

Е.С. ЧЕРНАЯ

1756

1791



Вольфганг Амадей  
Моцарт

Серия VI  
№ 20

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»  
МОСКВА - 1955

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО  
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

---

Кандидат искусствоведческих наук  
Е. С. ЧЕРНАЯ

Вольфганг Амадей  
МОЦАРТ

(К 200-летию со дня рождения)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

---

Москва



1955

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Детские и отроческие годы . . . . .	3
Зальцбургский период . . . . .	9
Годы творческой зрелости . . . . .	23
Последний период жизни и творчества . . . . .	29



★ К ЧИТАТЕЛЯМ ★

Издательство «Знание» Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Новая площадь, д. 3/4.



Автор

Елена Семеновна Черная.

Редактор Е. Н. Конюхова.

Техн. редактор П. Г. Ислентьева.

A06445. Подписано к печ. 19/XI 1955 г. Тираж 90000 экз. Изд. № 298.  
Бумага 60 × 92<sup>1</sup>/<sub>16</sub> — 1 бум. л. = 2 печ. л. Уч.-изд. 2,03 л. Заказ № 976.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности. Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова. Москва, Ж-54, Валовая, 28.

Имена Моцарта, Гайдна, Бетховена неотделимы в нашем представлении от тех вершин музыкальной культуры, которые были завоеваны Европой в памятную пору подготовки и осуществления первой французской революции.

В истории музыки их объединяет скромное определение «венская классическая школа», но подлинное значение деятельности этих великих представителей немецкого искусства второй половины XVIII века неизмеримо шире.

В народном оптимизме и юношеской энергии творений Гайдна, в проникновенном гуманизме образов Моцарта, в могучем революционном мышлении Бетховена нашло свое отражение освободительное движение эпохи — от первой победы идей просвещения до открытого призыва к восстанию.

Это бессмертное искусство, поднявшееся из самых глубин народной жизни, воплотило мечты и надежды всего человечества. Вдохновленное великими идеями, оно стало образцом философской смелости и глубины мысли, демократизма и изящества, величия и простоты — классическим образцом, по которому равнялись выдающиеся музыканты последующих эпох.

В творчестве гениальных современников существовала теснейшая преемственная связь. Принадлежа к разным поколениям, они заняли каждый свое место и в истории музыкальной культуры, и в сердцах слушателей. И среди них Моцарт, с его лиричностью, любовью к человеку, с его поэтическим отношением к образам обыденной жизни, снискал, пожалуй, особо задушевную, трогательную любовь всех народов мира.

### Детские и отроческие годы

Гениальный музыкант Вольфганг Амадей Моцарт родился двести лет тому назад — 27 января 1756 года в небольшом австрийском городе Зальцбурге. Расположенный в предгорье Альп Зальцбург славился своей живописностью, чисто южной жизнерадостностью нравов и чудесными местными песнями; но под властью иезуитов, издавна подавлявших культурную и общественную жизнь области, город влачил скучное, обывательское существование.

Да и вся Австрия в ту пору была одной из тех политически отсталых стран, которые упорно оборонялись от опасных

новшеств, проникавших из-за границы. Однако ее молодые творческие силы — ученые, художники, музыканты жадно устремлялись навстречу новым веяниям, и Вольфганг Моцарт наряду с другими гениальными представителями немецкого искусства (такими, как Гёте, Шиллер, Лессинг) рано ощутил благотворное влияние освободительных идей.

Уже в своих юношеских произведениях он откликался на тревожные мысли и сомнения, волновавшие его современников. Проникая в тайники человеческой души и раскрывая ее неисчислимые богатства, Моцарт в зрелые годы стал одним из тех художников, которые активно содействовали раскрепощению соотечественников от духовного гнета, налагаемого общественным строем, церковью и социальным неравенством. Создатель классической национальной оперы, он отразил в ней моральный облик, мысли и чаяния своего народа в пору, когда австрийская оперная сцена еще всецело находилась под влиянием искусства итальянцев и отечественные таланты почти не имели к ней доступа.

Моцарт и в собственной жизни сделал решительный шаг к освобождению: его биография, драматическая эволюция его творческого пути являются замечательным примером борьбы художника предреволюционной эпохи за свои права, за свое человеческое достоинство, за национальную независимость.

Биография эта необычна, и вокруг нее еще при жизни Моцарта начали складываться легенды: современников поражало и феноменально раннее проявление одаренности (она обнаружилась на четвертом году жизни, а в шесть лет Моцарт уже отправился в первую триумфальную концертную поездку по Европе), и необычайная легкость творческого процесса, когда произведения, казалось, рождаются сами собой и композитору остается только занести их на бумагу, и вдохновенное мастерство, проявлявшееся в любой области музыкального творчества; странной показалась и ранняя смерть этого всегда жизнерадостного, оптимистически настроенного художника. Говорили, что он был из зависти отравлен Сальери, придворным композитором. Версия эта послужила толчком к созданию замечательной трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Документально она пока не подтверждена, но психологически вполне оправдана: Моцарт, действительно, был безжалостно загублен высокопоставленными «покровителями», беспощадно эксплуатировавшими его талант и равнодушно допустившими преждевременное угасание этого гениального художника.

С самого раннего детства Моцарт жил трудной жизнью профессионала-музыканта, без усталости концертируя по европейским столицам. Организатором этих поездок был его отец — Леопольд Моцарт, талантливый и хорошо образованный музыкант. Много вытерпев на своем веку благодаря униженному

положению музыкантов у себя на родине, он все силы положил на то, чтобы судьба сына сложилась иначе.

Музыка Австрии и Германии в те времена находилась всецело под влиянием иноземного искусства: в южных областях господствовала итальянская опера и итальянские виртуозы, в северных существовало такое же рабское преклонение перед французским искусством. Иностранцев оплачивали щедро, своим же музыкантам предоставлялись жалко оплачиваемые должности церковных органистов и певчих или домашних оркестрантов, находившихся на одном положении с прислугой. «Домашний музыкант» обслуживал своими произведениями вечера и трапезы хозяина, музицировал в товарищеском кругу, писал для церкви, но широкая публикация произведений была для него несбыточной мечтой. Лишь в редчайших случаях (когда оркестр хозяина приобретал особую славу) имя выдающегося музыканта и его произведения могли получить более широкую известность. Так стал известен Гайдн, создавший во дворце графа Эстергази капеллу, вызывавшую удивление не только соотечественников, но и зарубежных знатоков.

Больше надежды выдвинуться было у тех композиторов, которые совершенствовались в Италии, усваивали итальянский стиль и получали признание итальянцев; при благоприятных обстоятельствах они могли рассчитывать на работу в оркестре или придворном театре в одном из крупных центров своей страны и, подобно Гассе или Христову Глюку, стать уважаемыми музыкальными деятелями. Но это был удел редких счастливых, остальные были обречены на тягостное, зависимое, необеспеченное существование церковного или домашнего музыканта.

От этой печальной судьбы и стремился охранить Леопольд Моцарт своего гениального сына. Добившись длительного отпуска у своего хозяина — архиепископа зальцбургского, в оркестре которого он служил капельмейстером, Моцарт-отец предпринял обширную концертную поездку с мальчиком по Европе; это был верный способ обратить внимание европейской публики на талант Вольфганга и положить начало его музыкальной карьере. Одновременно с шестилетним Вольфгангом участвовала в поездке и его одиннадцатилетняя сестра, Мария-Анна, тоже обладавшая незаурядными музыкальными способностями.

Первые выступления детей состоялись в 1762 году, сначала в Мюнхене, потом в Вене. В то время Вена была одним из выдающихся музыкальных центров Европы, где по достоинству могли оценить из ряда вон выходящее дарование Вольфганга. И действительно, несмотря на кратковременность пребывания семьи в столице (выступления были прерваны болезнью мальчика), концерты детей стали сенсацией и привлекли внимание двора. Императорская семья целых две недели развлекалась их искусством в своей летней резиденции Шенбрунн.

Из Вены путь семьи Моцартов лежал в Париж, где дети в течение полугода были новинкой музыкальной жизни; оттуда семья переехала в Лондон, где прожила целый год, и весь этот год продолжались частые концертные выступления. Из Лондона Моцарты, по приглашению голландского посла, направились в Гаагу, и лишь после 10 месяцев пребывания там, из-за тяжелой болезни детей и все более настойчивых требований архиепископа вернуться, направились через Париж и Швейцарию домой, в Зальцбург.

Отдых давно уже был необходим обоим детям, в особенности Вольфгангу. Это был веселый, жизнерадостный, но хрупкий мальчик; как и большинство одаренных детей, он отличался особой впечатлительностью и восприимчивостью, и бесконечные выступления в таком раннем возрасте пагубно отражались на его здоровье.

Концерты в ту пору длились по 5—6 часов. Вольфганг выступал не только как пианист, но и как скрипач и органист (на скрипке и органе он выучился играть почти самоучкой); по желанию публики он читал с листа неизвестные произведения современных композиторов, аккомпанировал на слух певцам, флейтистам и скрипачам, импровизировал на тут же заданные кем-нибудь темы; чтобы удостовериться в необычайной тонкости слуха мальчика, его заставляли называть звуки, изданные стаканом, колокольчиком, часами, любым инструментом. Кроме того, по обычаю эпохи, он развлекал слушателей виртуозными трюками, бегло исполняя сложные произведения на покрытой сукном клавиатуре. Все это ребенок, казалось, делал легко, словно играя, но переутомление сказывалось, и Вольфганг во время путешествия часто заболел и трудно поправлялся.

Тем не менее, для развития гениального мальчика поездка эта, длившаяся около трех лет, дала очень многое: он вернулся домой не только мастером-клавесинистом, но и композитором. В Париже были написаны и изданы первые его шесть сонат для скрипки и клавира, в Лондоне были сочинены первые три симфонии; там же появилось несколько сонат для скрипки, виолончели и клавесина, клавирная соната для четырех рук, написанная для совместных выступлений с сестрой, целая тетрадь мелких клавесинных сочинений, обработка для клавесина с оркестром виртуозных произведений одного из лондонских друзей Моцартов — Иоганна Христиана Баха, их соотечественника (младшего сына гениального немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха).

Это был один из тех счастливых, которые, прославившись в Италии, пожинали плоды этой славы в разных европейских странах. Его оперные мелодии и светлая, ласкающая звучность клавирных сонат нашли живой отклик в воображении ребенка. Да и вообще музыкальный кругозор мальчика во время поездки

чрезвычайно обогатился: в Париже он познакомился с превосходной церковной хоровой музыкой и великолепным оркестром, которым Франция славилась еще со времени Люлли (композитора и организатора парижской концертной жизни в XVII веке); в Лондоне услышал величавые оратории Генделя и познакомился с искусством итальянской оперы, имевшей в столице Англии такой же успех, как и в Австрии; в Голландии — с народными нидерландскими мелодиями, которые охотно обрабатывал в своих детских сочинениях.

Не менее плодотворна оказалась и следующая поездка в Вену, предпринятая отцом, когда Вольфгангу исполнилось уже 12 лет. На этот раз наибольшее впечатление произвела на него театральная жизнь Вены, тем более, что ему самому посчастливилось принять в ней участие: согласно желанию императора, директор венского театра заказал мальчику итальянскую комическую оперу. В своей «Мнимой простушке» (так называлась опера) Вольфганг легко подражал образцам итальянского комедийного искусства «буффа» — жанра, пользовавшегося в то время огромным успехом во всей Европе благодаря юмору и доходчивости сюжета и музыки. Правда, ввиду недостаточности жизненного опыта, Вольфганг не смог добиться той сценической остроты, которая была присуща стилю буффонистов, но в ряде ситуаций проявил живое воображение, сценический темперамент и умение писать для голоса. Певцы, которым были поручены партии в опере Вольфганга, восторгались его мастерством и предсказывали опере успех. Однако премьера «Мнимой простушки» не состоялась: местные музыканты, недовольные быстрым выдвижением гениального подростка, добились у директора отказа от своего обещания и, к великому огорчению Моцарта, опера не появилась на столичной сцене.

Однако тогда же Вольфганг написал национальную оперетту «Бастьен и Бастьенна» для домашнего театра одного из венских любителей, доктора Месмера. В основу оперетты была положена немецкая обработка комической оперы Руссо «Деревенский колдун». Простота сюжета, естественность и лиричность обрисовки героев пленили юного композитора. Используя знание народных песен, которыми так богата была его родина — Зальцбург, и умение их обрабатывать (он уже овладел им в инструментальной музыке), 12-летний мальчик создал законченное театральное произведение — один из ранних образцов немецкого «зингшпиля» (то есть национальной бытовой оперы).

Известный толчок дала Моцарту и концертная жизнь Вены: здесь в этот период работала группа талантливых композиторов, создавших особый тип венской симфонии, в которой итальянские традиции органически сочетались с местными. Правда, влияние самого выдающегося представителя венской музыкальной культуры — молодого Гайдна — Вольфгангу суждено



было ощутить значительно позднее, однако общий стиль и характер венской оркестровой музыки отчетливо сказался в симфониях, написанных мальчиком за время пребывания в столице.

В 1770 году Леопольд Моцарт предпринял третью длительную поездку с сыном по Италии, рассчитывая этим окончательно упрочить положение Вольфганга в музыкальном мире. Путешествие продолжалось около трех лет, включая перерывы, во время которых Вольфганг отдыхал дома в Зальцбурге (первый раз — 4 месяца, второй — 8). Моцарт вернулся на родину юношей, обладавшим зрелым исполнительским мастерством и большим творческим опытом.

Успех его выступлений оказался в Италии еще большим, чем в других странах. В некоторых городах слава его была так велика, что концертанту приходилось силой пробивать себе дорогу к эстраде посреди обступившей его толпы. В Риме папа удостоил его почетной награды — ордена Золотой шпоры; в Болонье, после труднейшего экзамена, Филармоническая академия избрала 14-летнего мальчика своим членом. То же сделала академия в Вероне. После первого же концерта в Милане местный театр, в то время считавшийся лучшим в мире, заказал ему оперу «Митридат» на мифологический сюжет, и появление ее на миланской сцене было подлинным триумфом юного композитора: Вольфганг сумел до мельчайших подробностей вникнуть в виртуозный стиль итальянской оперы «серии», покорив этим даже самых скептических слушателей. «Митридат, царь понтийский» прошел больше 20 раз при переполненном зале, с громовыми овациями после каждой арии. В результате Моцарт получил заказ на новую оперу к следующему новогоднему карнавалу.

Эта новая опера — «Лючио Силла», поставленная в декабре 1772 года, имела столь же бесспорный успех. Однако положения Вольфганга в Италии она не упрочила. Индивидуальность автора, стоявшего уже на пороге юности, проявилась в ней так ярко, что итальянские традиции оказались оттеснены. Необычайная жизненность в трактовке драматических сцен, стремление проникнуть в психологию героев, усложненная, живописная трактовка оркестра — все это не укладывалось в рамки традиционной итальянской оперной драматургии. Нового заказа Моцарт не получил.

Холоднее отнеслись на этот раз итальянские меценаты и к концертным выступлениям Вольфганга: выдающийся его талант забавлял всех, куда концертант был ребенком; 16-летний же юноша, как бы он ни был одарен, уже не возбуждал особого интереса. Это с горечью поняли отец и сын. Тщетны оказались и попытки Вольфганга устроиться на постоянную работу в Италии при театре или в качестве домашнего музыканта в одном из придворных оркестров. Индивидуальность его, слиш-

ком заметная и независимая, и тут, вероятно, отпугивала многих: подобный музыкант вряд ли мог подчиниться чопорному распорядку музыкальной жизни в светском кругу.

То же равнодушие встретили Моцарта в Вене, куда они приехали в 1773 году. Четыре месяца, проведенные здесь, оказались весьма плодотворными для творческого роста Вольфганга: он стал свидетелем реформаторских начинаний знаменитого венского композитора Глюка, выступившего с воинственной декларацией против условной виртуозности итальянской оперы. Оперы Глюка «Орфей», «Альцеста», «Парис и Елена» представляли собой новый тип музыкальной драмы, где музыка подчинялась логике развития драматического действия, и ожесточенные споры венцев вокруг них не могли не заинтересовать юношу.

На симфонической эстраде в эту пору яркой звездой разгоралось дарование Гайдна. Демократизм языка его симфоний и квартетов, народность образов, виртуозное мастерство инструментовки в этот раз произвели сильнейшее впечатление на Вольфганга.

Однако, как бы ни были сильны впечатления столичной жизни, они только утвердили Моцарта в печальных выводах: ему в этом кругу места не было; в расцвете своих сил 17-летний юноша принужден был отказаться от концертной жизни, которая больше не могла его обеспечить. Родина отнеслась к нему так же бездушно, как и Италия, и никто из венских меценатов не захотел принять участия в его судьбе. Единственным прибежищем оставался родной городок Зальцбург, где он мог получить место концертмейстера в том же архиепископском оркестре, где служил его отец.

### Зальцбургский период

Следующие десять лет, почти безвыездно проведенные Моцартом в Зальцбурге, являются самым трудным и мрачным периодом его жизни. После богатых впечатлениями путешествий, вынужденное прозябание в провинциальном городе, где не было ни театра, ни публичных концертов, угнетало его своим однообразием и узостью интересов. Кроме того, он остро почувствовал, что значит бесправное и униженное положение музыканта: отношения его с хозяином сложились трудные. Во время второй поездки Моцартов в Милан старый архиепископ умер, и на его место был избран граф Иероним Колоредо, человек властный и деспотичный до жестокости. Подчиненных своих он держал в рабской зависимости, не допуская ни малейшего проявления собственной воли. Мировая слава Моцарта оставляла его равнодушным; свобода обращения и чувство собственного достоинства, присущие новому концертмейстеру, вызвали в нем только гнев и раздражение. Он нарочито стре-

мился унижить юношу, показывая, что он и его отец находятся в полной его власти, преследовал Вольфганга грубыми попреками в нерадивости, бесцеремонно критиковал его произведения, отвергая их или требуя исправлений.

Вся жизнь гениального юноши оказалась подчинена распорядку жизни хозяина: день его начинался в передней архиепископа, в ожидании его приказаний, вечером он обязан был участвовать в качестве виртуоза-клавесиниста в открытых и домашних концертах и в качестве скрипача при ежедневном исполнении симфоний. Несмотря на эту обременительную нагрузку, он успевал писать много и в самых различных жанрах. Огромная трудоспособность и вдохновенная свобода письма, связанная с виртуозной техникой, приобретенной с детства, облегчали ему гнетущие условия жизни и давали силы внутренне противостоять архиепископу.

Больше всего создавал он в эту пору симфонической музыки. Начав писать для оркестра с 8-летнего возраста, он к 17 годам обладал серьезнейшим опытом инструментовки. Во время поездок по Италии он усвоил особенности итальянского симфонизма — блестящий концертный стиль, любовь к стремительным темпам, преимущественное выделение струнной группы, игравшей в итальянском оркестре ведущую роль. Все это отчетливо выступает в отроческих симфониях Моцарта, созданных в Милане, Риме, Болонье. Однако, чем старше он становился, тем отчетливее выступало тяготение к отечественным традициям, в частности, сказывалось влияние венской школы, от которой Моцарт воспринял большую, чем у итальянцев, утонченность инструментовки и независимую трактовку голосов оркестра.

Высочайшим образцом в последние годы стал для него Гайдн. Моцарта восхищало его умение объединить все части симфонии в единое целое, его метод разрабатывать тему таким образом, чтобы раскрылись все заложенные в ней возможности, его неустанное обращение к народной песне и танцу. Уже в лето, предшествовавшее созданию второй его миланской оперы «Лючио Силла», Моцарт создал семь симфоний, в которых сознательно стремился следовать этому высокому образцу. Пребывание в Вене в 1773 году еще больше укрепило начавшееся духовное сближение с Гайдном.

Однако по возвращении из столицы, в первые же месяцы новой «служебной» жизни на родине, он пытается выйти за рамки всех испытанных им влияний, проложить свой собственный путь в симфонической музыке. Четыре большие симфонии, написанные в 1773 году, подытоживая и обобщая весь приобретенный им опыт, в то же время дают самостоятельное истолкование симфоническому жанру; это делает их вершиной всего юношеского периода в развитии симфонии.

Моцарт покидает в них область развлекательной музыки,

определявшую стиль симфонического искусства эпохи, и создает яркие индивидуальные образы, где все подчинено развитию основной идеи. Сравнение их дает представление о душевных контрастах, которые стремился запечатлеть молодой композитор. Так, если ля-мажорная симфония передает всю силу юношеского оптимизма Моцарта, его поэтическое отношение к жизни, к природе, то соль-минорная создает скорбный, драматический образ, воплощает чувство протеста против окружающей жизни, против всего, что существует в ней ложного, сковывающего творческие силы человека.

Подобное психологическое истолкование жанра симфонии было смелым шагом вперед даже по сравнению с гениальными симфониями Гайдна, при всей своей содержательности не выходящими за пределы бытовой тематики. По мятежности, по бурному изложению мысли симфония соль-минор, несомненно, близка идеям и настроениям «бури и натиска» — литературного направления, столь характерного для Германии 70-х годов. Не случайно она и появилась почти одновременно с драмой Гёте «Гец фон Берлихинген» и его романом «Вертер», явившимися знаменем передовой Германии. Как и большинство талантливой немецкой и австрийской молодежи, Моцарт воплощал в художественных образах тот протест, который был невозможен в области политической мысли.

Подобная смелость вряд ли могла прийти по нраву архиепископу, да и отец Моцарта оказался противником новаторства сына. Во всяком случае, дальнейшие опыты его в этой области в Зальцбурге не поощрялись, и после 1773 года наступает период, когда Моцарт надолго отходит от жанра симфонии. Место ее занимают другие формы оркестровой музыки — серенада и концерт.

Серенада представляла собой специфический вид австрийской бытовой оркестровой музыки развлекательного характера, сюиту, состоящую из пьес маршевого или танцевального склада. Назывались подобные сюиты различно — серенада, кассация, дивертисмент, иногда «ночная музыка», или «ноктюрн», но все эти названия означали праздничную музыку, нередко исполнявшуюся на открытом воздухе. Рассчитана она была на массовую аудиторию, и главным ее достоинством была теснейшая связь с бытующими народными мелодиями. Общий характер ее был жизнерадостный, торжественный или шуточный; некоторые пьесы обнаруживали программные черты (например, «охотничьи пьесы»), в других отчетливо выступала связь с романсом и песней. Состав музыкантов мог быть самым различным, и инструментовка поэтому была очень разнообразна; если среди исполнителей попадался кто-либо, хорошо играющий на скрипке или флейте, для него специально сочинялось несколько пьес, в которых он мог показать свое мастерство.

Эта популярная музыка, носившая ярко выраженный национальный характер, заняла большое место в зальцбургский период жизни Моцарта. Он писал серенады, дивертисменты и кассации, предназначенные для выступлений оркестра во время торжественных приемов у архиепископа и в качестве застольной музыки при его трапезах, писал их по заказу знатных и богатых зальцбургских семейств к свадьбам, именинам и рождениям. Музыка эта с характерным для нее выделением солирующих инструментов и частой сменой тембровых сочетаний помогала Моцарту проявить врожденную изобретательность в инструментовке и питала его любовь к живописным оркестровым краскам. Еще больше привлекала его возможность широко разрабатывать народные мелодии. Однако обычные жизнерадостные или шуточные сюиты он обогатил вдохновенным полетом мысли, и его серенады резко выделялись из массы подобного рода произведений значительностью, а подчас и драматичностью замысла. Сюиты эти дали толчок к развитию и других симфонических жанров; особенно тесно связаны они с сольным концертом, занявшим место в творчестве Моцарта начиная с 1775 года.

Обозначение «концерт» пришло из Италии и означало «соревнование»: несколько групп инструментов в оркестре как бы вели на эстраде борьбу за ведущее положение. Постепенно из этой формы коллективного соревнования, утвердившейся в XVIII веке под наименованием «концерта гроссо» (то есть «большого концерта»), выкристаллизовался сольный концерт, где борьба происходила уже между солистом-виртуозом и оркестром.

В течение XVIII века партия солирующего инструмента, будь это скрипка, клавесин или духовой инструмент, приобрела все более виртуозный характер и главной фигурой в соревновании оказался солист. Оркестр же, смирившись с ролью аккомпаниатора, высказывался во всю свою мощь только во вступительных и заключительных построениях. В концерте широко применялись приемы импровизации: перед самым заключением 1-й части, а иногда и в финале (то есть, последней, 3-й части) солист, уже без аккомпанемента, исполнял обширные виртуозные каденции — так назывались свободные импровизационные построения, завершавшиеся торжественными заключительными аккордами оркестра.

В годы зальцбургского затворничества Моцарт отдал дань и скрипичному, и клавесинному концерту. Скрипка, которою он владел артистически (хотя систематически на этом инструменте не занимался), привлекала его своей певучестью, и именно ей отдал он предпочтение в начале своего увлечения жанром концерта. Основываясь на достижениях предшественников, он истолковал его в духе блестящей, непринужденной беседы солиста и оркестра, — беседы, поражающей слушателя

обилием мыслей, изяществом и разнообразием их изложения. Предоставив солисту еще большую свободу, чем это делали предшественники, Моцарт в то же время придал оркестровой партии большую активность и утонченность.

Оркестр, оставаясь несколько в тени, тем не менее увлеченно участвует в разработке тем, то перехватывая их у солиста, то, наоборот, беря себе первое слово, которое затем развивает в своей партии скрипка.

Виртуозная партия скриписта представляла собой одну из вершин тогдашней скрипичной техники, но даже в самых блестящих концертах виртуозное начало никогда не становилось для Моцарта самоцелью: оно подчинялось иной, более высокой задаче — передать ликующее чувство радости, бурную вспышку энергии, беспечную детскую веселость.

Поэтические средние части концерта по глубине и драматичности превосходили все, созданное до сих пор в этой области, а финалы поражали своей кипучей энергией, блеском и ярко выраженными демократическими тенденциями. Используя опыт серенадной музыки, Моцарт вводил в них популярные народные темы (например, в «Страсбургском» концерте, названном так по имени распространенной страсбургской танцевальной мелодии).

Следующий шаг в завоевании жанра был сделан Моцартом в клавишинных концертах, написанных в 1776—1777 годах и рассчитанных частично на профессиональное, частично на любительское исполнение. Особой яркостью отличается концерт, созданный для парижской пианистки Женомм, выступавшей в ту пору в Зальцбурге: драматизируя отношения между клавишином и оркестром, Моцарт в первых же тактах создает значительный и яркий диалог; в дальнейшем партию клавишина композитор делает более женственной, мягкой, уступчивой, партию оркестра — волевой, настойчивой, суровой. Это были первые ростки той драматической формы клавишинного концерта, которая появится позднее, в период полной творческой зрелости Моцарта.

В Зальцбурге созданы были и первые шесть клавишинных сонат, явившихся немаловажным вкладом в камерную литературу того времени. Лиризм и любовь к вокальной музыке заставили Моцарта искать средств, которые придали бы клавишной мелодии певучесть; наряду с медленными частями, строение которых Моцарт делает родственными формам арии и песни, он попытался придать «кантабельный» характер и быстрым частям. Так появились знаменитые моцартовские «певучие аллегро», где даже пассажи по переливчатости и мягкости похожи на вокальную колоратуру.

Сонаты свои он создал в 1774 году в расчете на концертные выступления в Мюнхене. Эта недолгая поездка, которую скрепя сердце разрешил ему архиепископ, была связана с заказом

оперы, сделанным мюнхенским курфюрстом. Такому влиятельному лицу хозяин Моцарта отказать не решился, и Моцарт, жадно стремившийся к оперной деятельности, создал для мюнхенского театра оперу буффа «Мнимая садовница», показав, как сильно вырос его талант.

В нелепой путанице итальянского комедийного либретто, где недоразумения между двумя влюбленными приводят сначала к помешательству обоих, а затем к благополучному их выздоровлению и примирению, внимание 19-летнего композитора привлекли лирические ситуации и лирические чувства. Музыка Моцарта преобразила текст, придав ему несравненно большую значительность и естественность. Оригинальная трактовка буффонного сюжета и чудесная мелодичность арий поразили и любителей и подлинных ценителей: «Если Моцарт не растение, выросшее в теплицах,— писал знаменитый критик того времени Шубарт,— ...он будет одним из величайших композиторов мира».

Однако успех «Мнимой садовницы» не привел к ощутимым практическим результатам. Моцарт мечтал остаться в Мюнхене, где музыкальная культура была значительно выше, чем в Зальцбурге, но при дворах немецких князей никогда не оказывалось вакансий для немецкого музыканта. Пришлось снова вернуться в Зальцбург, под власть ненавистного архиепископа.

Писать для оперной сцены стало постоянной его мечтой, однако заказов на оперу больше не было. В Зальцбурге вокальная музыка находила применение только в церкви, и Моцарт без конца создавал обедни и литургии. Любя хоровую музыку, он делал это охотно, писал и большие соло, допускавшиеся в католической религиозной музыке, но все это было слабой заменой драматического искусства.

С горечью писал он своему итальянскому другу и учителю, знаменитому болонскому ученому падре Мартини: «Я живу в стране, где музыке не посчастливилось... Театров нет, певцов не хватает. Виртуозов-солистов совсем нет, их нужно хорошо оплачивать, а щедростью похвастать мы не можем...»

Моцарту в то время шел уже 22-й год; за время детских и юношеских лет им было создано больше 300 произведений различного жанра, он был одним из самых выдающихся клавесинистов мира, а перспектив впереди не было никаких.

Он неотступно мечтал вырваться из Зальцбурга, но архиепископ отпуска не разрешал, а послушаться было невозможно: хозяин немедленно уволил бы отца, и семья оказалась бы обреченной на нищету. Только в 1778 году удалось Моцарту добиться разрешения выехать, и на средства, с огромным трудом собранные семьей, он предпринял путешествие через Мюнхен в Маннгейм — один из крупнейших музыкальных центров Германии. Он думал получить работу в театре или в капелле манны-

геймского князя, или же, заработав деньги концертами, ехать дальше, в Париж и добиваться там заказа на оперу.

Ехал он окрыленный надеждами, но ни одна из них не сбылась. Обычное равнодушие к судьбе отечественных талантов встретило его и в Маннгейме: вакансий и здесь не оказалось. В Париж Моцарт прибыл в тот момент, когда вся пресса была увлечена борьбой между приверженцами его великого соотечественника Глюка, выступившего на парижской сцене со своими новаторскими операми, и его противниками, привлечшими на свою сторону даровитого итальянского композитора Пиччини.

В этой схватке никому дела до Моцарта не было, и четыре месяца, проведенные им в Париже, лишь окончательно его разорили и оставили горький след в душе.

Вдобавок путешествие оказалось сопряжено с тяжелейшими личными переживаниями: в Париже заболела и умерла мать Моцарта, сопровождавшая его в пути. Страстно привязанный к ней, он долго не мог смириться с этой утратой. Но его ожидало и другое испытание: еще в Маннгейме он встретился с молодой, талантливой певицей Алоизией Вебер, дочерью скромного театрального работника; полюбив Алоизию, Моцарт создал для нее лучшие свои арии, исполнением которых она привлекла к себе внимание высоких кругов. Вскоре она получила место в театре — сначала в маннгеймском, а оттуда была переведена в мюнхенский. Когда на обратном пути из Парижа в Зальцбург Моцарт снова встретился с ней, он увидел, что девушка охладела к нему. Это было тяжелым ударом, поколебавшим даже его постоянный оптимизм.

Последние годы жизни в Зальцбурге протекали в еще более жестокой кабале, чем до сих пор: архиепископ заставил Вольфганга принять обязательство, по которому тот не имел права ни выезжать куда-либо, ни даже где-либо без его разрешения выступать. Моцарт был подавлен и даже писал в эти годы меньше обычного. Единственным утешением служил ему городской театр, открывшийся в Зальцбурге в 1775 году; в эти годы здесь играли неплохие немецкие драматические труппы. Став завсегдатаем театра, Моцарт смотрел все — от драм Шекспира до немецких оперетт, и эти неприятательные спектакли во многом помогли развитию его собственного драматического опыта.

Новая решительная перемена в судьбе Моцарта наступила неожиданно: в 1780 году мюнхенский театр вновь прислал ему предложение написать оперу, на этот раз героического характера, и архиепископ принужден был дать свое согласие. Так возник «Идоменей», либретто которого представляло итальянскую обработку французской трагедии Расина. Несмотря на драматизм и значительность конфликта (борьба родительских чувств с гражданским долгом), сюжет был разработан неуклюже, тяжеломерно, с упором на внешние эффекты. Склон-



ностям Моцарта и его живому реалистическому уму подобное либретто было чуждо, но он был рад любой возможности писать для театра.

Внешне его «Идоменей» продолжал традиции итальянской «серьезной» оперы: господствующее место попрежнему занимали виртуозные арии, выражавшие, безотносительно к характеру и особенностям душевного склада героев, сильные человеческие чувства — гнев, ревность, горе, страх. Но воплощению этих чувств Моцарт сумел придать естественность и глубину, и если в наброске второстепенных персонажей он еще придерживался обычных условных рамок, то центральные фигуры — несчастный царь Идоменей, принужденный, ради благоденствия государства, принести в жертву сына, пленная греческая царица Илия, царевич Идамант, из-за которого разыгрывается весь конфликт, оказались решены в реальном драматическом плане. Реалистически воплотил композитор и процесс зарождения и развития любви Илии и Идаманта, сообщив этим традиционным образом влюбленных полноту сценической жизни.

Значительность трактовки и богатство музыкального языка не могли не покорить слушателей. Несмотря на консерватизм вкуса и привычек, сам курфюрст, смеясь, признался автору: «Я не ожидал, что в такой маленькой голове кроются такие значительные мысли».

Работа над оперой резко изменила самочувствие Моцарта; он понял невозможность в пору творческой своей зрелости находиться в рабском подчинении и, несмотря на полную необеспеченность, на боязнь обездолжить отца и сестру, окончательно решил порвать с архиепископом. Разрыв произошел в Вене, куда хозяин, гостивший в столице, вызвал своих музыкантов, желая блеснуть ими перед венской аудиторией. Жестокая эксплуатация, которой он и здесь подвергал Моцарта, грубость обращения, запрещение играть помимо его воли переполнили чашу терпения композитора, и он твердо заявил о своем уходе. Последовали новые оскорбления: архиепископ не постеснялся прибегнуть к яростным ругательствам, а при последнем объяснении его камердинер пинком ноги столкнул композитора с лестницы. Несколько дней после этого Моцарт был тяжело болен, но все пережитое лишь укрепило его решимость никогда более не поступаться своей свободой.

До сих пор ни один композитор в Австрии и Германии не осмеливался на такой шаг: существовать, опираясь исключительно на артистический труд, было невысказано, приходилось мириться с положением домашних слуг. Моцарт, доверившись своему таланту, впервые проложил путь к положению свободного художника. Правда, свою свободу он оплатил дорогой ценой: всего десять лет прожил он в Вене, сохраняя артистическую независимость, — необеспеченность, нищета, непрерывные волнения подточили его силы и рано свели в могилу. И все-

таки это были самые счастливые и плодотворные годы его жизни.

В интеллектуальном развитии Моцарта Вена сыграла огромную роль. Среди столичных вельмож было много культурных, художественно одаренных людей, равно как и в кругу той части буржуазии, которая тяготела к искусству. Моцарт с интересом наблюдал кипучую народную жизнь столицы, бытовые отношения, обычаи и характеры простых людей. Но излюбленной его средой, к которой он с гордостью причислял и себя, были молодые ученые, литераторы, художники, драматические актеры. Постоянное общение с артистической и научной интеллигенцией Вены многое сделало для расширения кругозора Моцарта и формирования его общественных интересов.

80-е годы были порой наибольшего увлечения проникавшими из Франции революционными идеями. Они будили надежды и протест даже в самых глухих углах, и жители столицы с напряжением внимали всему, что доносилось из-за границы. В передовых кругах все смелее говорилось о национальном самосознании, об иностранном засилье в стране, доказывалось, что каждый народ должен во всех областях жизни и искусства опираться на свои собственные силы, звучал протест против феодальных пережитков. Брожение умов было настолько сильным, что им была заражена даже часть аристократии и сам император Иосиф II по временам поддавался утопическим мечтаниям: «Рабство духа и фанатизм,— как-то заявил он в письме,— должны быть искоренены». Уступая желанию своих подданных, он разрешил открыть в Вене национальный оперный театр и взял его на свое попечение. Правда, молодой, неокрепшей оперной труппе пришлось соревноваться с популярнейшей в Вене итальянской труппой буффа, что было ей не по силам; не получила она также должной поддержки и в прессе. И все же открытие такого театра стало одним из знаменательнейших событий венской жизни начала 80-х годов — оно означало победу, пусть даже частичную, общего стремления к национальному возрождению.

Жадно впитывая прогрессивные идеи, Моцарт воплощал новые эстетические идеалы в своих произведениях. Именно они определили тематику и характер мышления в инструментальных пьесах этого десятилетия. Но еще более полно отражена предреволюционная эпоха в венских операх Моцарта.

Не выступая, подобно Глюку, с программой своих взглядов на оперное творчество, он показал себя столь же смелым и последовательным реформатором, как и его старший соотечественник. Мало того, результаты реформы Моцарта оказались более конкретными и положили начало развитию современной оперной драматургии.

Для Глюка ведущим элементом оперного спектакля была драма, и музыка должна была подчиниться специфике драма-

тически развивающегося текста. Поэтому Глюк сурово отказался от виртуозности, от преобладающего значения ансамблей и арий и в основу оперной драматургии положил речитатив, то есть форму, наиболее близкую обычной человеческой речи.

При этом он остался верен мифологическим сюжетам, пленявшим его величавым благородством образов и высоким строем чувств; и хотя искренность интонаций придавала его героям подлинную человечность и они отнюдь не были лишены присущих обычным людям слабостей и противоречий, самый конфликт в музыкальных драмах Глюка выглядел чересчур отвлеченным и не имел прямого касательства к окружающей жизни. Современная проблематика, перенесенная в подобный высокий строй отношений, утрачивала свою конкретность и остроту.

Именно этого стремился избежать Моцарт, когда основой своей реформы избрал комедийный жанр. Его тянуло к воплощению на сцене живых современных людей, со всей сложностью их социальных взаимоотношений. Оперные сюжеты он выбирал и освещал таким образом, что в героях легко можно было узнать живые прототипы, а в драматических конфликтах — отражение современных проблем. Поэтому и музыкальный язык Моцарта жадно вбирал в себя выразительные интонации и приемы, рожденные именно его временем.

Но, взяв за основу комедийный жанр, Моцарт отнюдь не остался в его границах: смело сочетая приемы характеристики, свойственные разным жанрам, используя опыт немецкой, французской, итальянской оперы, он добивался того, что оперные формы раскрывали до конца свои выразительные возможности.

Основным его лозунгом, в противовес Глюку, было первенство музыки по отношению к тексту. Моцарт был убежден, что раскрыть драматическую идею спектакля, очертить характеры с достаточной жизненной полнотой может в опере только музыка. И действительно: музыкальная его трактовка настолько преобразовала текст, обнаруживала такие глубины психологического анализа, такое умение создать жизненно реальный образ, что либретто обычно выглядело лишь грубой канвой, на которой гений композитора ткал совершеннейшие узоры.

Будучи прирожденным драматургом, он сам создавал свои сценические концепции часто в обход того, что предлагали его литературные сотрудники. Это ощущается во всех операх венского периода, наиболее значительными из которых являются до сих пор не сходящие со сцены «Похищение из Сералия», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». В каждой из них отчетливо выступают как гениальное драматическое дарование Моцарта, так и его потребность отражать проблемы, волновавшие его современников.

«Похищение из Серая» — спектакль, созданный для венского Национального театра и поставленный в 1782 году, является первой классической немецкой оперой. До сих пор в Германии и Австрии безраздельно властвовала опера итальянская; ростки национального искусства были приглушены в самом начале их развития, на пороге XVIII столетия; лишь в 40-х годах снова робко начали появляться небольшие бытовые музыкальные комедии, так называемые «зингшпили», где простенькие песни и танцы чередовались с разговорными сценами. На протяжении тридцати с лишним лет они исподволь пробивали немецким композиторам путь к оперной сцене, заслужив доступностью сюжета и музыкального материала большую популярность в народе. Но в первых венских зингшпилях еще беспорядочно смешивались приемы итальянских, французских и немецких комических опер, и музыкальный материал их был весьма ограничен: ни сколько-нибудь развернутых арий, ни сложных ансамблей или развитых симфонических эпизодов не было. Таким образом, выразительные средства музыки были крайне ограничены.

Моцарт создал оперу, которая по масштабам и своим развитым формам стояла на одном уровне с выдающимися иностранными оперными произведениями того времени.

Разговорные сцены остались в силе и в «Похищении из Серая», но Моцарт свободно использовал здесь виртуозные вокальные формы — арию, ансамбль, развернутый финал, включавший в себя разнообразные оперные элементы — от речитатива до хора.

Либретто оперы представляло собой бесхитростную историю разлуки и встречи двух влюбленных, изложенную в стиле весьма популярных в то время приключенческих спектаклей с обязательной «восточной экзотикой»: юноша выручал свою возлюбленную из гарема турецкого паши, куда ее продали похитившие девушку морские разбойники.

Этот легкий, авантюрный сюжет был обработан Моцартом по-своему: он и тут подчеркнул развитие лирической, психологической линии; преданная любовь Бельмонта и Констанцы — главных героев оперы, волнение Бельмонта и ревнивые его подозрения, которые сами собой отпадают при встрече с невестой, тоска похищенной Констанцы по родине, ее смелый отпор домогательствам турецкого паши, влюбленность слуг Бельмонта и Констанцы — находчивого Педрилло и задорной, жизнерадостной Блондхен, забавные взаимоотношения Блондхен с ухаживающим за ней свирепым начальником гаремной стражи — Осмином, заставили зрителя полюбить эту трогательную и увлекательно-веселую оперу.

Как гуманист и подлинный сын эпохи просвещения, Моцарт стремился подчеркнуть благородные сильные чувства и наделил ими не только главных героев, но и восточного деспота —

пашу Селима, который, по воле композитора, великодушно отпускал всех пленных, тронутый героизмом их любви. Тем ярче и живописнее выступили угрюмая, с карикатурной остротой написанная фигура начальника гаремной стражи Осмина и блещущие остроумием и весельем забавные бытовые сцены. Уравновесив таким образом героические и комедийные приемы, Моцарт еще не достиг полного их слияния, но сделал решительный шаг к коренной реформе бытового жанра и бытового музыкального языка: разрушив условные перегородки, существовавшие между героическими и комедийными образами, между возвышенным строем чувств и явлениями обыденной жизни, он широко открыл дорогу реалистическому оперному мышлению.

Эта первая подлинно немецкая опера обладала при этом такой свежестью и непосредственностью, что многие считали ее непревзойденной в оперном творчестве Моцарта.

В следующих своих произведениях он углубил и продолжил свои реформаторские поиски. Правда, к немецкой опере он вернулся лишь в конце своей жизни: расформирование немецкой оперной труппы положило конец столь успешно начатому делу развития национальной драматургии. Моцарт вынужден был снова обратиться к жанру итальянской оперы. К тому же Иосиф II, страстный поклонник итальянской музыки, отнюдь не был восхищен успехом «Похищения»: опера показалась ему чересчур «ученой». «Слишком много нот, мой дорогой Моцарт», — недовольно сообщил он композитору. «Ровно столько, сколько нужно, ваше величество», — смело ответил тот.

Однако мнение императора одержало верх — опера, несмотря на выдающийся успех у зрителя, вскоре сошла со сцены, и Моцарт долго не получал новых предложений.

Тем не менее, в начале 80-х годов казалось, что судьба вновь стала благосклонна к нему: как клавишник он пожинал в Вене прежние лавры, беспрестанно выступая на домашних концертах и в открытых академиях. Концертная его деятельность была такой бурной, что Моцарт писал отцу: «От такой работы не заржавеешь». Он выступал иногда по два раза в день, исполняя каждый раз свои новые произведения и поражая слушателей неистощимым вдохновением и поразительным мастерством игры.

Необычная тонкость оттенков, умение проникнуть в самое существо того, что он исполнял, поразительная певучесть мелодий приводили к тому, что клавиш, далеко еще несовершенный инструмент, с отрывистым, быстро гаснущим звуком, уподоблялся под его пальцами тембру человеческого голоса. Как импровизатор, Моцарт не имел себе равных и поражал слушателей смелостью модуляции и красочными переходами от одной темы к другой. Этому всегда сопутствовала строгая организация материала, обусловившая ту ясность форм, ту

логику раскрытия образов, которые сделали творчество Моцарта одним из величайших образцов классического стиля.

Среди инструментальной музыки этого периода основное место заняли клавирные произведения — концерты, сонаты, фантазии, служившие средством общения с разнообразной венской аудиторией Моцарта-исполнителя. Контакт с аудиторией был обязательным условием его выступлений с раннего детства; энтузиазм публики он считал высшей наградой за свой подвижнический труд и охотно шел навстречу своим современникам, стремясь увлечь их, быть понятным слушателям.

Однако на поводу у публики Моцарт не шел никогда; он просто умел самые тонкие и глубокие мысли изложить так, что они становились достоянием массы людей. Клавирные его концерты, появлявшиеся в ту пору один за другим, представляли собой новый тип «развлекательного искусства», где в блестящей форме, увлекавшей и восхищавшей слушателя, излагались мысли, глубокие, интересные и нередко новаторские.

При этом Моцарт не терял связи и с народным творчеством. Особенно отчетливо всплывают народные мелодии в его финалах, обладающих необычайной жизнерадостностью, грациозностью и ритмической остротой, а иногда и в первых частях концерта, обычно захватывающих слушателя блеском, стремительностью и обилием мыслей; средние части поражают своей задушевной серьезностью и удивительным умением поэтизировать окружающую жизнь. В основе их обычно лежат бытовые жанры — романс, лирические танцевальные мелодии, серенада; но знакомым образом Моцарт придает характер высокой и содержательной поэзии. Если ранние концерты венского периода представляли собой тип блестящей и остроумной беседы между солистом и оркестром, то в поздних, особенно минорных концертах, созданных в 1785—1786 годах, на первое место выступают драматические контрасты; лирические темы и образы сопоставляются здесь с героическими, все отчетливее звучат протестующие, гневные, сурово-скорбные интонации. В обоих минорных концертах оркестр выступает с властной, героической темой, напору которой противостоит взволнованная, молящая, убеждающая речь солиста. Однако в своем поединке с оркестром партия клавира, становясь все уверенней и решительней, приобретает тот же характерный волевой рисунок, что и оркестровая партия, ту же героическую устремленность.

Таким образом, драматический диалог оркестра и солиста приводит к закреплению мужественного, утверждающего начала жизни. Подобная трактовка жанра делает Моцарта непосредственным предшественником бетховенского пианизма — его тематики, конфликтов, его контрастного, образного мышления.

Это подтверждают и клавирные фантазии, относящиеся к тому же периоду.

В 1783—1785 годах Моцарт пережил сильнейшее увлечение давно забытым искусством немецких классиков первой половины XVIII века — Баха и Генделя. С их произведениями он был знаком с детства, но поверхностно. В Вене благодаря библиотеке одного из высокопоставленных любителей он получил доступ к целому ряду величайших сокровищ старого немецкого искусства. Фуги, фантазии, хоровые произведения Баха и Генделя поразили его величием, мощью своих идей, размахом и масштабами композиции. Находясь под обаянием этого грандиозного и строгого искусства, он писал фуги, жиги, фантазии, перекладывал для клавира хоровые произведения старых мастеров, а клавирные фуги Баха — для струнного ансамбля. Однако подражателем он не стал и, сблизившись с углубленной, философской тематикой предшественников, продолжал говорить языком своего времени.

Фантазии его отмечены почти романтической свободой мысли. Это — вдохновенные размышления поэта, рождающие множество контрастных образов — трагических и безмятежных, спокойных и стремительных. Свободные прелюдирующие части, то медлительно задумчивые, то представляющие поток виртуозных пассажей, обрамляют песенно-певучие лирические эпизоды; яркость звучания соперничает здесь с оркестровыми красками.

Стремление обогатить клавирный стиль заимствованием выразительных приемов оркестровой музыки сказалось в сонатах Моцарта еще со времен поездки в Маннгейм и Париж; в ту пору маннгеймский оркестр — по качеству исполнения едва ли не лучший в Европе — поразил его многообразием оттенков и красок.

В венских фантазиях стремление это становится еще более ощутимым, и в драматическом цикле, объединяющем фантазию и сонату до-минор (1785—1786), цикле, написанном с бетховенским размахом и мощью, Моцарт стоит уже на пороге нового фортепианного стиля: яркие тембровые контрасты, до сих пор характерные лишь для оркестра и органа, и густой аккордовый склад, далекий от прозрачного, камерного звучания ранних моцартовских сонат, кладут начало драматизированной, концертной трактовке жанра клавирной музыки.

Все это свидетельствует о новом творческом этапе, о переломном моменте в жизни композитора.

И действительно, в подобного рода произведениях Моцарт так резко нарушал традиции светского виртуозного искусства, что быть принятым своими слушателями до конца не мог. Язык композитора становился чужд аристократической аудитории, видевшей в музыке лишь средство наслаждения. Ее пленяли утонченный лиризм Моцарта, богатство его идей, остроумие и изысканность его музыкальной логики, но мятежные, гневные,

скорбные настроения, героика были ей совсем не по вкусу, да и не по плечу.

И чем смелее воплощал он в своих инструментальных произведениях идеи, волновавшие передовых людей эпохи, тем отчужденнее относились к нему его высокие покровители.

В печати начали проскальзывать отрицательные суждения о его творчестве, иногда очень резкие. Шесть квартетов, созданных в период 1782—1786 годов, вызвали бурю возмущения. Квартеты эти были посвящены Гайдну, который в эти годы стал лучшим другом композитора, и написаны Моцартом под непосредственным влиянием его замечательных «русских квартетов». Стремясь достичь свободы голосоведения, восхищавшей его в камерном творчестве Гайдна, Моцарт создал образы, поражающие смелостью и широтой охвата самых различных сторон душевной жизни. Он не боялся раскрывать трудные, противоречивые чувства и не смущался необычностью приемов, если они точно передавали необходимые ему оттенки мысли.

Однако новизна звучания и непривычная в камерной музыке сложность мысли раздражали знатных любителей. Поиски новых путей казались им нелепой причудой композитора.

И все-таки Моцарт продолжал искать их упорно и в разных жанрах; это явственно обнаруживала и его драматургия.

### Годы творческой зрелости

В 1785 году Моцарту вновь представилась возможность создать оперу, предназначенную для городского театра. Здесь в эти годы попрежнему единовластно господствовала комедийная итальянская труппа.

На этот раз композитор долго выбирал либретто — его привлекал живой реалистический стиль спектаклей буффа, но содержание их теперь казалось слишком мелким, не отвечающим остроте современных представлений. Сотни либретто были просмотрены и отвергнуты, прежде чем Моцарт напал на мысль писать оперу по пьесе Бомарше «Женитьба Фигаро».

Мысль эта возникла во время бесед с да-Понтэ, придворным поэтом, писавшим либретто для итальянской труппы. Да-Понтэ был человек деловой и взялся уговорить императора разрешить постановку оперы на сюжет Бомарше, в то время как ставить «Женитьбу Фигаро» на драматической сцене было запрещено.

Пьеса эта появилась во Франции всего год тому назад, возбудив своей революционностью смятение в рядах аристократических слушателей. Политические тирады Фигаро заставили насторожиться правителей других стран, и пьеса находилась под строгим запретом.

Да-Понтэ пришлось умерить вызывающий характер монологов и выбросить все острые моменты. Используя любовную



интригу, он создал великолепное либретто для оперы буффа с обычной путаницей, переодеваниями и пощечинами; в центре оказались традиционные фигуры — бойкие слуга и служанка, барин-волокита, продувной доктор и перезрелая кокетка-ключница. Но Моцарт в своей музыке все же донес до слушателя именно революционный смысл пьесы Бомарше.

Основной драматической идеей оперы оказалась для него борьба Фигаро за свое человеческое достоинство и честь, за неприкосновенность своей любви. Эта идея заставила композитора придать традиционным образам слуги и служанки душевную утонченность, яркость и силу. Она дала ему право психологически поставить их выше господ и тем самым острее подчеркнуть их социальное неравенство.

При этом Моцарт не захотел карикатурно изображать и противников Фигаро: граф с его ухаживанием за Сюзанной, ключница Марселина, пожелавшая судом залучить себе в мужья удачливого слугу, легкомысленный паж Керубино, влюбленный во всех женщин замка и вечно попадающий в просяк, оказались лишенными карикатурных черт и приобрели индивидуальный, характерный и в то же время типический облик.

Окончательно расставшись с условным делением на оперные амплуа, он придал своим музыкальным характеристикам необычайную полнокровность: Фигаро предстает перед зрителем в самых разных ситуациях и состояниях — и как счастливый влюбленный, и как настороженный соперник волокиты-барина, и как друг, весело поддразнивающий опечаленного Керубино, и как ревнивец; но в любом положении отчетливо выступает его характер — деятельный, пылкий, решительный.

То же можно сказать и о Сюзанне, любовная ария которой (в саду) обнаруживает страстность и тонкость душевных переживаний, необычные для буффонной служанки, и о графине, в характере которой уловлено типичное смешение доброты, искренности и чисто светской избалованности, даже легкомыслия, и о Керубино — образе, ставшем олицетворением нетерпеливой жажды любви, присущей юности. Все это — личности с ярко выраженными индивидуальными чертами, с богатой душевной жизнью, не свойственной до сих пор комедийным оперным персонажам.

Столь же богата оттенками и мелодика Моцарта; в ней органически слились патетические интонации серьезных оперных жанров с характерностью комедийных песенных и речевых оборотов. Благодаря этому старые оперные формы — арии мести, ревности, любовные арии, песенные жанры приобрели новую выразительность, новую динамику: песня влюбленного Керубино «Рассказать, объяснить» разрастается в пламенный монолог, шутливая ария Фигаро «Мальчик резвый» постепенно превращается в воинственную, едва ли не героически-призывную речь, а пышная «ария ревности» в его устах звучит как ирониче-

ское и сердитое наставление мужьям. Ария перестает быть только выражением чувства,— она рисует характер героя, передает конкретное сценическое действие.

Новое истолкование придал Моцарт и форме ансамбля. Показывая героев в острых столкновениях и объединяя контрастные по характеру вокальные темы, он умеет за каждой партией сохранить ее независимость, в то же время делая ее опорой для остальных партий. Так построены почти все большие ансамбли «Фигаро», например, терцет в первом акте; граф, спрятавшийся в комнате Сюзанны, случайно узнает, что Керубино влюблен в его жену; не в силах сдержать возмущения, он высказывает из убежища и требует немедленного удаления пажа из замка; гневные выкрики графа, злорадные и вкрадчивые извинения Базилио, сообщившего эту сплетню Сюзанне, взволнованные реплики Сюзанны, притворившейся, что она от страха теряет сознание,— все сплетается воедино, создавая яркую, оживленную, музыкальную сцену.

В обоих больших финалах Моцарта тоже привлекает не столько обычная буффонная шумиха и путаница, сколько обострение психологической ситуации: так, в первом финале «Свадьбы Фигаро», где граф, подозревая жену в неверности, ищет в запертой ею спальне злополучного Керубино, а находит неожиданно не только для себя, но и для графини Сюзанну, в центре внимания композитора оказались переживания супругов: все возрастающая ярость графа, бессилие и отчаяние графини, неудачная попытка примирения после ссоры.

Таким образом, несмотря на множество чисто комедийных эпизодов, преобладают в опере все же элементы лирические. Подобное освещение отнюдь не было характерно для итальянского комедийного стиля: музыка подчеркнула содержательность «внутреннего действия», и именно это определило жанровую трактовку произведения. «Свадьбу Фигаро» можно назвать не оперой буффа, а лирической комедией характеров.

Еще более значительный шаг в реформе оперного жанра сделал Моцарт в следующем произведении «Дон Жуан», написанном для Праги через год после «Фигаро» (1787 г.). Чешская столица давно уже числила Моцарта среди особых своих любимцев, а после постановки «Фигаро» преклонение перед его дарованием стало здесь безграничным. Вся Прага пела, насвистывала, наигрывала мелодии из «Фигаро». Успех оперы был так велик, что директор Пражского театра обратился к Моцарту с просьбой написать новую оперу специально для Праги.

Предложение это чрезвычайно обрадовало Моцарта: несмотря на подчиненность австрийскому дому, Прага была дальше от двора и в своих эстетических взглядах была более независима. Писать для здешнего театра можно было смелее, без оглядки на вкусы придворной верхушки.

К тому же предложение выручало его и материально. Последнее время уже начали сказываться губительные последствия его новаторства в области инструментальной музыки: будучи раньше неизменным победителем в концертных соревнованиях с любыми мировыми виртуозами и пользуясь как клавесинист исключительной популярностью, он начал замечать явное охлаждение к себе публики и на этом поприще. Моцарт видел, что лишается единственной своей материальной опоры и теперь его жизнь будет зависеть только от случайных заказов.

Пражское предложение вновь оживило его надежды, и он с жаром принялся за сочинение. Сотрудником его и на этот раз оказался да-Понтэ. Внимание Моцарта привлекла старинная народная легенда «Севильский оболъститель или каменный гость», уже неоднократно использованная в качестве театрального сюжета. Получив широкую популярность в народных балаганных театрах, она оттуда и перешла сначала на драматическую, потом на оперную сцену. Современные Моцарту итальянские композиторы трактовали ее в плане острой комедии, подобно тому, как это делали балаганные театры, где публику потешали забавные выходки слуги Дон Жуана — Лепорелло, драки влюбленных в героя женщин и особенно последняя сцена, где черти тащили нераскаявшегося Дон Жуана в ад. Да-Понтэ в либретто далеко отошел от такой примитивной трактовки, но все же имел в виду типичный спектакль буффа и лишь кое-где акцентировал драматические моменты.

Моцарт подошел к теме иначе: в безграничном стремлении Дон Жуана наслаждаться жизнью, в его беспечной юношеской отваге и презрении к религиозным предрассудкам он увидел нечто общее с настроениями, господствовавшими среди его современников. В 80-е годы в Германии и Австрии много писалось о свободе личности, и мечта об освобождении нередко истолковывалась как протест против законов, ограничивающих желания и стремления человека; защитники личной свободы подчас доходили до крайностей: отвергая старые общественные устои, они готовы были отрицать и любые моральные и общественные обязательства.

Сложная проблема личной свободы встает перед нами и в опере Моцарта. К сценическому воплощению ее он подошел не как догматик, а как художник, чутьем понявший противоречивость человеческой психологии и нерешенность вопросов, стоявших перед его современниками. Он не стал, подобно Мольеру и Гольдони, суровым обличителем безнравственности Дон Жуана, но, отдав должное его жизнелюбию, показал невозможность удовлетворения личных страстей и стремлений героя вне его обязательств по отношению к окружающим, вне ответственности за свои действия перед обществом. В этом новом истолковании народной легенды музыкант Моцарт оказался мудрее многих философов и литераторов.

С целью подчеркнуть остроту сценического конфликта, он вновь прибегнул к резко сопоставлению трагического и комедийного начала и уже в увертюре воплотил драматическую идею оперы в столкновении образов Дон Жуана и Командора: образ Дон Жуана, построенный на песенно-танцевальных мелодиях, является олицетворением беспечного, радостного восприятия жизни, дерзкого протеста против всяких ограничений; образ Командора, основанный на строгих, почти церковного склада, речитативных интонациях, олицетворяет чувство ответственности и морального долга. Эти контрастные характеристики развиваются на протяжении всей оперы.

Остальные действующие лица группируются вокруг обеих центральных фигур, конкретизируя и углубляя основной конфликт; темы Командора находят отражение в характеристиках Донны Анны, Эльвиры, Оттавио, темы Дон Жуана — в характеристиках Церлины и Лепорелло.

Подобная «уплотненная» композиция придала сюжету особую психологическую рельефность — углубила страдальческие черты в образах Донны Анны и Эльвиры, подчеркнула чувственную прелесть образов Дон Жуана и Церлины и цинизм Лепорелло, тем самым сообщив и оперным формам предельную сценическую выразительность. Такие арии, как монолог Дон Жуана «Чтобы кипела кровь горячее», «ария списка» Лепорелло или «ария мести» Донны Анны одним штрихом воссоздают весь облик человека, раскрывают существеннейшие черты его характера и поведения; такие ансамбли, как любовный дуэт Дон Жуана и Церлины, как квартет в первом акте, где Эльвира в отчаянии молит Донну Анну не верить обольстительным речам Дон Жуана, или трагический секстет во втором акте, обнажают самое сокровенное в человеческих взаимоотношениях и конфликтах. Небывалый размах приобретают и финалы, где Моцарт лицом к лицу сталкивает оба враждующих лагеря: живописная картина бала у Дон Жуана (финал 1-го акта) с заключительной сценой, где крестьяне, возмущенные предательством сеньора, и смертельно оскорбленные Эльвира, Донна Анна и Оттавио разоблачают Дон Жуана, в зародыше представляет подлинную массовую сцену (с чем мы до сих пор не встречались в комической опере); перелом в соотношении сил подчеркнут здесь внезапным переходом от блистательных праздничных танцевальных эпизодов к строгой и мрачной музыке заключительного ансамбля.

Таким образом, несмотря на то, что опера состоит из множества небольших эпизодов, рисующих любовные авантюры Дон Жуана, развитие ее отмечено удивительной стройностью и логичностью. При всей контрастности эпизодов, при всей свободе их сценического решения Моцарт неизменно подчеркивает линию «внутреннего действия», вскрывая психологический смысл эпизода, его значение в развитии драматической идеи

оперы: рисует ли он трагическую сцену ночной дуэли Дон Жуана с Командором, или лирическую сцену обольщения им Церлины, сцену издевательства над несчастной Эльвирой, где проступают черты дерзкого гротеска, или ссору с Лепорелло, протекающую в бытовом, буффонном плане, — всюду его герой оказывается в противоречии со сложившимися общественными отношениями. Композитор не стремится его унижить и показывает Дон Жуана во всем блеске его рыцарского обаяния, презрения к религиозным предрассудкам, способности увлекаться и увлекать. Но с такой же силой поэтизирует он и чувства оскорбленных им женщин и справедливый гнев тех, кто встал на их защиту. Показывая трагичность переживаний Донны Анны, ее отца, Эльвиры или простодушное горе крестьянина Мазетто, невесту которого обольщает блестящий сеньор, Моцарт без всякой навязчивости подводит слушателя к сознанию закономерности роковой развязки, и финал II акта — появление Командора-мстителя в доме Дон Жуана — становится психологически оправданным завершением сюжета. С предельным лаконизмом воплощает Моцарт это последнее столкновение: стремление призрака сломить дух грешника угрозами небесной кары наталкивается на стойкую защиту Дон Жуаном своей духовной свободы. Он предпочитает умереть, но не покориться, и отважно идет навстречу неминуемой гибели.

Таково содержание гениального произведения, не уместившегося в рамках ни одного из современных Моцарту жанров. Он это понимал и, избегая обозначения «буффа», назвал оперу «веселой драмой». Но мы вправе утверждать, что в «Дон Жуане» Моцарт создал новый тип оперного спектакля — психологическую музыкальную драму, — жанр, которому предстоял огромный путь развития в XIX веке.

Новизна метода композитора пленила его друзей — жителей Праги; они приняли оперу с горячностью, тронувшей и воодушевившей композитора. Но венцам она оказалась не по плечу, и постановка «Дон Жуана» на столичной сцене вызвала недомогания и даже отрицательные отзывы и споры. Может быть, этим объясняется то, что после этого крупнейшего достижения на его пути реформатора Моцарт вновь обратился к традиционным жанрам: в последующие годы он создал две итальянские оперы: одну буффа (1790 г.) — «Так поступают все» на тему о женской неверности, другую героическую (1791 г.) — «Милосердие Тита» на тему о великодушии римского правителя. При всем мастерстве, изобретательности и подкупающем лиризме в них не было того непосредственного авторского вживания в тему, а следовательно, и такого волнующего воплощения ее в музыкальных формах, как в предыдущих операх.

Гораздо ближе к его новаторству в области оперной драматургии оказались три симфонии, написанные Моцартом летом 1788 года, тотчас после постановки «Дон Жуана» в Вене.

Готовясь к предстоящему концертному сезону, он в короткий срок создал три произведения, ставшие таким же открытием в области симфонической музыки, какими были «Фигаро» и «Дон Жуан» в области оперы. Значительность содержания, драматизм образов и масштабы разработки резко выделяют их по сравнению со всей симфонической продукцией того времени. Соперничать с Моцартом в мастерстве письма, в целостности образов мог лишь Гайдн, но тот тяготел к бытовым темам и не стремился воплощать в симфониях острые психологические конфликты. Моцарт же поставил это своей целью, и потому самый облик его симфоний неузнаваемо изменился.

Только первая из трех (ми-бемоль мажор) сохраняла родство с гайдновскими песенно-танцевальными образами, но и здесь господствовала более возвышенная, поэтическая трактовка тех явлений жизни, к которым Гайдн любил подходить с их обыденной стороны.

Вторая симфония (соль-минор) — лирическая, пылкая и непосредственная, ближе всего стоит к излюбленным оперным образам Моцарта — образам мечтательных, порывистых юношей. Уже в мелодическом рисунке начальной темы ясно ощущаются черты, родственные стремительному признанию влюбленного Керубино («Рассказать, объяснить не сумею») и трепетной арии Бельмонта. В дальнейшем эта взволнованная интонация окрашивает все темы, все части симфонии — она оживляет сосредоточенную медленную часть, придает страстность упрямой мелодии менуэта, проникает даже в финал, где танцевальные мелодии приобретают необычно бурный, мятежный характер.

В последней и самой большой из симфоний (до-мажор, прозванной «Юпитером») Моцарт смело объединяет героические и бытовые образы, подобно тому, как он это сделал в «Дон Жуане». Для большей контрастности он прибегает к приемам, свойственным старым классикам первой половины XVIII века, и в последней части симфонии применяет элементы полифонии, скрестив сонату с фугой. Это придает его замыслу особую строгость и величие.

### Последний период жизни и творчества

Замечательные эти симфонии ни разу не были исполнены при жизни композитора: концертная деятельность его прекратилась внезапно и, казалось бы, без видимых причин. Светская публика отвернулась от бывшего своего любимца, — когда Моцарт в 1786 году решил организовать большой концерт из собственных произведений, на подписном листе оказалась всего одна фамилия. Среди музыкантов-профессионалов Моцарт тоже не имел поддержки. Только старый Гайдн попрежнему относился к нему с отеческой любовью; преклоняясь перед замеча-

тельным его дарованием. Но Гайдн не был придворным композитором и не мог защитить его от нападков, исходивших из высоких кругов.

Все годы после создания «Дон Жуана», вплоть до самой смерти, композитора преследовала жестокая нужда. Моцарт писал отчаянные письма друзьям: «Я нахожусь в таком положении, какого и злейшему врагу не пожелаю». Кредиторы, пользуясь безвыходным его положением, за ничтожную сумму скупали гениальные творения композитора. Он не гнушался никакими заказами — писал музыку для танцев, для празднеств, сонаты для учеников, лишь бы вывести из катастрофического положения свою семью. Женился Моцарт еще в год создания «Похищения из Сералия» (1782 г.) на младшей сестре той певицы из Маннгейма, которая доставила ему когда-то так много горя; рождались дети, жена постоянно была больна, сам же он чувствовал, что силы его с каждым днем убывают. Он предпринимал все что мог — в 1789 году поехал в Берлин в надежде получить приглашение от короля прусского, в 1791 году — во Франкфурт на торжества по случаю коронации Леопольда II, но все эти попытки улучшить материальное положение были неудачны. И все же Моцарт не терял оптимизма, и ряд инструментальных произведений позднего периода — маленькая ночная серенада, деревенская симфония — поражают своим светлым, жизнерадостным юмором.

В эту трудную пору старый приятель Моцарта по Зальцбургу — театральный антрепренер Шиканедер, возглавлявший теперь театр в венском предместье, предложил ему написать немецкую оперу. Материально это ничего не сулило — Шиканедер вперед оплатить работу не мог, но перед Моцартом вновь открывалась возможность создать национальную оперу, и он с радостью согласился. Так в 1791 году появилась на свет «Волшебная флейта».

Либретто было составлено совместно с Шиканедером в духе волшебных зингшпилей, пользовавшихся популярностью у простого народа. В основу легла поэма Виланда «Лулу», но в процессе работы сюжет неузнаваемо видоизменился. Шиканедер не скупился на комедийные и фантастические трюки, и Моцарт не отвергал их — его увлекала мысль создать подлинно национальное зрелище, используя приемы народного театра.

Действие в «Волшебной флейте» происходит в фантастической стране и участниками его являются Царица ночи, мудрый волшебник Зарастро, получеловек-полуптица Папагено. Но наряду с ними действуют реальные люди — принц Тамино и принцесса Памина, которые с помощью Зарастро преодолевают злые чары Царицы ночи и добиваются счастья.

Рисуя своих героев, Моцарт меньше всего стремился придать сказочным персонажам необычный характер: в его трактовке и они получили житейские черты; это люди, со всеми их

слабостями, достоинствами и пороками, и борьба их носит вполне конкретный характер,— это борьба человеческого разума с человеческой же тупостью, злобой и эгоизмом.

Идея неизбежной победы разума над темными, разрушительными силами жизни была, несомненно, внушена революционными событиями, во всей силе развернувшимися во Франции. Но известную роль сыграло и увлечение масонством, характерное в эти годы для многих передовых людей Австрии, оторванных от активной политической борьбы.

Масонские ложи часто объединяли недовольных, протестующих, жаждущих изменения существующего строя, и в царствование Леопольда II даже начали подвергаться преследованиям.

Подобно многим выдающимся соотечественникам, Моцарт был одним из активных участников масонских собраний, и идеи, проповедовавшиеся на них, нашли отражение в его новой опере. В образе волшебного царства Зарастро — царства, где господствуют справедливость и разум, в образах Тамино и Памины с их высокими стремлениями, жаждой подвига и духовного совершенства, он воплотил утопические мечты масонов об идеальных государственных и личных взаимоотношениях.

Однако это не заставило его сделать оперу мистической или туманной. Моцарт создавал сказку и стремился сохранить всю непосредственность и свежесть народных образов. С любовью рисовал он веселого птицелова Папагено, этого немецкого Лепорелло — добродушного, сметливого обывателя, склонного к сентиментальным мечтаниям и простодушному хвастовству.

Столь же яркие национальные характеры, но только высокого поэтического склада, создал он в образах пламенно влюбленного царевича Тамино и его прелестной подружки Памины, в образе мудрого старца Зарастро. Все они охарактеризованы музыкой, органически связанной с народной немецкой песней.

Зато отрицательные герои — мстительная Царица ночи и жестокий мавр Моностатос (начальник стражи в замке Зарастро) — обрисованы приемами, пародирующими стиль итальянских опер: Моцарт обильно применяет в этих партиях колоратуру и скороговорку как бы взамен глубоких и задушевных песенных интонаций, свойственных положительным героям.

Фантастичность обстановки композитор передает, используя красочные возможности оркестра, и по живописности и многообразию тембров партитура «Волшебной флейты» является вершиной инструментального искусства Моцарта.

Опера принесла ему огромную популярность. Однако композитор не успел ею насладиться. Он присутствовал лишь на первых представлениях «Волшебной флейты», которыми сам дирижировал; потом смертельная болезнь приковала его к постели. Но это свое произведение Моцарт любил особенно нежно, и за несколько часов до смерти все еще пытался мысленно сле-



дить за ходом спектакля. Только трагический «Реквием» (заупокойная обедня) — его лебединая песня — волновал его так же сильно, как эта светлая, оптимистическая опера. Композитору казалось, что пишет он «Реквием» для самого себя. Заказ был сделан незнакомцем, отказавшимся себя назвать. Это смутило Моцарта: незнакомец показался ему вестником собственной близкой смерти. На самом деле, это был слуга великосветского любителя, графа Вальзегг, намеревавшегося выдать музыку Моцарта за свою собственную, посвятив памяти жены.

Создавая «Реквием», Моцарт был свободен в выборе выразительных средств: он давно отошел от религиозной музыки и писал теперь драматическую поэму о человеческих страданиях и горестях, — поэму, полную трагизма и оптимистической веры в будущее. В его музыке не осталось ничего от религиозной догмы, это было живое, реальное воплощение душевной жизни человека в его скорбные и просветленные минуты.

Моцарт скончался 5 декабря 1791 года, скончался в такой бедности, что даже похоронить его оказалось не на что, и тело великого композитора без свидетелей было опущено в общую могилу для венских бедняков. Жена во время похорон была тяжело больна; когда она, выздоровев, пришла на кладбище, никто не смог указать ей места погребения Моцарта. Так равнодушно загубила монархическая Австрия одного из величайших своих гениев. Но наследие Моцарта, неисчислимо в своем богатстве, принесло ему бессмертную славу. Трудно представить даже, что такая масса совершеннейших творений создана человеком, не дожившим до 36 лет: 17 опер, свыше 50 симфоний, 25 клавирных и 7 скрипичных концертов, 18 клавирных и около 40 скрипичных сонат, множество произведений для камерного ансамбля, песни, арии, хоровая музыка — и все это написано с предельным мастерством и подлинным вдохновением. Благоговейно относились к этому замечательному наследию выдающиеся музыканты XIX века — Россини, Шопен, Глинка, Чайковский, и столь же горячую любовь завоевало оно у скромных любителей музыки. Человечность идеалов Моцарта, глубокий психологизм его произведений, умение опозитизировать самые, казалось бы, обыденные явления жизни, страстная любовь к человеку и непрестанная мысль о прекрасном будущем человечества делают его творения близкими для всех поколений и всех национальностей.

---

**50 коп.**