a - gi - te - rò,

fat - ta spet -

tro, fat - ta spet - tro a - gi - te - rò;

29

29 *Largo*

Why hast thou forc'd me  
from the realms of peace back to this world of woe!

30

30 [*Largo*]

While the bee with ho - ned thigh, which

at her flow'ry work doth sing.

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "at her flow'ry work doth sing." The piano accompaniment features a flowing eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

31

31

Some times iel gor - geous Tra - ge - dy

The second system shows a vocal line on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "Some times iel gor - geous Tra - ge - dy". The melody is simple and follows the rhythm of the lyrics.

32

32

A - wake, Se - tur - nia, from thy

The third system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "A - wake, Se - tur - nia, from thy". The piano accompaniment has a treble and bass clef, with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

le - thar - gyl Seize, de - stroy the cur - sed Se - me - tel

The fourth system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are "le - thar - gyl Seize, de - stroy the cur - sed Se - me - tel". The piano accompaniment continues with a rhythmic accompaniment.

33

33 *Alla Hornpipe*

The fifth system is a piano accompaniment for the piece, marked "Alla Hornpipe". It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is indicated as "Alla Hornpipe". The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes.

34 *Largo*

35 [*Lento e piano*]

Hide me, hide me from their ha - ted sight

friend - ly shydes of black - est night, hide mi,



36<sup>a</sup> [Pomposo]

Go, my faith-ful sol-dier, go, go, my faith-ful  
sol-dier, go, go, go, let the fra-grant  
in-cense rise to love, great ru-ler of the skies;

366

6 [Allegro]

Racks, gib-bets, sword and fire shall speak my  
venge-ful ire, shall speak my venge-ful ire,  
a-gainst the stub-born knee, a-gainst the stub-born, stub-born  
knee, shall speak a-gainst the stub-born knee.

36B

B [Non troppo Allegro, ma staccato]

Wide spread his name, wide spread his name,  
and make his glo-ry of end-less fame  
the last-ing sto-ry

37a

37<sup>a</sup> [Larghetto]

Fond flatt'r-ing world, a-dieu! Fond

*p* *pp*

flatt'ring world a - dieu, a - dieu! Fond flatt'ring world, a -

- dieu!

376

6 [Larghetto]  
The pil - grim's home, the sick man's health, the

cap - tive's ran - som, poor man's wealth from thee I would receive, from thee,

I would receive, from thee from thee I would re - ceive!

38 *Larghetto*

*p*

Musical score for measures 38-39, piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Larghetto* and the dynamics are *p*.

39 [*Concitate*]

... a thou - sand pangs, that

*Largo*

lash me in - to mad - ness. Hor - rid thought! Hor - rid thought!

*ff* *pp*

Musical score for measures 39-40, vocal and piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The tempo is marked *Largo* and the dynamics are *ff* and *pp*.

40 *Larghetto*

Fare - wel, fare - wel, jet lim - pid springs and floods, fare -

*p*

- wel, fare - wel, jet lim - pid springs and floods.

Musical score for measures 40-41, vocal and piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The tempo is marked *Larghetto* and the dynamics are *p*.

41 *Larghetto affettuoso*

42 *Musette*  
*Larghetto*

43 *Air*  
*Lento*

44 *Allegro*

Sempre in con - tra - sti con te si sta con te si sta,  
e qua, e là, e su, e giù, e sì, e no,  
or que - sto ba - sti; ba - sti; ba - sti, fi - nir si

può, fi - nir si può, fi - nir si può. Ma che ti  
 pa - re, ah? ma che ti pa - re, ah? ho io a cre - pa - rel Sig - nor mio  
 noi Ho io a cre - pa - rel Sig - nor mio,  
 noi Som - pre, sem - pre, sempre in con - tra - sti con te si  
 sta, con te si sta, e qua, e là, e su,  
 giù, or que - sto ba - sti, fi - nir si può, fi - nir si può.

45

45 Allegretto

Stiz - zo - so mio, stiz - zo - so, voi fa - teil bo - ri -  
 - o - so, ma, no, ma non vi può gio - ve - re;  
 ma, no, ma non vi può gio - ve - re, bi -  
 - so - gna al mi di vie - to star che - to, che - to, e  
 non par - le - re. Ziti! Ziti! Ser - pi - na vuol co -  
 - si. Ziti! Ziti! Ser - pi - na vuol co - si.

575

## 46 Уберто

(Ah! cos - tai mi va ten - tan - do.  
 Сериния  
 Quan - to va che me la la, che me la la.) (Ei mi  
 par che va ca - lan - do; va ca - lan - do.) Ri - so! - ve - te...

## 47a-b

47<sup>a</sup> Allegro Сериния  
 Lo co - no - sco, lo co - no - os a quegl'oc - chiet - ti, a quegl'oc -  
 chiet - ti fur - bi, la - dri, la - dri ma - li - gnet - ti  
 6 Allegro Либетта  
 Io non so tan - to, no so quan - to, non so tan - to, no so quan - to fra le  
 man del - la gius - ti - zia quel stroz - za - to pol - la stel - lo, sbat - ter  
 tut - to, sbat - ter, sbat - ter, sbat - ter, sbat - ter e pat - pi - tar...

## 47B

B Allegro Мазаччо  
 Son tutt' in tem - pest' ho il  
 Dia - bol in test', ho il Dia - bol in tes - ta...

## 48

48 Larghetto  
 Au - na po - ve - ra Po - lac - ca

49<sup>a</sup> Lamento из оперы «Салюстин»

Se tu ac - cen - des - si, a - mo - re, se tu ac - cen - des - si, a -  
- mo - re, di nuo - voit pri - mo fo - co in quell'in - fi - do co - re.

6 Сципиана Ванеллы из комедии «Влюбленный брат»

Larghetto

Che dis - se ca - la fem - mena sà ochiù de far - fa - rie - lo .

50<sup>a</sup> Дуэт из «Stabat mater»

Larghetto

O quem tri - stis et af - fli - cta,  
et af - fli - cta fu - it il - la be - nedic - ta  
ma - ter u - ni - ge - ni - ti,

6 *Allegro* Ария сопрано оттуда же

51 *Largo*

Vie - nil mio se - no di duol ri -  
 - pie - no, di duol ri - pie - no,  
 dol - ce ri - po - so, a con - so -  
 - ler, vie - nil mio se - no di



duol ri - pie - no, dol - ce ri -

*pp* *mf*

- po - so, e con - so -

- lar, e con - so - lar, e

*pp*

*rit.*  
con - so - lar.

52 Allegro

Pia - noun po che fa - teoi - mè, pia - noun  
po che fa - teoi - mè, giù un - tan - tin pie - tà mer -  
cé, giù un - tan - tin pie - tà mer - cé, pie - tà mer - cé, pie - tà mer -  
cé. Nel cad - ron so - no in cap - pa - to, in - tru - fu - la - to sono  
affè. Pia - noun po, pia - noun po, orv' in - lor - mòor vi pre -  
gò, giù un - tan - tin giù un - tan - tin vi no - ti - fi - còe pro -  
tes - to. Lat - to pub - li - co l'ho  
scrit - to, la mia sup - pli - ca qu'e - stè.

53 Andantino

Nel cor piú non mi sen - to bril - lar la gio - ven -  
- tù, ca - gion del mio tor - men - to a -

mor sei col - pa tu: Mi struz - zi chi, mi

mas - ti chi, mi pun - gi chi, mi piz - zi chi, che

co - sa e quest' oi - me. Pie - tà, pie - tà, pie - tà, a - mor

e un cer - to che, che de - li - rar mi fa.

54 *Andante maestoso*

U - di - te, tut - ti udi-te! Le or - re - cchie spa - lan - ca - te, l'or -

- re - cchie spa - lan - ca - te, le or - ra - cchie spa - lan - ca - te.

Sap - pia - te con suo pa - ce, le spo - sa non mi pia - ce, non mi  
a tempo  
pia - ce, non mi pia - ce, la sue mi - nor so - rel - la, mi sembra la più  
Presto  
bel - la, la più bel - la, la più bel - la, la più bel - la la più bel - la. Ma  
poi, ma poi con co - mo - do, ma poi, ma poi con  
Allegro  
co - mo - do, il tut - to vi - de - rò, il tut - to vi - de - rò.

56  
Ce n'est plus la mo - de des a - mants con - stants: l'a -  
mour s'ac - co - mo - de au de - faut de temps.

57a

Изображение бури в опере Камара (по Мюле)

57a

Учитель музыки

Je fais sil - fier les vents.

57б

Изображение сна

Учитель танцев

D'un Songe agré - a - ble je peins la dou - ceur:

57в

Покрашение итальянской колоратуры

Учитель музыки

A - mo - ri vo - la -

58

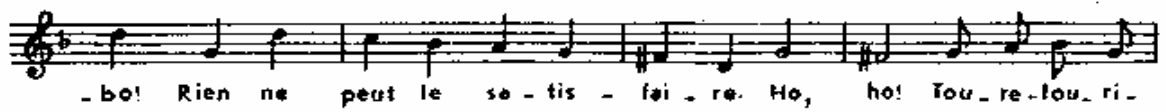
58

59

59

583

- bo! Rien ne peut le se - tis - fai - re. Ho, ho! Tou - re - tou - ri -



- bo! C'est un ter - ri - ble com - pè - re. Ho, ho, ho! Tou - re - tou - ri - bo!



60

60

Рыгдон I



Рыгдон II



Музет в форме романса  
Tendrement



Тамбурич  
VII



A musical score for a piano piece, first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Сельское рондо

A musical score for a piece titled "Сельское рондо" (Rural Rondo). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is more complex, featuring sixteenth and thirty-second notes, often with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

61

61

Соловьиные проstackи

A musical score for a piece titled "Соловьиные проstackи" (Sparrows). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The text "notes e gales" is written in the bass staff.

Вздохи  
Tendrement

A musical score for a piece titled "Вздохи Tendrement" (Sighs). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Циклопы

A musical score for a piece titled "Циклопы" (Cyclops). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The text "p" is written in the bass staff.

A musical score for a piece titled "Циклопы" (Cyclops), second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, with some notes marked with a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

62 **Вязальщицы**

63

Tris - tes ap - prêts pa - les flam - beaux, jour plus af - freux que les té - nè - bres, es - tres tu - gu - bres des tom beaux...

64 **Феба**

Ras - sem - blez - vous, peu - pie, se - con - dez moi!



Des por - tes des en - fers é - car - tez vol - re roi.

65

65 Подлукс

Tom-bez, tom - bez, ren - trez, tom-bez, tom - bez, ren - trez,

66

67

67 Em - bra - sons les airs !

Qu'a feu du ton - ne - re, le feu des en -

Em - bra - sons les airs !

- fers, déc - la - ré la guer - re.

68a

68\*

6

69a

Вступление к ариетте Венеры

69a

696

Ария перуанки Фани

6

Viens Hy-men, viens m'u - nir ou - vain - queur, que j'a - do -

- rel For - me tes nœuds, en - chêt - ne moi,

For-me tes noeuds, en - chaî - ne...

70

70 Гюаскар

Tom-bez sur moi ro - chers, brû - lants!

Vite! Вулкан извергает пламенеющие скалы, которые обрушиваются на Гюаскара

- lants!

Si des ga-lans de la vil - le j'ai é - cou-té les dis - cours, ah! qu' il meut été fa - ci - le de for - mer d'au-tres a - mours.

71a

71a

Ария КолеTTY из «Деревенского колдуна»

Si des ga-lans de la vil - le j'ai é - cou-té les dis - cours, ah! qu' il meut été fa - ci - le de for - mer d'au-tres a - mours.

589

Si des ga-lans de la vil - le j'ai é - cou-té les dis - cours, ah! qu' il meut été fa - ci - le de for - mer d'au-tres a - mours.

Из «Телемаха»

72  
Lent et marqué

J'ai per - du tout mon bon - heur, j'ai per - du mon ser - vi - teur. Co -

lin me dé - lais - se, Co - lin me dé - lais - se.

73  
Grave et marqué

Она считает в одной руке.

в другой руке.

Она колеблется.

приближась к колдуну

74

Дуни. Ария из оперы

74 Allegro

Tant qu'il me reste le moins es - poir, le sort le plus fu -  
 - ne - ste ne sau - roit men - voir. Tou - jours  
 le - ste tou - jours pre - ste, tou - jours pre - ste, tou - jours le - ste dans l'é -  
 - tat le plus fé - cheux, je n'en suis pas moins joy - eux. Nul sou -  
 - ci ne me tour - men - te; je n'en vois dans l'a - ve - nir que du plai -  
 - sir, que du plai - sir, que du plai - sir.

75

Ah! Que l'a - mour est cho - se jo - li - e! A - vec l'a - mour tou - te la  
 vi - e pas - se comme un jour! A - vec l'a - mour tou - te la  
 vi - e, tou - te la vi - e pas - se comme un jour. Sur l'e - pi - ne lleu -  
 - ri - e tous les oi - seaux da - len - tour. Dans leur dou - ce mé - lo -  
 - di - e ré - pé - tent tour à tour: Ah! que l'a - mour...

591

76 Moderato Арня Кузнецка

Chan - tant à plei - ne gor - ge dès que je vois le jour j'é - car - te de ma  
 for - ge le som - meil et l'a - mour. Tout en train dès l'ma - tin sans cha - grin, tout en  
 train dès l'ma - tin sans cha - grin, j'ons cou - ra - ge, j'ons cou - ra - ge...

77

Andante

Блес Tien ma fem - me je tèn pri - e ne me  
 basso continuo  
 don - ne point de chag - rin, point de chag - rin:  
 jou - is - sons au - jour - dui de la vi - e,  
 on peut mou - rir de - main. Безна De faim, de  
 faim. Блес jou - is - sons au - jour - dui de la

592

Безна  
 vi - e, on peut mou - rir de - main, de faim, de  
 faim, Блес on peut mou - rir de - main.

78a

78a

Ариетта Симоны из оперы «Колдун»

и далее A la ven - dan - ge der - niè - re, il fal - lait me voir dan - ser  
 et tra - la - lire, et tra - la - la! Et tra - la - lire, et tra - la - la!

Ариетта Марго из оперы «Дровосек»

6

Je suis bien sot - te, bien sot - te, bien sot - te, mon -  
- si - eur ne sçait que s'en yv - rer, que s'en yv - rer, que s'en yv - rer.

79a-б

79 a Moderato

Tan - tôt d'un train de dia - ble... (щелкает языком)

6 Allegro

Mais a - vec un petit maî - tre, je pars comme le sal -  
- pê - tre, je pars com - me le sal - pê - tre et rou - (te)

*ff* *sc.*



80 *Allegretto sostenuto*

*pp* *tr* *tr* *tr*

*Presto ma non troppo*

*p*

*f*

*p*

*p* *f*

*f*

*Pastorale*

*dolce* *tr*

*f*

81 Adagio Andante

In - li - dé - le que t'ai je fait!

Adagio Andante

Dis-moi, dis quel est le su - jet,

Adagio

qui - te fait m'er - re - cher - le

Andante

vi - e!

82a

82a Adagio

Je m'eut e - té si doux de t'emb - ras -  
- ser a - vant l'ins - tant que je vois - sa - van - cer,

This block contains the vocal line and piano accompaniment for measures 82a and 82b. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one sharp (F#).

826

83

83 Andante

This block contains the piano accompaniment for measures 83 and 84. It is written in two staves. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#).

84

84 Larghetto

This block contains the piano accompaniment for measures 84 and 85. It is written in two staves. The tempo is marked 'Larghetto'. The key signature has one sharp (F#).

85 *Moderate*

Ô Ri - chard, ô mon roi! Lu - ni - vers t'a - ban - don - ne; sur la

ter - re il n'est donc que moi, qui s'in té - resse à ta per - son - ne.

86 *Andante spiritoso*

Je crains de lui par - ler la nuit, je - cou - te

trop tout ce qu'il dit. Il me dit le vous ai - me! et je sens malgré

moi, je sens mon cœur qui bas, qui bas, je ne sais pas pour - quoi.

87 V-no solo

Two staves of musical notation for a violin solo. The first staff contains measures 87 and 88. The second staff continues the melody from measure 88.

597

88 [Allegro moderato] Cor., Tr-be

*p*

sou - ve - nir de ma puis - san - ce.

Two systems of musical notation. The first system shows the piano accompaniment for measures 88 and 89, with a dynamic marking of *p*. The second system shows a vocal line with lyrics: "sou - ve - nir de ma puis - san - ce." The piano accompaniment features triplet patterns in the bass line.

89 *f* Archi, Fl.

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is for measures 89 and 90, with a dynamic marking of *f* and the instruction "Archi, Fl.". The second system continues the accompaniment for measures 90 and 91.

90

Two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is for measures 90 and 91. The second system continues the accompaniment for measures 91 and 92.

91

598

This section contains three systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system (measures 91-97) is in 3/4 time and features a vocal melody with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The second system (measures 98-104) continues the melody with some rests. The third system (measures 105-111) concludes the phrase with a final cadence.

92 *Moderato*

*p*

This section contains three systems of piano accompaniment, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 92-97) is marked *Moderato* and *p* (piano). It features a steady bass line with chords and a treble line with eighth-note patterns. The second system (measures 98-104) continues the accompaniment with similar rhythmic patterns. The third system (measures 105-111) concludes the piece with a final chord and a fermata over the treble staff.

93a

Из хора в I акте

93a

*mf* *cresc.*

*f*

599

936

Вступление к арии Альцесты

6 *Ob. solo*

93b

*Andante espressivo*

Пантомима

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p*

*sf* *p*

94 *Andante* Вступление к арии Адмета

95 *Air gai*

600

96a *Allegro* Ария Клитемнестры

Que j'ai - me à voir ces hom - me - ges flat -  
- teurs, qu'i - ci l'on s'em - presse à vous ren - dre.



6 Poco allegretto

Wo die Ber - ge so blau aus dem neb - li - gen  
 Grau schau - en he - rein, wo die Son - ne ver -  
 - glüht wo die Wol - ke um - zieht, möch - te ich sein!

*pp*

*pp*

97 Ифигения

Ах! Во мне о-ле-дале-ла кровь, дро-жу я и ру-

Хор

-ко не-ме-ет... Ра-зи-же!

Орест

Блед-не-ла и ты ведьма Ав-ли-де,

О брат мой О-рест!

И-фи-ге-ни-я, о сест-ра!

Хор

О-рест!

98 Andante

Wenn der Schim-mer von dem Mon-de nun he-rab in die

Wäl-der sich er-gießt, und Ge-rü-che mit den

Dü - ten von der Lin - de in den Küh - lun - gen  
wehn.  
da capo

99

99 Allegro  
Контр. Синтонис. Экспозиция I часть

First system of musical notation, measures 96-98. The music is in 3/4 time and features a complex, flowing melody in the right hand with frequent sixteenth-note patterns, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation, measures 99-101. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, while the left hand provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, measures 102-104. The melodic line in the right hand remains highly active with sixteenth-note runs.

Fourth system of musical notation, measures 105-107. The piece continues with its characteristic sixteenth-note texture.

Fifth system of musical notation, measures 108-110. The right hand features a series of sixteenth-note chords and runs.

100

100 Adagio

Sixth system of musical notation, measures 100-102. This section is marked 'Adagio' and features a slower tempo. The right hand has a more melodic line with dynamic markings of *f* and *p*, while the left hand has a simple accompaniment.

101

101 Allegro

Seventh system of musical notation, measures 101-104. This section is marked 'Allegro' and features a faster tempo. The right hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note bass line.

Musical score for measures 98-101. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The key signature has one sharp (F#).

102

102 *Allottuoso*

Musical score for measure 102. The tempo is marked *Allottuoso*. The score is written for piano in two staves. It features a slower, more expressive melody with wide intervals and a steady accompaniment.

103

103 *Adagio*

Musical score for measure 103. The tempo is marked *Adagio*. The score is written for piano in two staves. It features a slow, melodic line with a steady accompaniment. There are triplets in both staves.

104

104 *Andante*

Musical score for measure 104. The tempo is marked *Andante*. The score is written for piano in two staves. It features a slow, melodic line with a steady accompaniment. The dynamic is marked *mp*.

105

105 *Andante*

Musical score for measure 105. The tempo is marked *Andante*. The score is written for piano in two staves. It features a slow, melodic line with a steady accompaniment.

106

106 *Allegre*

Musical score for measure 106. The tempo is marked *Allegre*. The score is written for piano in two staves. It features a faster, more rhythmic melody with a steady accompaniment. The dynamic is marked *mf* and *p*.

107 *Andante cantabile*  
*p* *espressivo*

*Allegro assai*  
*deciso*

108 *Largo* *Скрипичная соната g-мол., op. 2 № 1, I часть*

*p* (расшифровка басы)

109 *Affettuoso*

110

110 *Presto*

111

111 *Allegro*

112

112 *Larghetto affettuoso*

113

113 *Tempo giusto*

114

114 [*Allegro assai*]

115 Presto

ТАКТЫ 20--21

116 Allegro

117 Allegro



118 Allegro  
TAKT 12

119

119 Allegro

120a

120a Allegro  
TAKT 7

120b

6 Presto  
TAKT 20

121

Musical score for measures 121 and 122. Measure 121 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 122 is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) instruction. The score consists of two staves, treble and bass clef.

122

Musical score for measures 122 and 123a. Measure 122 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 123a is marked with a piano (*p*) dynamic. The score consists of two staves, treble and bass clef.

123a

123a (Allegro)  
ТАКТ 18

Musical score for measures 123a and 123b. Measure 123a is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 123b is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score consists of two staves, treble and bass clef.

123b

5 (Presto)  
ТАКТ 28

Musical score for measures 123b and 123B. Measure 123b is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 123B is marked with a piano (*p*) dynamic. The score consists of two staves, treble and bass clef.

123B

Musical score for measure 123B. Measure 123B is marked with a piano (*p*) dynamic. The score consists of two staves, treble and bass clef.

123г

г [Presto] TAKT 16

123д

д [Allegro] TAKT 30

124

124 [Presto] TAKT 8

Musical score for measures 124-125. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

Musical score for measures 125-126. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include mezzo-forte (mf).

125

125 *Allegrissimo*

Musical score for measures 125-126. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

126

126 [*Allegro*]  
TACT 5

Musical score for measures 126-127a. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p).

127a

Musical score for measures 127a-127b. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p).

127b

6 *Veloce*

Musical score for measures 127b-127c. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p).

612

127B

Musical score for measures 127B-127C. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p) and trills (tr).

128 *Presto*

129 *Allegro!*  
ТАКТ 4

130 *[Allegro moderato]* Соната cis-moll (начало II темы)

*Allegretto* Соната d-moll

*Allegretto* Соната fis-moll

*Allegro* Соната Des-dur

*Allegretto* Sonata fis-moll

*Allegretto* Sonata D-dur

*Allegro* Sonata Fis-dur

*Allegretto* Sonata d-moll

*Andante* Sonata g-moll

*Allegro* Sonata D-dur

*Andante* Sonata d-moll

131

131 *Allegro*

132

132 [Allegro] *p*

Musical score for measures 132-133a. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked [Allegro] and the dynamics are *p*. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system covers measures 132 and 133. The second system covers measures 133a and 133b. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

133a

133 a Presto

Musical score for measures 133a-133b. The tempo is marked Presto. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system covers measures 133a and 133b. The second system covers measures 133c and 133d. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

133b

6 [Presto]

Musical score for measures 133b-133c. The tempo is marked [Presto]. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system covers measures 133b and 133c. The second system covers measures 133d and 133e. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

134

134 Allegro assai

Musical score for measures 134-135. The tempo is marked Allegro assai. The score consists of two systems of grand staff notation. The first system covers measures 134 and 135. The second system covers measures 135a and 135b. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *ff* and *fp*.

135

135 [Allegro assai]

136

136 Andante



137 *Prestissimo*  
*p*

138 Я. Станица

Тюски

Я. Станица

Я. Станица

Я. Станица

Я. Станица

Эхлер

139a [Allegro] Об Я. Станица  
*dolce*

6 [Allegro] Ob. ♢. Beu

*Dulce*

*pp*

Fl. Kl.

140 Allegro moderato Tutti

Archi

*f*

Tutti

*p*

141 [Allegro moderato]

Archi

142

142 *Andante*

143

143 *Госек*

*Шенер*

144 *Allegro moderato*

*f*

145 *Andante cantabile*

146 *[Andante cantabile]* На сонаты I-ной

*p*

FINE.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part begins with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic marking. The bass clef part provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation, primarily in the bass clef. It features a complex, flowing melodic line with several slurs and a dynamic marking of *f*.

Third system of musical notation, marked "[Andantino grazioso]". It consists of two staves with a treble and bass clef, showing a delicate and graceful melodic development.

Fourth system of musical notation, also marked "[Andantino grazioso]". It includes dynamic markings for *cresc.* and *ff*, and a *rit.* (ritardando) marking towards the end of the system.

Fifth system of musical notation, marked "[Allegro]". It features a more rhythmic and lively melody. The text "На сонаты А-дур" (For the sonata in A major) is written to the right of the staff.

Sixth system of musical notation, marked "[Andante espressivo]". It includes dynamic markings for *p* and *f*. The text "На сонаты а-молл" (For the sonata in A minor) is written to the right of the staff.

Seventh system of musical notation, marked "[Adagio]". It features a slow and expressive melody with dynamic markings for *f*, *p cresc.*, and *rit.*. The text "На сонаты А-дур" (For the sonata in A major) is written to the right of the staff.

The musical score is presented in seven systems, each containing a treble and bass clef staff. The tempo is marked "Allegro assai". The key signature is one flat (F minor). Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *ff*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and triplets. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system has a piano (*p*) dynamic. The third system has a forte (*f*) dynamic. The fourth system has a forte (*f*) dynamic. The fifth system has a piano (*p*) dynamic. The sixth system has a piano (*p*) dynamic. The seventh system has a fortissimo (*ff*) dynamic.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нот. Каждая система содержит две стaves (верхнюю и нижнюю). В первой системе видны сложные ритмические рисунки. Во второй системе присутствуют динамические обозначения: *cresc.*, *f* и *p*. В третьей системе — *f* и *pp*. Четвертая система содержит *dim.* и цифру *3*, а также пометку «далее разработка».

148

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система содержит две стaves. Первая система имеет темповое обозначение *Larghetto* и пометку «Средняя часть из сонаты g-молл».

149

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система содержит две стaves. Первая система имеет пометку «Фуга Es-dur».

150

**Furioso**

**Prestissimo**

**Andantino**

**Recitativo**

**Andantino** **Recitativo**



151a

151a Allegro

The musical score for 151a, Allegro, is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef key signature of two flats and a common time signature. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line with some rests and ties, and the bass clef accompaniment remains consistent. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a sustained bass clef accompaniment.

151b

6 [Allegro]

The musical score for 151b, [Allegro], is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef key signature of two flats and a common time signature. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line with some rests and ties, and the bass clef accompaniment remains consistent. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble clef and a sustained bass clef accompaniment.

Two systems of musical notation for piano. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system continues the same texture.

152a

Two systems of musical notation for piano, continuing the piece.

Two systems of musical notation for piano. The second system includes a trill (tr) in the treble clef.

152a **Allegro**

Two systems of musical notation for piano, marked **Allegro**. The first system includes a measure with a fermata.

1526

6

Two systems of musical notation for piano, starting with a measure number 6 in the treble clef.

153

153 **Allegro**  
V-ni

Two systems of musical notation for piano, marked **Allegro** and **V-ni**. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking and a crescendo (*cresc.*) marking.

Two systems of musical notation for piano, continuing the piece.

154

154 *Adagio*  
V-ni I V-ni I, II

Ob. Fl.  
Cor. V-ia V-c. Fag.

*ff*

155

155 *Allegro con brio* Симфония № 44

156 *Presto*

157 *Allegretto*

*mf*

158 *Adagio*

*p*

159 *Menzar*

160 *Scherzando presto*

161 *Vivace assai* V-ni

*p* *p* *tr*

162 *Andante* *tr* *tr*

163 *Romanze*

164a *Andante* *p* Archi **Симфония № 103**

164

6 [Andante]

164B

• [Allegro con spirito]

V-ni

Cor. Cl.

165

165 Allegro spiritoso

V-ni

Cor. V-c.

Симфония № 104

166

166 Andante

V-ni

Симфония № 94

167

167 Allegro

Tutti

Archi

Musical score for piano, measures 167-170. The piece is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

168

168 Allegro moderato

Musical score for piano, measures 168-171. The piece is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The tempo is marked *Allegro moderato* and the dynamics are *p staccato*.

Musical score for piano, measures 172-175. The piece is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The dynamics are *mf*.

Musical score for piano, measures 176-179. The piece is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Musical score for piano, measures 180-183. The piece is in G major and 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

169 *Largo assai*

*p*

*cresc.* *f* *p*

This block contains two systems of musical notation for measures 169 and 170. The first system, labeled '169 Largo assai', shows measures 169 and 170. The piano part begins with a dynamic marking of *p*. The second system, labeled '170', shows measures 170 and 171. The piano part in measure 170 has a dynamic marking of *f*, and the piece concludes in measure 171 with a dynamic marking of *p*. The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature.

170 *Allegro ma non troppo*

*f*

This block contains two systems of musical notation for measures 170 and 171. The first system, labeled '170 Allegro ma non troppo', shows measures 170 and 171. The piano part begins with a dynamic marking of *f*. The second system shows measures 171 and 172. The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature.



171

171 [Largo]

Hier, wo Got-tes Ruh auf sei- sen Flü-geln

172

172 [Vivace]

Sollt ich vol-ler Sorg und Pein, um ein schö-nes Mäd-chen sein,  
sei auch ih-re Wen-ge rot, mei-ne bläs-ser als der Tod;

173a

173<sup>a</sup> [Allegretto] ГАНН

Un-glücklich bin ich, a-ber treu, un-glück-lich, a-ber treu.

6 [Allegro] TAKT 21 Бетховен

174 [Allegretto]

Schon ei - let froh der A - cker\_mann zur Ar - beit auf das

Feld, in lan - gen Fur - chen schrei - tet er dem

Pflu - ge flö - tend nach.

The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a treble clef and contains the lyrics "Pflu - ge flö - tend nach." The piano accompaniment features a flowing eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Schon

The second system continues the musical piece. The vocal line is mostly silent, with the word "Schon" appearing at the end. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note accompaniment and chordal textures.

ei - let froh der A - ckermann zur Ar - beit auf das Feld.

The third system concludes the piece. The vocal line contains the lyrics "ei - let froh der A - ckermann zur Ar - beit auf das Feld." The piano accompaniment continues until the end of the system.

175 Allegretto

*p*

176 (Allegro assai)

Hier krei - schet die Fie - del,  
 schnar - ret die Lei - er, da schnar - ret die Lei - er  
 und dudelt der Bock, und dudelt und dudelt der Bock.

177 [Adagio ma non troppo]

*p*

178 [Moderato]

*pp*

Ein Mädchen, das auf Eh - re hielt, liebt einst ein E - del - mann, da

er schon längst nach ihr ge - zielt, traf er al - lein sie an.

179<sup>a</sup> [Largo]

*p*

Er - bli - cke hier, be - thor - ter Mensch, er -

- bli - cke dei - nes Le - bens Bild!

*p* *pp*

This system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

1796

6 *Allegro molto*

Wo sind sie nun die hoh'n Ent-  
wür - le,

*f* *p*

This system includes a tempo marking '6 Allegro molto' and lyrics. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes triplets and various musical notations. Dynamic markings 'f' and 'p' are present.

wo sind sie nun?

Wof Ver-

-schwunden sind sie, wie ein Traum.

Nur Tu - gend bleibt!

180

Mein Tö - fel ist ein Mann für  
mich, ein Mann für mich, er ist so  
flink und rasch als ich, als ei - ne jun - ge



Bir - ke schlank, hat Ar - beit lieb und liebt Ge -

sang, hat Ar - beit lieb und liebt Ge - sang.

181

181

Im - mer, im - mer hin Wan - kel müt' - ger Sinn! So bleib ich

fer - ner wer ich bin. Zieh dein Wort zu - rück, mei - de mei - nen Blick.

641

denk, nur denk auf Betrug und List! Denoch sollst du sein:  
 dass dein kühn Verschmähn immer bei mir ohn'Empfindung ist.

182

182 Die Landlust

Ge - schäf - te, Zwang und Grill - len ent - weicht nicht die - se  
 Trift. Ich fin - de hier im Still - len des Un - muts Ge - gen -

gibt. Ihr Schwätzer die ich mei - de, ver - gesst mir nach zu -

- zieht: ver - leht den Ort der Freu - de, ver - leht der Fel - der Grün.

183

183  
Dein sü - ses Bild, o Ly - del Schwelt stets

vor mei - nem Blick, ai - lein ihn

trü - ben Zöh - ren, dass du es selbst nicht

bist. Ich seh' es wenn der A-bend mir däm\_mert wenn der

Mond mit glänzt seh' nichts und wer - ne, und wei - ne,

dass du es selbst nicht bist.

184

184 Мармур. Тамбури

185

Willst du frei und lu - stig gehn durch dies Welt ge -  
Must du auf die Vög - lein sehn, woh - nend un - ter

- tüm - mel. Je - des hüpf und singt und heckt  
Him - mel.

oh - ne Gram und Sor - gen schläft, vom grü - nen

Zweig be - deckt, si - cher bis zum Mor - gen.

186

196  
Presto  
Archi  
*p*

Tutti

645

## 187 Allegro con brio

Sol - che her - ge - lauf - ne Laf -

- fen,

die nur nach den Wei - bern gal - len,

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

*p*

mag ich für den Teu - fel

*fp* *fp* *fp*

nicht, mag ich für den Teu-fel nicht, mag ich für den Teu - fel nicht.

*fp* *cresc.*

188

189

Con-stan - ze! Con-stan - ze! Dich wie - der - zu -

*sotto voce* *dolce*

Andante

- seh-en, dich! O wie äng-stlich, o wie feu-ri-g

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are '- seh-en, dich! O wie äng-stlich, o wie feu-ri-g'. The piano accompaniment includes dynamic markings of *sf* and *p*.

klopft mein lie - be-vol - les Herz, klopft mein

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'klopft mein lie - be-vol - les Herz, klopft mein'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *pp*.

lie - be-vol - les Herz, klopft mein lie - be -

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'lie - be-vol - les Herz, klopft mein lie - be -'. The piano accompaniment includes dynamic markings of *sf* and *p*.



- vol - les Herz!

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with several slurs and a dynamic marking of *vol* (forte). The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and moving lines. The lyrics "les Herz!" are positioned below the vocal line.

189a

189a Andante

This system is labeled "189a Andante" and contains piano accompaniment for two systems. The first system of piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and includes a dynamic marking of *f* (forte). The second system of piano accompaniment is also written on two staves and includes a dynamic marking of *p* (piano). The music features various chordal textures and melodic fragments.

6 [Andante]

При - гла -

- ше - нье тво - е я при - нял; звал ме -

- ня ты, и я я - вил - ся!

190 Дон-Жуан

Ста - кешь мо - е - ю ты аскаре,

Мазетто

Нет, о - ставь! Пу -

Третий оркестр

Второй оркестр

Основной оркестр

Щерлиня

ну и - дем же. О бо -

- сти! Щер - ли - ня!

- ти! Го - ре го - ре!

Вот шут - ки гос - по - ди - на.

191

191 Allegretto  
 V. no  
 V. la  
 Mandolino  
 Доу-Жуан  
 V. c.  
 C-b. pizz.

Deh, vie - ni alla li -

This system contains the first three staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The lyrics are "Deh, vie - ni alla li -". A dynamic marking *p* is present above the vocal line.

\_ne - stra, o mio te -

This system contains the second three staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The lyrics are "\_ne - stra, o mio te -".

- so - ro! Deh, vie - ni a con - so -

This system contains the third three staves of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The lyrics are "- so - ro! Deh, vie - ni a con - so -".

lar il pian - to mi - ol

192a

192a Allegro Увертюра

1926

6 [Allegro assai] Из арин Царныи ночи

193 Komm, lie - ber Mai, und ma - che die Bäu - me wie - der

The first system of music consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the vocal melody, starting with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

grün, und lass mir an dem Ba - che die klei - nen Veil - chen

The second system continues the musical piece. The treble staff has a quarter rest at the beginning, followed by the vocal line. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

blüh'n! Wie möcht' ich doch so ger - ne ein

The third system shows the vocal line with a quarter rest at the start. The accompaniment in the bass staff remains consistent with the previous systems.

Veil - chen wie - der - seh'n, ach, lie - ber Mai, wie

The fourth system features a more active vocal line in the treble staff, with several eighth notes. The bass staff accompaniment continues.

ger - ne ein - mal spa - zie - ren geh'n!

The fifth system shows the vocal line with a quarter rest at the beginning. The bass staff accompaniment continues.

The sixth system is the final one on the page. The treble staff has a quarter rest at the start, followed by the vocal line. The bass staff accompaniment concludes the piece.

194a

Allegro

Из пражской симфонии

194a, Allegro, Из пражской симфонии. This system of piano music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic development. The third system shows a dynamic shift, with the right hand playing *f* and the left hand *p*.

656

6

Molto allegro

Из увертюры к «Дон-Жуану»

1946, Molto allegro, Из увертюры к «Дон-Жуану». This system of piano music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic development. The third system shows a dynamic shift, with the right hand playing *f* and the left hand *p*. The tempo marking [Molto allegro] is present below the second system.



195 [Allegro]

657

196

197a Adagio

Из сонаты F-дур

6 [Andante]

Из арии Сюзанны

O vie - ni, non ter - dar, o gio - ja bel - la.

658

197В

Г-с сонаты F-дур

5 *Andante cantabile*  
*p dolce*

197Г

Вступление к сцене из IV акта «Ариадна»

7 *Andante con moto*  
*dolce*

198а

Из сонаты F-дур

198а [Presto]  
*p*

198б

Из арии Церинны

6 [Grazioso]

198В

Из сонаты F-дур

5 [Allegro]  
*p*

199

199 *Adagio*  
*mf*

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абель К. Ф. — 339, 434  
Аберт Г. — 438  
Август II, польский король 24  
Август III, польский король 41, 53, 90  
Агрелль И. И. — 432  
Агрикола И. Ф. — 27, 338, 422  
Адам де ла Аль — 209  
Адамбергер И. В. — 461  
Аддисон Дж. — 96  
Адльгассер А. К. — 437  
Аллегри Г. — 442  
Альберт Г. — 91  
Альбинони Т. — 14  
Альбрехтсбергер И. Г. — 386  
Альгаротти Ф. — 10, 143, 144, 207, 233, 276  
Альтниколь И. К. — 27  
Амалия, принцесса — 325  
Амичис М. А. де — 445  
Анджолитти Г. — 236, 237  
Андре И. — 415, 416  
Андреттер Ю. Т. — 446  
Анна, английская королева — 94, 95  
Ансом Л. — 213-215, 225, 236  
Аппони А., граф — 390  
Арайя Ф. — 541  
Арбутнот Дж. — 101  
Ариосто Л. — 103  
Указатель имен составила Н. Н. Григорович.  
Арко Г. А., граф — 455  
Арн Т. А. — 101  
Арно Ф., аббат — 250  
Арну С. — 248  
Артеага Э. де — 10, 143, 207  
Аурнхаммер Ж. — 460  
Бакки Дж. см. Бах Иоганн Кристиан  
Бальони А. — 463  
Бамбини — 198  
Банистер Дж. — 267  
Баррингтон Д. — 435, 438  
Басси Л. — 463  
Бах (Вилькен) А.М. — 20, 25, 72, 73  
Бах В. Ф. 20, 23, 27, 73, 74, 77, 102, 318, 319, 332 337, 343, 459, 526  
Бах Иоганн Кристиан — 26, 144, 267, 318, 319, 324, 337, 343, 134, 435, 455, 498, 503, 526, 533, 541  
Бах Иоганн Кристоф — 17  
Бах Иоганн Кристоф Фридрих — 318, 343  
Бах И. Л. — 28  
Бах И. С. — 5-7, 9, 91, 102, 124, 126, 128, 129, 134, 149, 176, 183, 197, 230, 240, 263 — 266, 268, 270, 274, 281, 282, 297, 311, 317-321, 323 325, 327, 332 — 338, 341, 343, 349 351,  
**660**  
385, 393, 394, 397, 420, 426, 428, 446, 459, 464, 490, 499, 508, 510, 526, 529, 530, 533, 535, 536, 538 540, 546  
Бах И. Э. — 423  
Бах И. Я. — 73  
Бах М. Б. — 18  
Бах Ф. Э. — 5, 10, 12, 20, 23, 27, 269, 315, 316, 318, 335, 337, 338, 340, 343, 348, 354, 378, 394, 396, 411, 422-424, 432, 433, 439, 448, 459, 526  
Беатриче, принцесса — 443  
Бек Ф. — 306  
Беккер К. Ф. — 28  
Бём Г. — 14, 17  
Бём И. Г. — 451  
Бёме Я. — 44, 45  
Бенда Й. — 212, 416, 417, 419  
Бонда Ф. — 320, 321, 422  
Бенуччи П. — 462  
Берд — 101  
Берлянд-Черная Е. С. — 4, 452  
Бернар П. Ж. — 178, 179, 188  
Бернаскони А. — 239, 443  
Бёрни Ч. — 10, 143, 235, 246, 272, 273, 297, 298, 302, 323, 340, 358  
Бесселер Г. — 371  
Бетховен Л. ван — 12, 28, 34, 161, 163, 212, 254, 265, 325, 341, 346, 350, 351, 353, 359, 360, 376, 391, 393,

397, 398, 402, 457, 491, 497, 526, 530, 540, 546  
Бойль Р. — 124  
Боккерини Л. — 341  
Бомарше (наст. фам. — Карон) П. О. — 11, 161, 162, 262, 472, 473  
Бондини К. — 463  
Бонне П. — 10, 169, 170  
Бонончини Дж. Б. — 96, 97, 103, 344  
Бордони Ф. 23, 96, 141, 333  
Боски — 96  
Брецнер К. Ф. — 461  
Брокес Б. — 95, 111  
Броссар С. — 10  
Брутон Т. — 113  
Брянниева В. Н. — 4  
Буальдые Ф. А. — 231  
Буамортье Б. де — 311  
Бузони Ф. — 65  
Букстохуде Д. — 14, 18, 64, 92  
Бурделло П. — 10, 169, 170  
Буссани — 462  
Бусеани Ф. — 462  
Буше Ф. — 199  
Бэлза И. Ф. — 4  
Вагензейль Г. К. — 272, 344, 347, 348, 355, 432 — 434  
Ваде Ж. Ж. — 212  
Вайсе К. Ф. — 413-415, 417, 496  
Валледор Х. — 542  
Валуа д'Орвиль А. ле — 195  
Вальзегг, граф — 466  
Вальтер И. Г. — 19, 27  
Вандини А. — 275  
Ваньхаль Я. Б. — 346, 543  
Вареско Дж. — 452, 461  
Ватто Ж. А. — 172  
Вебер А. — 450, 451, 457, 458, 460  
Вебер К. М. фон — 411, 468  
Вебер Констанца — 457, 537  
Вейдман Й. — 417  
Вендлинг И. Б. — 449  
Венециано Дж. — 147  
Верачини Ф. М. — 101, 274, 275  
Вернер Г. И. — 356, 363  
Вестрис Г. — 248  
Вивальди А. — 14, 71, 78, 149, 182, 264, 274, 276, 278, 284, 311, 341, 363  
Виланд К. М. — 419, 465  
Вильгельм Оранский — 436  
Вильгельм Эрнст, герцог — 18  
Вилькен А. М. — 20  
Винкельман И. И — 11, 419  
Винтер П. фон — 415  
Винчи Л. — 103, 136, 143, 147, 161  
Виотти Дж. Б. — 359, 542  
Висконти Г. — 275  
Вольтер (наст. имя и фам. — Франсуа Мари Аруэ) — 178, 225, 238, 250  
Вольф К. — 21  
Враницкий П. — 346, 543  
Гайдн И. М. — 437  
Гайдн Ф. Й. — 5, 7, 9, 10, 12, 42, 229, 230, 232, 234, 236, 264, 267, 269, 310, 312, 313, 325, 341, 344, 346, 348-410, 417, 420, 423, 425-429, 432, 437, 440.  
**661**  
446 — 448, 456, 457, 459, 468, 475, 490, 495, 499 — 502, 506, 508, 509, 512, 514, 520 — 522, 532, 540, 541, 543 — 545  
Галли — 101  
Галуппи Б. — 135, 143, 144, 146, 154 — 156, 158, 224, 270, 283, 341, 541  
Гамерра Дж. да — 444  
Гаспарини Ф. — 284  
Гваданьи Г. — 101, 141, 238  
Гварини Б. — 103  
Геблер Т. Ф. — 451, 465  
Гей Дж. — 97, 199  
Геллерт К. Ф. — 424  
Гендель Г. Ф. — 5 — 7, 9, 12, 13, 19, 21, 24, 34, 52, 69, 87 — 134, 136, 140, 141, 144, 146, 149, 165, 176, 178, 197, 214, 233, 235, 236, 238, 253, 264 — 268, 270, 271, 284, 307, 350, 351, 353, 358, 359, 403, 405, 411, 427, 428, 434, 446, 459, 463, 464, 468, 483, 499, 508, 510, 529, 535, 538 — 540, 546

Генцингер М. — 357  
Георг I, английский король — 95  
Георг II, английский король — 97, 98  
Гервиль А. де — 440  
Гёрль — 466  
Гёрль Ф. — 466  
Гёрнер И. В. — 421  
Герреро А. — 542  
Герхард П. — 44  
Геснер И. М. — 19, 27  
Гёте И. В. — 11, 210, 414, 415, 425, 430, 434, 463, 496, 497  
Гийар Н. Ф. — 251, 262  
Гиллер см. Хиллер  
Гильмен Г. — 311  
Гинзбург Л. С. — 4, 276  
Глинка М. И. — 288  
Глюк К. В. — 5 — 8, 10 — 12, 101, 102, 111, 113, 120, 125, 126, 135, 142 — 144, 146, 160, 165, 178, 181, 195, 202, 224, 231 — 262, 264, 265, 272, 305, 307, 308, 315. 344 — 346, 349 — 352, 355, 406. 413-419, 424, 427, 439, 446 — 448, 451, 453-455, 457, 458, 467, 468, 472, 479, 493, 511, 527, 541, 544, 545  
Голицын Д. М. — 459  
Гольбах П. А. — 198, 200  
Гольдберг И. Т. — 72  
Гольдони К. — 8, 155 — 158, 399, 417, 461, 479  
Гомер — 142  
Гораций — 91  
Горюхина Н. А. — 3  
Госсек Ф. Ж. — 263, 267, 310 — 314, 315, 316, 363, 417, 541  
Готлиб А — 462, 466  
Готшед И. К. — 415, 418  
Гофман Э. Т. А. — 428, 468  
Граун И. Г. — 320, 422  
Граун К. Г. — 338, 422  
Грациани К. — 313  
Греко Г. — 149  
Гретри А. Э. М. — 10, 166, 221 — 231, 233, 245, 268, 307, 308, 315, 417, 460, 471, 541  
Грефе И. Ф. — 432  
Гримани В., кардинал — 94  
Гримм М. — 175, 198, 200, 201, 249, 251, 434, 451  
Гульельми П. — 144  
Гюнтер И. К. — 496  
Давид Ж. Л. — 11, 233  
Д'Аламбер Ж. Л. — 166, 180, 197, 198, 201, 205 — 207, 250  
Далейрак Н. — 222 — 223, 231  
Данше А. — 171, 452  
Да Понте Л. (наст. имя и фам. — Эмануэле Конельяно) — 462 — 465, 467, 479  
Дауер И.Э. — 461  
Дезед Н. — 222, 450  
Демаре А. — 168  
Детуш А. К. — 168, 170, 172, 174, 198  
Детуш Ф. — 172  
Джанотти П. — 218  
Джеминиани Ф. — 101, 275  
Дженненс Е. — 99, 101  
Дженненс Ч. — 98, 115, 118, 120  
Дзено А. — 103, 104, 142  
Дидро Д. — 166, 198, 201, 202, 204, 217, 218, 233, 246, 263, 264  
Дискау К. Г. фон — 42  
Дитрихштейн, семья — 459  
Диттерсдорф, Дитере фон Диттерсдорф К. — 418, 460, 468

**662**

Довернь А. — 212, 247  
Долее И. Ф. — 464  
Дрезе И. С. — 19  
Друскин М. С. — 4  
Дуни Э. Р. — 166, 212 — 214, 216, 236, 315. 414, 541  
Дуранте Ф. — 149, 157, 161, 281, 282, 284  
Дурастанти М. — 109  
Душек Ж. — 460  
Душек, Дусик Я. Л. — 358  
Дюбарри М. Ж. — 250  
Дюваль Ф. — 311  
Дюплан — 248  
Дюрниц Т. фон — 449  
Дюфрени Ш. Р. — 168

Евдокимова Ю. К. — 4  
Еврипид — 239  
Екатерина II, русская императрица — 200  
Женомм — 460, 533 Жилье Ж. К. — 174, 175  
Заломон И. П. — 358, 403  
Зюсмайр, Зюсмайер Ф. К. — 466, 537  
Изуар Н. — 231  
Иоганн Эрнст Саксен-Веймарский. герцог — 17, 78  
Иосиф II (Йозеф) — 417, 458, 462  
Йозеф Саксен-Хильдбургхаузенский, князь — 235  
Йоммелли Н. — 143 — 146, 199, 224, 237, 249, 270, 345, 419, 434, 441, 442, 454  
Кавальери К. — 417, 461, 468  
Кайзер К. — 24, 52, 95  
Кайзер (Кейзер) Р. — 92, 93, 104, 411, 490  
Кальдара А. — 24, 263, 270, 272, 344  
Кальцабиджи Р. — 237 — 239, 246, 247, 448, 467  
Кампра А. — 166, 168, 170 — 172, 214, 452  
Каннабих И. К. — 303, 304, 306, 358, 449  
Капуа Р. — 199  
Карбонелли Дж. — 101  
Карл Теодор, курфюрст — 302  
Карл Эдуард Стюарт, шотландский король — 99  
Карнарвон, граф — 95  
Каструччи П. — 101  
Каюзак Л. де — 179, 194  
Кванц Й. И. — 320, 321  
Квестенберк Я. А., граф — 300  
Квинтилиан — 27  
Келли (О'Келли) М. — 462  
Керль И. К. — 17, 91  
Керубини Л. — 165, 212, 221, 231, 315  
Кесс Ф. Б. фон — 459  
Кетан А. Ф. — 215  
Кёхель Л. — 434, 502  
Кино Ф. — 103, 179, 202, 248, 249, 251, 256, 258  
Кинский Ф., граф — 275, 459  
Кирнбергер И. Ф. — 320 — 322  
Кирххоф Г. — 432  
Клаудер И. К. — 41  
Клейст Э. К. — 423  
Клементи М — 359, 458, 491, 541  
Клерон (наст. имя и фам. — Клер Жозеф Ипполит Лерис де Латюд) — 251  
Климовицкий А. И. 4  
Клингер Ф. М. — 11  
Клопшток Ф. Г. — 261, 423, 424  
Кожелух Л. А. — 346, 460, 543  
Кокки Дж. — 199  
Коллоредо И., граф — 444  
Кольтеллини М. — 439  
Конгрив У. — 119  
Конде, принц — 310, 312, 314  
Конен В. Д. — 3  
Конти, принц — 312, 315  
Конти Ф. Б. — 263, 270 — 272, 344  
Корелли А. — 14, 75, 94, 101, 128, 182, 274 — 276, 278, 284, 311, 341  
Корнель П. — 103, 142, 206  
Кох Г. Г. — 413  
Коффи Ч. — 413  
**663**  
Краузе К. Г. - 422  
Кремлев Ю. А. — 4. 367  
Крешентини Дж. — 141  
Кригер А. — 91  
Кригер И. — 91  
Кромвель О. — 112  
Куанье О. — 211  
Кунау И. — 20. 91, 133  
Куперен Ф.. старший — 14, 182, 183, 310, 327  
Кури И. Й.Ф.- 354. 399, 417  
Куциони Ф. — 96. 109. 141  
Кюпи (де Камарго) А. М. — 187  
Лаборд. Ла Борд Ж. Б. де — 10  
Лагарп Ж. Ф. — 250, 251. 256  
Лаланд Ж. Ж. — 279

Ла Мотт У. де — 172  
Ланге Алоизия см. Вебер Алоизия  
Ланге Й. — 458  
Ла Пуплиньер А. де — 177, 187, 267, 310, 312, 313  
Лариве А. — 248  
Ларсен Й. П. — 304  
Ласерна Б. де — 542  
Ласки Л. — 462  
Латилла Г. — 199  
Лаудон Г. Э. де — 369  
Лафонтен Ж. де 212  
Ла Франчезина — 101  
Леблан дю Рулле Ф. — 246-248, 251  
Левашёва О. Е. — 4  
Легренци Дж. — 24, 75  
Легро Ж. — 248. 507  
Лейбниц Г. В. — 21  
Лейтгеб И. — 460  
Лекен (наст. фам. — Кен) А. Л. — 251  
Леклер Ж. М. — 311  
Леклерк де ла Брюэр М. — 179  
Лемс Г. К. — 30  
Лемуан Ж. Б. — 262  
Лео Л. — 136, 157, 199. 270  
Леопольд, герцог — 442. 445  
Леопольд Ангальт-Кетенский, князь — 19, 20  
Лесаж А. Р. — 166. 173-175, 236. 354  
Лесерф де ля Вьевиль де-Френез Ж. Л. — 16 — 17  
Леспинас Ю. — 250  
Лессинг Г.Э. — 11, 320, 322, 401, 415, 430, 465  
Лесюэр Ж. Ф. — 231  
Литта А. — 338, 339  
Лихтенштейн, семья — 459  
Лобковиц Ф. Й.. князь — 234, 391, 459  
Логрошино Н. — 135, 145, 154, 157, 161  
Лодрон, семья — 446  
Лодрон М. А., графиня — 449  
Ложье — 297  
Локателли Дж. Б. — 235, 274  
Лолли Дж. — 463  
Лотти А. — 24  
Лознштейн К. — 27  
Любек В. — 93  
Людовик XIV — 168, 170  
Людовик XV — 199  
Людовик XVI — 227, 345  
Люлли Ж. Б. — 69, 90, 166, 172, 175, 176, 179, 180, 188, 189, 192, 206. 236, 246, 249, 251, 256, 257, 421, 452  
Люлли Л. — 168  
Лютер М. — 37  
Мазель Л. А. — 3  
Майр С. — 541  
Максимилиан, эрцгерцог — 446  
Максимилиан Франц. курфюрст — 359  
Мандини М. — 462  
Мандини П. — 462  
Манелли — 199  
Манцуоли Дж. — 435  
Манчестер, граф — 94  
Манчини Ф. — 136  
Маре М. — 168. 170, 172. 174, 187, 194, 222  
Мария Антуанетта, дофина, затем французская королева — 247, 248, 250, 345  
Мария Барбара, испанская королева — 285  
Мария Казимира, польская королева — 285  
Мария Терезия, австрийская императрица — 356, 444  
Мария Федоровна — 357  
Маркс К. — 7, 112, 167, 233

**664**

Мармонтель Ж. Ф. — 225. 250. 251  
Марпург Ф. В. — 10. 27. 320. 321, 423  
Мартин-и-Солер В. — 160, 486, 541  
Мартинес М. — 459  
Мартини Дж. Б., падре — 10, 153, 338, 339, 341, 442, 446, 449  
Марчелло Б. — 94, 138, 139, 142, 143, 281-284

Маттезон И. — 10, 26, 27, 92, 95, 207, 354, 412  
Маццола К. — 464  
Мелани Я. — 147  
Мельци А. М. — 234  
Мендельсон-Бартольди Ф. — 28  
Ментенон Ф.. маркиза — 168  
Меркотеллис А. — 147  
Месмер Ф. А. — 440  
Метастазио П. — 103, 135, 142, 143, 157, 161, 235, 237. 238. 339, 345. 355. 399, 442-444. 446. 464, 467, 541  
Микеланджело Буонарроти — 56  
Мильтон Д. — 118, 403  
Минготти П. — 235  
Мисон Л. — 542  
Мицлер Л. К. — 26  
Мича Ф. В. — 263. 300, 301, 347  
Мичелли К. — 463  
Мольер Ж. Б. — 206. 236. 479  
Мондовиль Ж. Ж. — 248. 311  
Монн Г. М. — 272. 344, 347  
Монне Ж. — 199, 212  
Монсиньи П, А. — 166, 213, 218-222, 224, 226, 227, 230. 231. 233, 236. 248, 416. 417, 471, 541  
Монтеверди К. — 34, 137, 139, 140, 241  
Морелл Т. — 101, 122-125  
Морньони Б. — 445  
Морцин Й. Ф., граф — 349, 355  
Моцарт В. А. — 5-7, 9, 10, 12, 28, 126, 150, 154, 159, 160, 162, 164, 165, 226, 232, 234, 236, 264, 265, 267, 269, 278, 304, 310, 312, 316, 319, 340-344, 346, 348, 349, 351 — 353, 357-359, 368, 372, 378, 386, 393, 394, 397, 400, 408, 411, 416, 418, 419, 425 — 541, 543 — 546  
Моцарт Констанца см. Вебер Констанца  
Моцарт Л. — 431- 437, 439-442, 445, 447-451, 455, 458, 463, 509  
Моцарт М. А., «Нанерль» — 431, 433, 434. 436, 463  
Муре Ж. Ж. — 168, 172  
Муффат Г. — 91  
Мысливечек Й. — 442  
Мюллер А. Ф. — 41, 42  
Нардини П. — 434  
Нефе К. Г. — 28. 212. 353. 415, 416, 419, 424  
Николаева Н. С. — 4  
Николаи Ф.- 36  
Нихельман К. — 320, 422  
Новер Ж. Ж. — 239. 345, 450  
Ноймайстер Э. — 19, 30  
Нусейль — 466  
Обер Ж. — 311  
Овербек К. А. — 496  
Овидий П. Н. — 43, 211  
Украинец И. А. — 4  
Орефиче А. — 147  
Орландини Дж. М. — 199  
Орневаль Ж. Ф. д' — 174, 175, 236  
Отро Ж. — 195  
Оттобони, кардинал — 94, 284  
Павел Петрович, вел. князь — 357, 388  
Паганелли Дж. А. — 283  
Паизиелло Дж. — 35, 150, 154, 160 — 165, 226, 270, 399, 400, 443, 458, 460, 475, 541  
Палестрина Дж. П. Л. — 14, 24  
Папир — 359  
Парадизи П. Д. — 283, 341  
Парини Дж. — 444  
Паскуини Б. — 94, 284  
Паскуини Н. — 101  
Пахельбель И. — 14. 17, 67, 69, 91, 133  
Пеллегрен С. — 174, 177, 179  
Пепуш Дж. — 97  
Перголези (Берголезе) Дж.Б. — 103, 135, 136, 143, 144. 146, 148 — 154, 157, 160, 161, 163, 180, 198 — 200, 203, 214, 224, 270, 271, 274, 283, 341, 422, 541  
Перес Д. — 144  
**665**  
Перселл Г. — 89, 90, 94  
Петров Ю. П. — 4  
Петрозеллини Дж. — 448  
Пешетти Дж. Б. — 283  
Пикандер К. Ф. — 30, 41 — 43, 47  
Пирон А. — 174



Пихль В. Й. — 543  
Пиччинни Н. — 135, 144, 146, 154, 156 — 159, 161, 224, 232, 249 — 252, 262, 270, 276, 416, 441, 541  
Пла М. — 542  
Плейель И. Й. — 359  
Плейер Б. — 460  
Плутарх — 91  
Плюмике К. М. — 451  
Польетти А. — 91  
Понциани Ф. — 463  
Поп А. — 97  
Порпора Н. — 96, 98, 103, 136, 142, 274, 354  
Прато В. даль — 452  
Прокш Г. — 313, 314  
Протопопов В. В. — 3, 67, 383, 384, 514, 516, 524, 525, 535  
Рааф А. — 450, 452  
Рагене Ф., аббат — 169, 203, 206  
Рамо Ж. Ф. — 5, 10, 12, 116, 149, 166, 168, 173 — 198, 205, 207, 222, 232, 233, 236, 241, 246, 248, 249, 253, 256 — 258, 264, 266, 267, 305, 310 — 313, 316, 327, 373, 423, 452, 543  
Расин Ж. — 112, 125, 142, 202, 246, 247, 251  
Раупах Г. Ф. — 439  
Рауццини В. — 445  
Рейнкен Я. А. — 14, 17, 20, 93  
Рейнхольд Т. — 101  
Рейхардт И. Ф. — 261, 412, 415, 425  
Рембрандт Х. — 16, 102  
Реннекан Н. — 223  
Реньяр Ж. Ф. — 172, 369  
Ригель Г. И. — 312  
Риккати Дж. — 10  
Риман Х. — 304  
Рингвальд Б. — 32  
Рихтер Ф. К. — 303, 304, 306, 312  
Ричардсон С. — 156 — 158  
Риччо Б. — 147  
Робинзон А. — 101, 109  
Розенгрейв Т. — 285  
Розетти А. (наст. имя и фам. — Антонин Рёслер) — 359  
Ройттер Г. — 344, 347, 353  
Роллан Р. — 120, 130  
Ролли П. А. — 96, 98, 103, 110  
Россини Дж. — 150, 154, 159, 161, 162, 164, 165, 210  
Румбек М. К., графиня — 460  
Рупрехт М. — 425  
Русполи, маркиз — 94  
Руссо Ж-Ж. — 156, 166, 180, 181, 198, 200, 201 — 212, 215, 220, 221, 247 — 250, 258, 265, 276, 314, 412, 414, 416, 419, 422, 440, 540  
Рутини Дж. М. — 283  
Саддумене Б. — 147  
Саква К. К. — 4, 438  
Саккини А. М. Г. — 165, 224, 249, 262  
Саксен-Веймарский герцог — 41  
Саксен-Вейсенфельский герцог — 19, 41  
Салле М. ла — 98  
Сальви А. — 103  
Сальери А. — 165, 262, 460  
Саммартини Дж. Б. — 234, 263, 264, 272 — 274, 347, 541  
Сапорити Т. — 463  
Сарти Дж. — 460, 486, 541  
Свитен Г. ван — 403, 459  
Свифт Дж. — 96, 97  
Седен М. Ж. — 215, 218, 219, 225, 236, 414  
Сейшас Х. А.К. — 297, 298  
Селлетти Дж. — 199  
Сенезино Ф. — 96, 109, 141  
Сен-Севен Ф. П. — 174  
Сервандони Дж. — 100  
Сервантес де Сааведра М. — 215  
Скарлатти А. — 93, 94, 103, 136 — 139, 141, 146, 147, 172, 284, 285, 307, 491  
Скарлатти Д. — 5, 12, 72, 93, 94, 129, 133, 134, 149, 263, 264, 269, 270, 282 — 300, 305, 310, 311, 315, 324, 325, 327, 340, 342, 543  
Скрёбков С. С. — 3

**666**

Смоллетт Т. — 100, 113

Солер А. — 263, 297 — 300  
Софокл — 113, 262  
Сперонтес (наст. имя и фам. — Иоганн Сигизмунд Шольц) — 420, 421, 432  
Стамиц А. — 312  
Стамиц К. — 303, 304, 306, 312  
Стамиц Я. В. — 263, 300, 302 — 306, 307, 308, 310 — 312, 541  
Стеффан Й. А. — 425  
Стеффани А. — 94, 103  
Стораче А. С. — 462  
Стриназакки Р. — 460  
Сюар Ж. Б. — 250  
Тартини Дж. — 263, 269, 270, 275 — 280, 283, 287, 292, 296, 300, 305, 306, 311, 325  
Тассо Т. — 94, 103  
Тацит Публий Корнелий — 96  
Тейбер Т. — 461  
Телеман Г. Ф. — 20, 21, 23, 27, 28, 52, 95, 323, 411, 421, 422, 432 Террадельяс Д. — 144  
Тибальди Дж. — 239  
Тирдатов В. В. — 4  
Тирсо де Молина (наст. имя и фам. — Габриель Тельес) — 479 Тодески Дж. Б. — 441  
Тоески К. Дж. — 303, 304, 306  
Томазини Л. — 387  
Томазиус Х. — 91  
Томсон Дж. — 403  
Тонелли А. — 199  
Тост И. — 389  
Траттнер Т. фон — 531  
Траэтта Т. — 144, 270, 345, 541  
Тринкера П. — 155  
Тума Ф. — 543  
Тун В., графиня — 459  
Улыбышев А. Д. — 428, 453  
Умлауф И. — 417, 418, 468  
Уолпол Р. — 97  
Уц И. П. — 423, 496  
Уэбб Д. — 305  
Фавар М. Ж. — 199, 440  
Фавар Ш. С. — 166, 174, 175, 199, 212-214, 236, 247, 414, 440  
Фаринелли (наст. — Карло Броски) — 141, 297, 442  
Федерико Дж. А. — 149  
Фео Ф. — 136, 149  
Фердинанд, эрцгерцог — 356, 443  
Филдинг Г. — 215  
Филидор Ф. А. — 166, 208, 209, 213 — 217, 224, 226, 227, 229, 231, 236, 248, 267, 414, 415, 541  
Филс А. — 303, 306 Фирмиан К. Й., граф — 442  
Фишер И. К. — 432  
Фишер К. Л. — 417, 461, 468  
Флерке И. Э. — 101  
Форкель И. Н. — 10, 334  
Форкре А. — 187  
Фрази Дж. — 101  
Франк И. М. — 353  
Франк С. — 19, 30, 41  
Франке А. Г. — 91  
Франкер Ф. — 311  
Фрескобальди Дж. — 24  
Фриберт К. — 425  
Фридрих Август см. Август II и Август III  
Фридрих Вильгельм II, король — 23, 200, 320, 322, 323, 324, 389, 464  
Фробергер И. Я. — 17, 24, 91, 133  
Фукс И. Й. — 354  
Фюзелье Л. — 174, 178, 179  
Фюрнберг К. — 355, 386  
Хагедорн Ф. — 421, 423, 496  
Хайм Н. — 96, 103, 107  
Хамильтон Н. — 118  
Харрис — 101  
Хассе (Гассе) И. А. — 21, 23, 98, 103, 136, 144, 270, 333, 338, 345, 432, 439, 441, 444  
Хауптман М. — 28  
Хаффнер, семья — 460, 509  
Хаффнер И. У. — 446  
Хейтман И. И. — 20  
Хербинг В. — 424  
Хилл А. — 94

Хиллер И. А. — 10, 222, 413, 417, 424, 425, 459  
Хокинс Дж. — 10  
Хольцбауэр И. Я. — 419, 449  
Хонауэр Л. — 439  
Хофер Й. — 466  
Хунольд К. Ф. — 41  
Хурлебуш К. Ф. — 432  
Царева Е. М. — 4  
Царлино Дж. — 196  
Цахау Ф. В. — 90, 91, 102, 131, 133, 353  
Цельтер К. Ф. — 425  
Циглер М. фон — 30  
Цицерон — 91  
Цумштег И. Р. — 425  
Чайковский П. И — 228, 408  
Чампи В. Л. — 199, 213  
Чандосский, герцог — 121  
Черная Е. С. см. Берлянд-Черная Е. С.  
Черногорский Б. М. — 234, 275  
Чечере К. — 155  
Чимароза Д. — 135, 154, 160, 164, 165, 541  
Чинья-Сантис В. А. — 443  
Шак Б. — 466  
Шамбоньер, Шампион де Ж. — 69  
Шарден Ж. Б. С. — 218  
Шахтнер И. А. — 451  
Шварценберг, семья — 459  
Швейцер Альберт — 78  
Швейцер Антон — 416, 419  
Шейбе И. А. — 10, 26, 27, 418  
Шекспир У. — 16, 251, 463, 465  
Шенкер — 313, 314  
Шиканедер Э. (наст. имя и фам. И. Й. Шиккенедер) — 451, 465, 467, 487, 497  
Шиллер Ф. — 11, 425, 430  
Шлегель А. В. — 423  
Шмидт Б. — 432  
Шмидт Дж. Ч. — 101  
Шоберт И. — 263, 315, 317, 327, 393, 424, 434, 439, 455, 498, 526, 541, 543  
Шольце И. С. — 420  
Шпор Л. — 210  
Штадлер А. — 460  
Штандфус И. К. — 413  
Штейн И. А. — 526, 528  
Штефани Г. — 461, 462  
Шубарт К. Ф. Д. — 207, 448  
Шуберт Ф. — 346, 350, 402, 411  
Шульц И. А. П. — 424, 425  
Шуман Р. — 28  
Шюц Г. — 44  
Эберлин И.Э. — 438  
Эгийон д', герцог — 310  
Эккардт И. Г. — 439  
Энгельс Ф. — 7, 37, 112, 167  
Эрдёди, семья — 459  
Эрдёди Й., граф — 390  
Эрдман Г. — 23  
Эрколе Райнальдо, принц — 443, 444  
Эрлебах Ф. Х. — 420  
Эрнст Август Ганноверский, герцог — 94, 95  
Эстерхази, княгиня — 238  
Эстерхази, семья — 361, 399, 456, 459  
Эстерхази А. — 357 — 360  
Эстерхази М. — 356, 357, 392  
Эстерхази П. А. — 349, 351, 352, 355, 356  
Эстеве П. — 542  
Этторе Г. — 443  
Якоби И. Г.- 496  
Ян О. — 28

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА.....	3
XVIII ВЕК. ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.....	5
ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ.....	13

ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ.....	87
ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.....	135
ФРАНЦУЗСКАЯ. ОПЕРА.....	166
КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК.....	232
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА.....	263
ФРАНЦ ЙОЗЕФ ГАЙДН.....	344
ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ.....	411
XVIII ВЕК. НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ.....	540
ПРИЛОЖЕНИЯ	
Нотные примеры . . . . .	549
Указатель имен . . . . .	660

**668**

**Ливанова Т.**

Л55 История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 2. XVIII век. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — М.: Музыка, 1982. — 622 с., нот.

В учебнике освещается история западноевропейского музыкального искусства XVIII века как эпохи создания музыкальной классики в ее основных явлениях и жанрах (опера, fuga, соната, симфония), характеризуется творчество Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта и других композиторов. Предназначается для студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий.

78 И

ИБ № 2939

**ТАМАРА НИКОЛАЕВНА ЛИВАНОВА**

**История западноевропейской музыки до 1789 года Том 2**

Редактор Т. Ершова

Художник Ю. Боярский

Худож. редактор А. Головкина

Техн. редактор И. Левитас

Корректор Г. Мартемьянова

Подписано в набор 20.12.79. Подписано в печать 21.06.82. Формат бумаги 60x90/16. Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 41,5. Усл. п. л. 41,5. Уч.-изд. л. 45,33. Тираж 30 000 экз. . Изд. №11162. Зак. № 1031. Цена 2 р.

Издательство "Музыка", Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6

Союзполиграфпрома при Государственном

комитете СССР по делам издательств,

полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

4905000000-380<sub>КБ №2\_25\_1982</sub>

<sup>Л</sup> 026(01) – 82