

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ  
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Гуманитарный факультет  
Кафедра истории культуры

М. А. Тимофеева

## МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ

Материалы к лекциям

Новосибирск  
2009

УДК 78(075)  
ББК Щ31я  
Т 415

**Тимофеева М. А.** Музыка и музыканты: Материалы к лекциям / Новосибир. гос. ун-т. Новосибирск, 2009. 188 с.

Пособие представляет собой серию документальных очерков, посвященных выдающимся музыкантам Западной Европы XVIII – начала XIX вв. Очерки сгруппированы по основным лекционным темам курса «Музыка в пространстве культуры» и выступают в роли вспомогательного и дополнительного материала к содержанию лекций.

Вводная часть дает представление о различных аспектах музыкального творчества, особенностях музыкального языка Европы и Азии. В основной части опубликованы редкие документы, помогающие понять стиль композиторов в контексте времени. Пособие предназначено для студентов 1–2-го курсов негуманитарных факультетов Новосибирского государственного университета, а также для всех, кто интересуется музыкальным искусством.

Рецензент  
проф. Т. И. Игноян

© Новосибирский государственный университет, 2009  
© Тимофеева М. А., 2009

## **О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ**

### **Философы, музыканты, поэты и писатели**

#### **об искусстве и музыке**

Андерсен в сказке «Бронзовый кабан» написал о гербе Галилео Галилея: «Красная лестница на голубом поле исполнена глубокого смысла, она могла бы стать гербом самого искусства, всегда пролагающего свои пути по пылающей лестнице, однако же – на небеса. Все провозвестники духа, подобно пророку Илье, восходят на небеса».

«Искусство – единственная форма человеческой деятельности, которая ведет к единению и ломает барьеры между людьми. Это – непрестанное, неосознанное, пусть мимолетное, вытеснение себя другими; подлинный цемент человеческой жизни; вечная отрада и обновление» (Д. Голсуорси) [5, с. 209].

«Искусство – это посредствующее звено между нами и вечностью» (Э. Гофман) [5, с. 209].

«Искусство – это сердце, способное мыслить» (Ш. Гуно) [32, с. 137].

«Искусство – это великое, всем доступное обновление. Ибо искусство никогда не бывает догматично; оно не защищает себя и не оправдывает – вы можете принять его или отвергнуть. Оно не навязывается тем, кто в нем не нуждается. Оно уважает любой склад характера, любую точку зрения. Но оно своенравно, капризно, как порыв ветра, оно ускользает и не дается в руки и лишь в отдельные, благословенные мгновения касается наших сердец» (Д. Голсуорси) [5, с. 209].

«Если есть на земле... верование, достойное преклонения, если есть что-то светлое, чистое, возвышенное, что-то, говорящее нашей неудержимой тяге к бесконечному и смутному, зовущемуся на нашем языке душой, – это искусство» (Г. Флобер) [5, с. 210].

«Мне... ощущение высшего счастья дают произведения искусства. В них я черпаю такое духовное блаженство, как ни в какой другой области...» (А. Эйнштейн) [4, с. 133].

«Искусство есть умение изображать то, что должно быть, то, к чему должны стремиться все люди, то, что дает людям наибольшее

благо... Таких идеалов человечество пережило два и теперь живет для третьего. Прежде всего – полезность: и все полезное было произведением искусства, так оно и считалось; потом прекрасное и теперь доброе, хорошее, нравственное» (Л. Н. Толстой) [4, с. 99].

«Вдохновение – высшее духовное состояние и настроение; восторженность, сосредоточение и необычайное проявление умственных сил. Наитие, внушение, ниспосланное свыше. <...>

Гений – самобытный творческий дар в человеке; высший творческий ум; созидательная способность; высокий природный дар, дарование; самобытность изобретательного ума» В. Даль, «Толковый словарь живого великорусского языка».

«Миссия поэтического и художественного гения в том, чтобы окружить истину сиянием красоты, пленить и увлечь ввысь воображение, красотой побудить к добру тронутое сердце, поднять его на те высоты нравственной жизни, где жертвенность превращается в наслаждение, геройство становится потребностью, где *com-passion* (сострадание, сочувствие) заменяет *passion* (страсть), любовь, ничего сама не требуя, всегда находит в себе, что может дать другим» (Ф. Лист) [17, с. 186].

«Как безрассудно было бы со стороны смычка и скрипки кичиться своим искусством. А как часто делаем это мы, люди – поэты, художники, изобретатели, полководцы! Мы кичимся, а ведь все мы – только инструменты в руках создателя. Ему одному честь и хвала!» (Г. Х. Андерсен, «Перо и чернильница»).

«Музыка – средство от немоты. Может быть, вся наша немота от неумения писать музыку» (В. Ерофеев) [5, с. 280].

«Музыка – акустический состав, вызывающий в нас аппетит к жизни, как известные аптечные составы вызывают аппетит к еде» (В. Ключевский) [5, с. 281].

«Для меня особенно ценна та музыка, которая помогает мне думать» (М. Булгаков) [27, с. 330].

«Музыка может примирить противоречия равно благотворным для обеих сторон усилием и все противоборствующее, все диссонирующее связывать в стройное, приносящее счастье созвучие» (С. Цвейг) [17, с. 211].

«Музыка играет внутри нас на клавикордах, составляющих нашу сокровенную природу» (И. Гердер) [17, с. 211].

«Музыка раскрывает нам истинные возможности души нашей; слушая ее, чувствуешь себя способным к благороднейшим усилиям» (А. Сталь) [5, с. 281].

«Музыка, когда она совершенна, приводит сердце в точно такое же состояние, какое испытываешь, наслаждаясь присутствием любимого существа, то есть... она дает, несомненно, самое яркое счастье, какое только возможно на земле» (Стендаль) [5, с. 281].

«...Это определено не шутка – быть избранным музыкой, родиться музыкантом. И все же это великолепное призвание и отличие, более, вероятно, счастливое и приветствуемое всеми с более радостным изумлением, чем всякий другой специфический талант» (Т. Манн) [17, с. 18].

«Вы можете презирать кого и что угодно, но вы бессильны противоречить Генделю. <...> Когда звучит его музыка на словах “восседающий на своем извечном престоле”, атеист теряет дар речи» (Б. Шоу) [32, с. 109].

Альфред Эйнштейн подчеркивал, что для Баха и Моцарта «любая фальшивая нота была... оскорблением мирового порядка» [17, с. 189].

Для Листа удел истинного мастера искусства – «быть воплощением нравственной чистоты и гуманности, приобретая это ценой лишений, мучительных жертв» [17, с. 186].

«Я пытаюсь найти новые реальности... дураки называют это импрессионизмом» (К. Дебюсси) [32, с. 153].

«Композитор являет внутреннюю природу мира и выражает самую глубокую мудрость на языке, умственно непостижимом» (А. Шопенгауэр) [3, с. 125].

«Голос – это пограничная полоса между физическим и духовным» (И. Перец) [5, с. 116].

«Дарование есть поручение, должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия» (Е. Баратынский) [5, с. 124].

Знаете что, скрипка?

Мы ужасно похожи:

Я вот тоже

Ору – а доказать ничего не умею!

*В. Маяковский («Скрипка и немножко нервно...»)*

Из тела в тело веселье лейте.  
Пусть не забудется ночь никем.  
Я сегодня буду играть на флейте.  
На собственном позвоночнике.  
*В. Маяковский («Флейта-позвоночник»)*

В ней что-то чудотворное горит,  
И на глазах ее края гранятся.  
Она одна со мною говорит,  
Когда другие подойти боятся.  
Когда последний друг отвел глаза,  
Она была со мной в моей могиле  
И пела словно первая гроза  
Иль будто все цветы заговорили.  
*А. Ахматова («Музыка»)*

Г. Х. Андерсен описал в своем дневнике впечатление от Мадонны Рафаэля, выставленной в Дрезденской галерее: «Она, к моему удивлению, не ошеломила меня. Передо мной было обыкновенное женское лицо, не красивее тех, что я так часто видел. “Неужели это та знаменитая картина? – подумал я. – От нее я ждал потрясения! Многие Мадонны и женские лица в этой галерее гораздо красивее”. И я отправился снова к ним. И тут словно покрывало упало с моих глаз! Теперь это были ничем не примечательные лица. Я вернулся к Рафаэлю и почувствовал бесконечную правду и величие этой картины. Здесь не было ничего, что удивляет, ослепляет, нет, но чем внимательнее всматриваешься в лицо Матери и младенца Христа, тем божественней они становятся. Такого неземного, детского лица нет ни у одной женщины – и все же перед вами абсолютная реальность...» [15, с. 115].

### **Музыка и музыканты в зеркале народной сказки**

**О происхождении музыки.** Саамская сказка «Откуда пришла радость»: «Летала дочь Солнца Акканийди-Ясное Пятнышко по небу, смотрела с высоты небесной на землю, все живое она понимала, всем давала радость. Только люди были ей непонятны: по каким законам живут они, отчего плачут, отчего смеются, почему враждуют друг с

другом? Пожалела этих людей Акканийди, захотелось ей дать им такую радость, которая никогда бы их не покидала». Несладко пришлось дочери солнца на земле – зависть и жадность людская чуть не погубили ее, пришлось ей вернуться к отцу на небеса. «А песни остались, остались и пляски, остались узоры. Помнят их люди, передают мать дочке, отец сыну, придумывают сами. И раскрываются у них глаза и уши, умягчаются сердца, приходит к ним радость». Главный мотив сказок о происхождении музыки на земле – сострадание небес, желание дать людям нечто по-настоящему ценное, чистое, способствующее их самосовершенствованию.

Еще один распространенный мотив «музыкальных сказок»: музыкант – спаситель людей от «нечистой силы». В белорусской сказке «Музыка-чародейник» черти хотели извести скрипача Музыку за то, что от его игры люди живут в мире и согласии, не борются и не ссорятся. Музыка свирепых волков кроткими сделал, водяного плясать заставил, а сами черти «кувырком да колесом» разбежались от его музыки. С тех пор он и ходит по свету – «добрых людей веселит да тешит, лихих – без ножа по сердцу режет». Герой грузинской сказки «Чонгурист» едва не был съеден чудищем Гвелвешапи, но не успело оно отправить музыканта в огненную пасть: «поразили его никогда не слышанные звуки чонгури. Утишила нежная песня ярость злобного чудища». Подарил он чонгуристу яблоко бессмертия, добавив, что «и без того бессмертен человек, способный создавать такие прекрасные песни».

Музыкант говорит правду даже тогда, когда никто не смеет ее сказать. Один из примеров находим в казахской сказке «Мастер Али». Когда у жестокого хана погиб единственный сын, никто не мог принести отцу недобрую весть, ведь хан обещал залить вестнику горло кипящим свинцом. Мудрый пастух Али за одну ночь смастерил домбру, «застонали, заплакали струны» под его пальцами, рассказывая о погибшем на охоте юноше. В ярости и горе хан приказал плеснуть свинцом на инструмент, а жизнь ни в чем не повинных людей была спасена. В сказках тираны и злодеи всегда бывают побеждены музыкальным искусством; примеры тому – сказки «Семь Симеонов» (русская), «Матти-весельчак» (карельская), «Поющий чатхан» (хакасская), «Малыш Рысту» (алтайская).

Музыка помогает пережить горе и лишения. Узбекская сказка «Молодцу и семидесяти искусств мало» повествует о юноше Алимджане, который в колодце увидел умирающего дэва со скрипкой в руках. У того погиб единственный сын, и желание жить покинуло его. Дэв взял в руки скрипку, чтобы забыть свое горе, но не смог играть на ней. Алимджан исполнил ему необыкновенной красоты мелодию о том, как прекрасна жизнь, какой это редкий и замечательный дар, и спас несчастного от смерти. Близкий по смыслу сюжет встречается в сказках о царевнах, не знающих радости жизни; они никогда не смеются, не улыбаются, нередко стоят одной ногой в могиле. От этого недуга их не может излечить ни один лекарь, только настоящему музыканту под силу такая задача – пробудить в сердце радость и любовь к жизни.

Музыка разоблачает тайное зло, делает его явным, не дает виновникам зла избежать наказания. Удивительно похожи у разных народов сказки о дудочке, сделанной из тростника, выросшего на могиле невинно убитой девушки. Такова, например, русская сказка «Серебряное блюдечко и наливное яблочко». Дудочка, вырезанная пастушком из тростинки с могилы Алёнушки, всем рассказала о злых сестрах, погубивших сестренку из зависти. Наказали их страшною карой – прогнали с родимой земли (в характере наказания более всего проявился национальный колорит сказки).

Музыка несет мир, радость, объединяет людей – об этом сказка «Война колоколов» Дж. Родари. Генералы, снедаемые желанием во что бы то ни стало выиграть войну, перелили все колокола в пушки, но просчитались: огромные орудия не стали стрелять, а зазвонили на радость всем. «Солдаты выскочили из окопов и побежали друг другу навстречу. “Мир! Мир! – кричат. – Колокола! Слышите? Колокола! Праздник настал! Колокола звонят – знак подают! Мир!”» Пришлось генералам удирать далеко-далеко, ведь «не осталось на всей земле, ни на суше, ни в океане такого уголка, куда бы не достал голос тех колоколов». Очень много «музыкальных моментов» в сказках Дж. Родари, Г. Х. Андерсена, Т. Янсон, Э. Фарджон. Некоторые их миниатюры – настоящие гимны музыке, в них по-новому преломляются сюжеты народных сказок.

Музыкант в сказках всегда окружен народной любовью и сам является поддержкой для людей в трудные времена. Он смел и удачлив



в борьбе со злом, каким бы коварным оно ни было, и всегда находит способ или изгнать его, или трансформировать силу своего искусства.

### **Воззрения на музыку мыслителей и ученых Древней Греции и Средневековья**

Под словом «музыка» древние греки понимали «мусическое искусство», то есть всякое занятие, находящееся под покровительством муз. Аполлон – создатель музыки, вдохновитель всех певцов и музыкантов:

Ибо от муз и метателя стрел  
Аполлона-владыки  
Все на земле и певцы происходят и лирники-мужи.  
*Гесиод. «Теогония», ст. 93–94*

«Блажен человек, – говорится в одном из гомеровых гимнов, – если Музы любят его».

В трактате «О пифагорейской жизни» Ямвлих писал, что Пифагор «установил в качестве первого – воспитание при помощи музыки, тех или иных мелодий и ритмов, откуда происходит врачевание человеческих нравов и страстей и восстанавливается гармония душевных способностей... Существовали те или иные мелодии, созданные против страстей души, против уныния и внутренних язв. <...> Другие в свою очередь – против раздражения, против гнева, против всякой душевной перемены. Еще иной род песнетворчества был найден против вожделений» [38, с. 18].

Согласно представлениям пифагорейцев, движение небесных тел создает прекрасную музыку: «Когда же несутся солнце, луна и еще столь великое множество столь огромных светил со столь великою быстротою, невозможно, чтобы не возникал некоторый необыкновенный по силе звук» [38, с. 19]. Предположение пифагорейцев своеобразно преломляется и находит своих сторонников на протяжении многих веков – например в России XIX века: «Эту тишину я страх как люблю и по вечерам долго брожу... наслаждаясь отсутствием

всяких звуков. Оно тебе покажется странным: дескать, как это наслаждаться отрицанием звука и вообще чем-то несуществующим, но если б ты был музыкант, то, может быть, подобно мне имел бы дар в отсутствии звука, среди ночной тишины, слышать все-таки какой-то звук, точно будто земля, несясь по небесному пространству, тянет какую-то низкую басовую ноту!» (из письма П. Чайковского П. Юргенсону) [23, с. 241].

Гераклит: «И природа стремится к противоположностям, и из них, а не из подобных вещей образует созвучие... Музыка создает единую гармонию, смешав в совместном пении различных голосов звуки высокие и низкие, протяжные и короткие» [38, с. 22].

Платон убежден в космическом значении музыкальной гармонии, в «Тимее» он развивает теорию небесного гептахорда [38, с. 24].

«...Кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более чем тот, кто настраивает струны» [38, с. 27]. Платон считал, что занятия музыкой должны быть основой государственной системы воспитания. Именно поэтому они должны быть обязательны для всех граждан. Из диалога Платона «Пир»: «А согласие во все... вносит музыкальное искусство, которое устанавливает, как и искусство врачебное, любовь и единоподушие. Следовательно, музыкальное искусство есть знание начал любви, касающихся строя и ритма» [38, с. 29].

Об эстетическом вкусе: «Кто в этой области воспитан как должно, тот очень остро воспримет разные упущения, неотделанность или природные недостатки. Его раздражение или, наоборот, удовольствие будут правильными; он будет хвалить то, что прекрасно, и, приняв его в свою душу, будет питаться им и сам станет безупречным; а безобразное он правильно осудит и возненавидит с юных лет...» [38, с. 29]. Сравним это с высказыванием поэта, нобелевского лауреата И. Бродского: «Человек со вкусом... менее восприимчив к повторам и заклинаниям, свойственным любой форме политической демагогии. Дело... в том, что зло, особенно политическое, всегда плохой стилист. Чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее – хотя, возможно, и не счастливее» [17, с. 214].

«На музыке и музыкальном воспитании основывалась вся система общественного образования древних греков. Не случайно... в греческом языке “образованный” человек значит “мусический”, то есть тот, кто получил воспитание с помощью муз. Античная музыкальная эстетика разработала довольно четкую классификацию этических свойств музыкальных ладов, ритмов, мелодий, инструментов, выделяя те из них, которые представлялись более подходящими для воспитания мужественной, героической личности» [38, с. 44].

«В Аркадии все граждане до тридцати лет должны были обучаться пению и инструментальной музыке; в Спарте, Фивах, Афинах – учиться игре на авлосе, участвовать в хоре (это считалось священным долгом)» [21, т. 3, с. 756]. Заметим, что в Древнем Риме, напротив, «в учебных заведениях пение и игра на инструментах не преподавались. Это считалось частным делом и подчас встречало противодействие властей, что иногда заставляло римлян обучать детей музыке тайно» [21, т. 3, с. 756]. Но лучшие отечественные педагоги солидарны с греками: «Как гимнастика выпрямляет тело, так музыка выпрямляет душу человека» (В. А. Сухомлинский) [21, т. 3, с. 760].

«Древнегреческое предание повествует: спартанцы, обессиленные долгой и трудной войной, обратились за помощью к афинянам, те в насмешку послали вместо воинов хромого и хилого музыканта Тиртея. Однако оказалось, что это и была самая действенная помощь: Тиртей своими песнями поднял боевой дух спартанцев, и они победили врагов» [4, с. 130].

О развитии античного учения об этосе: «Господствующие ранее представления о сверхчувственном, магическом воздействии музыки, – пишет исследователь К. Закс, – сменились новыми воззрениями – о влиянии этическом. Учение о связи известного рода созвучий и соотношений тонов с космическими явлениями, с временами года и часами дня, с произрастанием растений и погодой, с мужским и женским началом, с рождением, исцелением от болезней, смертью и переселением душ... представления о воздействии музыки на силы и деятельность природы – подверглись критической переоценке и заменены были другими воззрениями; теперь на первом месте оказалось учение о связи музыки с темпераментом и способностями человека и о влиянии ее на настроение и характер, который она или ослабляет, или укрепляет» [38, с. 43].

Впрочем, в I веке до н. э. эпикуреец Филодем заявил, что «еще никто не доказал, что занятия музыкой облагораживают нравы, – тот, кто не обладает высокими нравственными качествами, не приобретет их от музыкальных упражнений. Поэтому сомнительно, что музыка может содействовать воспитанию. Она просто служит удовольствию подобно еде и питью, приносит человеку отдых и облегчает труд» [38, с. 50].

Скептик Секст-Эмпирик (кон. II – нач. III в.) посвятил музыке главу своего трактата – она называется «Против музыкантов». «Если спартанцы шли в бой под музыку флейт, то это еще не означает, что музыка придавала им воинственность, просто она отвлекала их от беспокойства и страха» [38, с. 53].

Аристотель считал, что обучение музыке не должно преследовать никаких ремесленных и профессиональных целей. Ее назначение – заполнение досуга свободнорожденных. Он много говорит о свойствах тех или иных ладов и инструментов, считая наиболее подходящим для целей воспитания строгий и размеренный дорийский лад.

«...Отметим, – писал А. Ф. Лосев, – что из всех ладов только дорийский считался греками ладом истинногреческим и абсолютно безупречным во всех отношениях. Если принять во внимание, что дорийский лад звучит для нашего уха как минор, и учесть, что только дорийский лад обладал абсолютной устойчивостью, все же прочие лады так или иначе ориентировались на него и даже порой меняли свой “этос” в результате реального к нему приближения, то получается весьма интересная картина: основной характер греческого музыкального мироощущения – несколько печальный, притушенный, как бы скованный, если не сказать прямо – печальный. Для греков же дорийский лад всегда был выражением бодрости, живости, жизнерадостности, даже воинственности. Именно так и должно было быть. Греческое искусство – неизменное жизнеутверждение. Благородная сдержанность и даже печаль не оставляют грека и тогда, когда он веселится, когда он бодро строит жизнь, когда он воюет и героически погибает» [38, с. 46].

«Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мир распался бы (т. е. в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм). Сам космос (согласно пифагорейцам и Платону) был настроен в опреде-

ленном ладу (небесные тела уподоблялись тонам дорийского лада» [21, т. 3, с. 141].

«Ладовая формула есть предельно лаконичная модель мира в представлении своей эпохи, своего рода “генетический код музыки”. Лад фиксирует и обобщает свойственный каждому историческому периоду “интонационный словарь эпохи” (“сумма музыки, прочно осевшая в общественном сознании” (Б. Асафьев))» [21, т. 3, с. 133].

Согласно греческому мифу, древняя лира была сотворена из панциря черепахи, а поэту VII века до н. э. Терпандру принадлежит заслуга ее усовершенствования. Из стихотворения Мандельштама «На каменных отрогах Пиэрии»:

Нерасторопна черепаха-лира,  
Едва-едва беспалая ползет,  
Лежит себе на солнышке Эпира,  
Тихонько грея золотой живот.

Ну кто ее такую приласкает,  
Кто спящую ее перевернет?  
Она во сне Терпандра ожидает,  
Сухих перстов предчувствуя налет.

Плутарх (ок. 45 – ок. 127): «...Размеры небесных тел, их взаимные расстояния, скорости вращения, как элементы единого организма, стоят друг с другом и образуемым ими целым в определенных соотношениях, хотя эти соотношения еще не постигнуты нами. Непосредственное же влияние числовых соотношений, положенных творцом в основу мира, проявляется в гармонии и внутреннем единстве мировой души...» [38, с. 57].

«Одним из крупнейших теоретиков музыки эпохи эллинизма был греческий астроном, математик и географ Клавдий Птолемей (83–161). Его трактат “Гармоника” состоит из трех частей. Первая – о звуках, интервалах, родах и т. д. Во второй разбираются структура и обозначения ладов, в третьей говорится о космическом значении музыки, проводятся параллели между движениями светил и музыкальными интервалами» [38, с. 61].

«У Птолемея мы находим параллели между музыкальной гармонией и способностями человеческой души или различными добродетелями. Так, три диапазона – октава, пентада и тетрада – соответствуют трем способностям души: разуму, чувству и воле. В свою очередь, три диапазона тетрады соответствуют трем волевым способностям: умеренности, сдержанности, совести. Четыре созвучия пентады соответствуют четырем способностям чувства: кротости, бесстрашию, сообразительности и мудрости, а семь диапазонов октавы – семи добродетелям разума – остроте ума, развитости, сообразительности, мудрости, опытности, пронизательности... Высшей добродетели – справедливости – соответствует в целом вся гармоническая система» [38, с. 65].

В трактате «О возвышенном» (ок. I в.) Псевдо-Лонгин пишет: «...природа никогда не определяла нам, людям, быть ничтожными существами – нет, она вводит нас в жизнь и во вселенную как на какое-то торжество, а чтобы мы были зрителями всей ее целостности и почтительными ее ревнителями, она сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому, потому что оно более божественно, чем мы.» Возвышенное, по Псевдо-Лонгину, поднимает человека до божества, дарит людям бессмертие, мощно и неизгладимо запечатлевает себя в памяти» [4, с. 58].

Плотин (ок. 204–269): «Музыка – отражение высшей, божественной силы, музыкальное исполнение... – обращение к богу» [38, с. 74].

У одного из отцов Церкви Василия Великого (ок. 330–379) человеческое тело представляет собою своего рода «орган, музыкально настроенный для восхваления бога» [38, с. 75].

«Средневековые музыковеды убеждены, что музыка – это наука о правильной модуляции, то есть о правильной пении. Музыка входила в состав семи “свободных искусств”, делившихся на тривиум (грамматика, риторика, логика) и квадравиум (арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Характерно, что музыка относилась именно к квадравиуму, так как рассматривалась как одна из областей математических знаний... и понималась, прежде всего, как наука о числах» [38, с. 73].

Алкуин (ок. 735–804), давая определение музыки, называет ее «наукой, говорящей о числах, которые в звуках обретаются» [38,

с. 74]. Анонимный автор пишет: «Если есть что приятное в музыке, и это от числа зависит; то же и в ритмах, как музыкальных, так и иных. Звуки быстро проходят, числа же, телесным существом звуков и движений украшенные, останутся» [38, с. 74].

«Особенное значение имело число три. Это совершенное число, так как оно имеет начало, середину и конец. Не случайно его связывают с триединством бога. Число четыре: существует четыре элемента, четыре времени года, четыре темперамента. В музыке этому числу соответствуют четыре нотные линейки, которые ассоциируются с четырьмя евангелистами... Но из всех особое значение имеет число семь. Оно выражает мистическую связь музыки со вселенной. Семь тонов соответствуют семи планетам или семи дням недели; семь струн лиры символизируют гармонию сфер» [38, с. 78].

Средневековая эстетика утверждает, что музыка способна воспитывать нравы, смягчать характеры, исцелять болезни, отвращать от дурных страстей (по сути, мы видим здесь одну из модификаций античного учения об этосе).

«В раннем средневековье воздействие музыки на человека трактовалось как “пронзение сердца” (*conruptio cordis*) или как достижение раскаяния» [38, с. 79].

«Псалом, – писал Василий Великий, – есть божественная и музыкальная гармония; он содержит в себе слова, не слух увеселяющие, но низлагающие и укрощающие лукавых духов, которые смущают души, подверженные их нападкам» [38, с. 79].

«Напев лиры поражает бесов, как стрела», – вторит ему другой отец Церкви Василий Селевкийский (IV век) [38, с. 79].

Буду петь Господу во всю жизнь мою,

Буду петь Богу моему, доколе есмь.

*Давид-псалмопевец*

«Традиция воздавать хвалу Богу торжественными песнопениями восходит еще к Ветхому Завету. <...> Особенно прославился своими песнопениями царь Давид. Будучи прирожденным поэтом-музыкантом, он был призван ко двору царя Саула за необычайное искусство пения и игры на арфе. Древние книги свидетельствуют: “Каждый раз, как на Саула нападал злой дух и мучил его, Давид иг-

рал и пел и своим божественным пением делал то, что царю становилось легче и злой дух покидал его”. Взойдя на царство, Давид усилил роль песнопений и музыки в богослужении, став автором многих стихов, вошедших затем в канонический текст Библии. Первые христиане к музыке и пению относились как к особому дару, идущему от Бога. “Нельзя воспеть Господу ничего более достойного Его, как то, что мы от Него же и получили. Поэтому и не найдется более достойных песен, как псалмы Давида, внушенные великому песнопевцу самим Святым Духом”» [31, с. 94–95].

Арибо Схоластик (XI век), автор весьма ценного трактата по теории музыки, подчеркивал ее демократичность: «Она раздает свое благодаяние и тем, кто искусства не понимает» [38, с. 80].

Анонимный трактат XII–XIII веков о голосе: «Пение есть приятное изменение голоса. Голоса у людей бывают девяти родов: приятный, нежный, сочный, резкий, грубый, неровный, глухой, сильный и совершенный. Совершенный голос высок, приятен и ясен; высокий, дабы мог уподобиться небесам, ясный, чтобы заполнять уши слушателям, и приятный, чтобы ласкать им слух. Если чего-нибудь из этого не хватает, голос не является совершенным» [38, с. 80]. Заметим, что «у древних греков наиболее ценными – что отражено в виде системы этических и эстетических представлений – считались низкие голоса» [23, с. 56].

Если античная эстетика оценивала хроматический строй как «изящный» и «обладающий нежной прелестью», то эстетика отцов церкви воспринимает его иначе: «...должно гнать возможно дальше от нашего мужественного умонастроения те изнеженные гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности» [38, с. 86–87]. Небезынтересно замечание поэта М. Цветаевой о хроматическом строе: «Хроматика есть целый душевный строй, и этот строй – мой. <...> Эта хроматика так и осталась у меня в спине. Больше скажу: хроматическая гамма есть мой спинной хребет, живая лестница, по которой все имеющее во мне разыграться – разыгрывается. И когда играют – по моим позвонкам играют» [36, с. 13].

Беда Достопочтенный (672 – ок. 735) писал о музыке: «...среди семи свободных искусств музыка занимает первое место, ничто не пребывает без нее. Говорят, что сам мир создан гармонией звуков, и



само небо разворачивается под мелодию гармонии. Среди всех наук музыка является наиболее достойной похвалы, царственной, приятной, радостной, достойной любви...» [38, с. 102].

Аврелиан из Реоме (IX век) пишет о человеке как о «микрокосме, отражающем в себе музыкальное устройство всей вселенной» [38, с. 102].

Гвидо из Арrezzo (X–XI век), пытаясь облегчить певцам запоминание звуков, применил начальные слоги шести строчек латинского стихотворения, обращенного к Иоанну Крестителю с просьбой избавить певцов от хрипоты, для обозначения шести ступеней гаммы:

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve pollute  
Labi reorum  
Sancte Johannes

Святой Иоанн считался покровителем музыкантов, поэтому слова гимна обращены к нему.

Приведем фрагмент из «Фауста» Гете, в котором использовано средневековое католическое песнопение, выражающее идею страшного суда: «Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla – День гнева, этот день превратит века в пепел».

*Собор. Церковная служба с органом и пением. Гретхен в толпе народа. Позади нее Злой дух.*

Злой дух  
Иначе, Гретхен, бывало,  
Невинно  
Ты к алтарю подходила,  
Читая молитвы  
По растрепанной книжке,  
С головкою, полной  
Наполовину богом,  
Наполовину  
Забавами детства!

Гретхен!  
Где ты витаешь?  
Что тебя мучит?  
Молишь у бога  
Упокоения матери,  
По твоей вине уснувшей  
Навеки без покаянья?  
Чья кровь  
У тебя на пороге?  
Что бьется под сердцем,  
Наполняя тебя содроганьем?

Г р е т х е н  
Опять они,  
Все те же, те же думы!  
Никак от них,  
Никак не отвяжусь.

Х о р  
Dies irae, dies illa  
Solvat saeculum in favilla.  
*Звуки органа.*

З л о й д у х  
Настиг тебя гнев господень!  
Трубный глас раздается!  
Разверзаются гробы!  
И из пепла  
Душа твоя  
Подымается  
На вечные муки.

Г р е т х е н  
Уйти, уйти!  
Орган и пенье  
Теснят дыханье,  
Едва стою.

Х о р  
Judex ergo cum selebit  
Quidquid latet, adparebit,  
Nil inultum remanebit.

Г р е т х е н  
Я задохнусь!  
Как давят своды!  
К дверям! К проходу!  
Я чувств лишусь!

З л о й д у х  
Прячься – не скроешь  
Греха и позора.  
Воздуха? Света?  
Их больше не будет.  
Горе!

Х о р  
Quid sum miser tunc dicturus?  
Quem patronum rogaturus,  
Cum vix Justus sit securus?

З л о й д у х  
Праведные отвращают  
Лицо от тебя.  
Протянуть тебе руку, погибшей,  
Боятся.

Х о р  
Quid sum miser tunc dicturus?

Г р е т х е н  
Я падаю!  
Соседка! Вашу склянку!  
(*Падает в обморок.*)

## Об индийской классической музыке

Индийский поэт Калидаса (ок. V в.) писал о четырех целях искусства: «Вызывать восхищение богов; создавать образы окружающего мира и жизни человека; доставлять высокие удовольствия с помощью эстетических чувств (рас): комизма, любви, сострадания, страха, ужаса и др.; служить источником всеобщего наслаждения, радости, счастья и всего прекрасного» [4, с. 132–133].

Слово «сангита», во многих индийских языках означающее «музыка», буквально переводится как «сведение воедино и выражение всего». Индийский музыкант стремится ощутить бесконечное и разделить свое ощущение со слушателем. С древнейших времен цель всех духовных исканий в Индии заключается в отождествлении и слиянии личности с вечностью, абсолютном. Этот подход лежит и в основе музыки. Ключом к пониманию индийской музыки и особенностей ее исполнения служат некоторые из имен Великой Богини-Матери из гимна «Шри Лалита Сахасранама»: «Стотра-прийа» – Любящая прославляющие гимны; «Стути-мати» – Достойная прославления; «Сама-Гана-прийа» – Любящая декламацию гимнов Самаведы; «Видагдха» – Сведущая, или Искусная, мудрость, проявляющаяся в любом искусстве; «Гана-лолупа» – Любящая музыку; «Нада-рупини» – Изначальный звук, изначальная вибрация; «Шрути» – откровения, полученные через слух; «Калавати» – Воплощение всех искусств; «Пунья-шравана-киртана» – Та, слушание или пение о которой составляет заслугу; «Раса-джна» – Знающая все расы (вкусы, ценности, радости и т. д.); «Кала-мала» – Носящая все искусства и умения в качестве гирлянды; «Кала-нидхих» – Сокровищница искусств; «Гандхарва-севита» – Та, кому служат гандхарвы (небесные певцы); «Натешвари» – Царица танцующих, Она сама танцует прежде сотворения, танцует, готовясь создать Вселенную.

«Древнеиндийские литературные памятники сохранили многочисленные свидетельства о том, что в Индии музыка с давних времен была неотъемлемой частью жизни общины, где музыканты окружались большим почетом. <...> Ритуальные песнопения нашли свое отражение в “Ригведе” – одном из наиболее древних письменных памятников Индии (втором тыс. до н. э.). Песенные тексты более позднего времени собраны в “Атхарваведе”. Мелодии, возникшие на основе литургических текстов обеих Вед, зафиксировала “Самавед”, с

которой традиционно связывают происхождение музыки в Индии. Трактат по театру, музыке и танцу “Натьяшастра” (I век н. э.) дает основание считать, что еще задолго до его создания индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. <...> Средневековый семитомный трактат Шарангадевы “Сангитаратнакара” содержит обширные сведения о традиционных индийских ладово-ритмических построениях – рагах, ритмических формулах – тала, национальных музыкальных инструментах. <...> Изменения, которые испытывала музыкальная система Индии в процессе длительного исторического развития, не коснулись ее основных теоретических положений. <...> Древние музыкальные каноны оставались незыблемыми для многих поколений индийских музыкантов.

В индийской музыке применяется 7 главных тонов, соответствующих европейской семиступенной гамме. Обозначаются они начальным слогом санскритского наименования: са, ре, га, ма, па, дха, ни. <...> Минимальным расстоянием между двумя ступенями лада является интервал немногим более четверти тона. Благодаря этому октава делится на 22 неравных интервала – шрути (от слова “слышать, различать”), каждый из которых может быть исходным пунктом для новой гаммы. В Индии различают шесть основных и большое количество побочных гамм, построенных по принципу сочетания нижнего и верхнего тетрахордов. Из большого числа ладов наиболее широкое распространение получили 10 основных: калиан, билавал, кхамадж, бхайрав, пурава, марава, кафа, асавари, бхайрави и тоди, объединенных под общим названием тхат.

Для индийской музыки характерна импровизация. Любое произведение, как инструментальное, так и вокальное, строится на основе традиционных ладово-ритмических построений – раг. <...> Древнеиндийская музыка насчитывает 7 основных раг и 5 производных от каждой – рагини. С понятием рага связано выражение силы, мужества, героизма, рагини ассоциируются с мелодиями, выражающими нежность, любовь, печаль и др. <...> Каждая рага состоит из вадии – главного звука, “правителя”, самавади – второго по значению звука, “министра”, анувади – группы подчиненных звуков, “помощников”, и вивади – диссонирующего звука, “врага”. Учение о рагах разработано в соответствии с древнеиндийской теорией о поэтических чув-

ствах, эмоциях и эстетическом наслаждении – р а с а ... Раги призваны вызывать у слушателя определённые чувства и состояния: шингара – любовь, хасья – веселье, каруна – печаль, вира – героизм... адбхута – удивление, шанта – успокоение. Исполнение раг приурочивается к определенному времени года... и суток. <...> Некоторые раги наделяются особым магическим свойством: рага мегха – способностью вызывать дождь, рага дипак – пожар, и др. <...> Инструментальная и вокальная композиция строится по законам трёхчастной классической формы: первая часть а л а п а – медленное, проникновенное изложение темы, вторая – сложные мелодико-ритмические вариации в сопровождении ударных инструментов и третья – г а т а – кульминационные варианты темы с изысканной усложненной орнаментацией» [21, т. 2, с. 512–513].

Согласно Ведам, сотворение мира началось с первозданного звука Ом, проявившегося в момент разделения Бога Всемогущего (Садашивы) и его творческой, созидательной энергии (Ади Шакти). Этот звук олицетворяет собой высшее духовное начало, породившее мир. «В трактате Мратанги “Брихаддеша” говорится так: “Звук есть высшее лоно, звук – причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком, который, однако, разделяется на проявленный и непроявленный”. <...> Нада-Брахман (букв. – звук-Брахман) – в индийской философии высшее мировое начало, воплощенное в звуке, зародыш всего сущего. Такое представление о звуке как проявлении высшего мирового творческого начала весьма характерно не только для индийской философской мысли... но является определяющим и в индийской музыке. <...> В трактате Нарады “Сангитамакаранда” семь свар связываются с семью мифическими материками, с семью созвездиями, с богами, с древними мудрецами-риши... Весьма примечательно и закрепление за каждой сварой определенной цветовой характеристики: таким образом, явление синестезии, то есть цветового восприятия музыки, которое в европейской традиции считается редким... экзотическим феноменом, в индийской вводится нормативно, как одно из проявлений сложной, синкретической природы звука» (А. М. Дубянский) [28, с. 65].

**Свара.** «Для музыканта произвести свару значит иметь возможность “передать” себя, свою сущность посредством звуков. Без этого музыкальный звук – просто звук, который приятен. В этом и секрет

раги, сделанной из материала свары: обнаружение сущности, мерцающей в звуках подобно язычку пламени, вспыхивающему в глубинах александрита. <...> В трактате Матанги “Брихаддеш” этимология слова “свара” такова: “Это слово образуется от корня “раджр” в значении “блистать, сиять” и приставки “сва” – “сам”. Таким образом, мы называем сварой то, что сияет само по себе» [28, с. 24, 71].

Поиски свары – это первая ступень овладения мастерством: звуки воспроизводятся в медленном темпе, безо всяких украшений и фиоритур. Ученик находится в медитативном состоянии, внимание его направлено внутрь, он добивается состояния, когда «самые тонкие оттенки чувства немедленно воздействуют на производимую им свару, изменяя ее качество и ее оттенки без его усилия. <...> Шастры утверждают, что внутри каждого звука, как раз посередине его, находится маленькая дверь и за ней – святилище, где обитает бог, покровитель этого звука. Ученик должен эту дверь отпереть и войти в нее» [28, с. 29, 30].

«Лучший способ наслаждаться индийской музыкой, – это самому научиться петь или играть ее» (Р. Менон) [28, с. 8]. Человеческий голос считается непревзойденным инструментом, об этом – «Разговор правителя и мудреца» из «Натьяшастры»:

– О мудрый, научи меня, пожалуйста, искусству скульптуры.

– Не могу, пока ты не научишься искусству живописи.

– О, достойный! Прошу, научи меня рисовать!

– Но ты не научишься рисовать, пока не постигнешь искусства танца.

– О, мудрец, давай начнем с танца.

– Но как ты сможешь танцевать, пока не поймешь тайны инструментальной музыки?

– Пусть будет инструментальная музыка, но давай начнем!

– Запомни, о царь, всегда следует начинать с первого и самого главного вида искусства – искусства пения!

Система гуру – шишья парампара (традиция учитель – ученик) предназначена для воспитания особого типа музыкантов. Гхарану (это слово буквально означает «семья») сравнивают с сосудом, содержащим насыщенный раствор усилий, таланта, вдохновения, передаваемым по наследству внутри одной семьи. Учитель дарит ученику сокровища своего опыта, практики, мироощущения и любви. Обуче-

ние музыке – процесс трансформации; к учителю обращаются, чтобы испытать прикосновение его духа и с его помощью преобразить себя. Эта древняя система построена на уважительном, почтительном отношении ученика к учителю, на их взаимной близости. Знания передаются от сердца к сердцу. Хороший учитель знает, что музыкальным искусством можно заниматься лишь в атмосфере дисциплины и самоуглубления, строгости и отсутствия соблазнов. Певцы-святые, такие как Тьягараджа, Мирабаи, Тансен, воплощали в своем исполнении страсть к Богу, опыт, обретенный в результате долгих жизненных поисков. Как будто о таких исполнителях в древних писаниях сказано: «Нанрших куруте кавйам» – «никто кроме провидца не создаст литературный шедевр».

**Рага.** «Этимология слова рага (от корня “рандж” – “окрашивать”) указывает на определенную эмоциональную окрашенность изначальной формулы и соответствующей ей композиции... Как сказано в трактате Матанги “Брихаддеша”, “рага – это такая звуковая композиция, состоящая из мелодических движений, которая может окрашивать сердца людей.” Доминирующая свара – Вади... задает специфическое настроение раги, поэтому ее часто называют также “живой”, то есть “душой” раги...» [28, с. 66].

Рагу уподобляют дереву, а цветы и фрукты на нем – это композиции в определенных тала. «Есть раги, которые дают ощущение апреля, праздника Холи или Байсакхи, или раги, которые покажутся эквивалентом жасмина, или те, которые напомнят вам праздник Дивали в дни детства или страшную тишину испепеляюще-жаркого июньского дня. Другие заставят вас вспомнить начало муссона, живую тропическую ночь, полную неясных и таинственных теней, журчанье водяных струй» [28, с. 14]. Истинное исполнение раги – это новый взгляд на мир, причем считается, что «если вы не в состоянии вдохнуть в рагу чувство наслаждения творчеством, чувство особого рода радости, то она не станет рагой... Даже в самых печальных композициях кроется эта радость, – она-то и творит рагу» [28, с. 40]. Как и звучание тампуры, на фоне которой она рождается, рага не имеет ни начала ни конца, находясь в состоянии становления, вечного превращения, изменения.

Тампура – струнный щипковый инструмент, который используется в качестве бурдонирующего (то есть сопровождающего вокальное



или инструментальное исполнение постоянным ровным звучанием). Этот инструмент «помогает в деле сосредоточения внимания на глубинах свары и раги, давая ученику понять громадные музыкальные творческие возможности и тонкость человеческого разума» [28, с. 33]. Говорят, что «в звуках тампуры дремлют, еще не рожденные, все раги индийской музыки и ждут освобождения из темницы, состоящей из тыквы-резонатора, дерева и металлических струн» [28, с. 35]. На вопрос, является ли тампура музыкальным инструментом, Фаияз Хан ответил: «Нет, это не музыкальный инструмент, это всего лишь моя мать» [28, с. 36]. Любовь и уважение, с которым индийцы относятся к тампуре, связаны с их концепцией звука: «Постоянный тон тампуры словно рождает из себя многочисленные звуки композиции, которые живут, развиваются, дробятся, но постоянно стремятся вернуться в породившее их лоно музыкальной бесконечности и в конце концов сливаются с ним» (А. Дубянский) [28, с. 70].

«Тала – способ временной организации музыкальной материи в индийской музыке; временной цикл с определенной структурой» [28, с. 69]. Термин ТАЛА произошел от слияния первых слогов названий «тандава» (танец бога Шивы) и «ласья» (пленительный танец богини Парвати). Тала определяется количеством в нем матр, то есть ударов. Существуют тала с шестнадцатью ударами и их производные – с восемью и тридцатью двумя, есть тала с десятью и семью ударами, с двенадцатью и шестью. Однако тала различаются не только количеством матр, но и количеством тактов, на которые они делятся, а также относительным положением двух ключевых пунктов и циклов: сама и кхали (сильный удар – сам, «пропущенный» – кхали). Начиная с удара кхали происходит нарастание ритмической напряженности, она достигает кульминации перед сильным ударом, а затем спадает до полного расслабления.

В XX веке Индия переживала событие огромной важности – ценою многих жертв после трехсот лет британского владычества была завоевана независимость. Но наряду с радостью и гордостью за свой народ у многих выдающихся деятелей искусства Индии появилось осознание, насколько трудно сохранить культурные (в частности, музыкальные) традиции под натиском массовой культуры. Многие ученые задавали себе вопрос – неужели прекрасная классическая музыка, веками передававшаяся из уст в уста, теперь станет достоянием

лишь узкого круга специалистов и знатоков? Нужно было искать пути сохранения и преумножения богатства, доставшегося современным музыкантам от традиционной системы обучения музыкальному искусству. Важной культурной инициативой стало создание учебных заведений, которые, сохраняя традиции, обогащали их достижениями современных ученых. Одним из международных центров по изучению классической музыки, танца и драмы стала Академия в Нагпуре, носящая имя П. К. Сальве, соратника Ганди по борьбе за независимость Индии, знатока индийского классического искусства и литературы. Эту академию в память о своем уважаемом отце основали госпожа Н. Шривастава и господин Х. Сальве. Большое место в выступлениях Н. Шриваставы по всему миру занимают рассказы об основах индийской классической музыки, ее влиянии на здоровье, характер, нравственное состояние человека: «Лучший пример покорности ума демонстрируют не столько интеллектуалы в своих мысленных построениях, сколько те глубокие поэты и художники, которые со смирением в сердце творят, находясь в состоянии естественной, абсолютной преданности своему Создателю. Спонтанно созданные произведения искусства этих скромных людей являются вечным отображением природы и Божественного. Нескончаемый поток радости, бьющий ключом из их творений... открывает наши сердца и делает их похожими на благоухающие лотосы. Их работы излучают ни с чем не сравнимое умиротворение. <...> Когда вы видите или слышите произведение чистого искусства, все ваши мысли останавливаются, и вы просто начинаете свидетельствовать красоту той радости, которую художник чувствует в своем собственном сердце при создании этого произведения. <...> Умению ценить истинное искусство нельзя научиться в школе. Это не есть вопрос, который решается одним лишь умом через понимание, здесь требуется подход, основанный на внутреннем духовном опыте. <...> Существуют определенные произведения, созданные людьми, которые излучают Божественные прохладные вибрации, дающие возможность человеку расслабиться. Старайтесь воспринимать их не по принципу “мне это нравится”, а по принципу “это нравится моему духу”» [39, с. 40–42].

## ТРИ ПОРТРЕТА ВЕЛИКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

### Иоганн Себастьян Бах (1685–1750)

Я не придерживаюсь мнения тех, кто думает, что Евангелие поразит и уничтожит все искусства, как это считают некоторые святоши, но я очень хотел бы видеть все искусства и особенно музыку на службе у того, кто их создал и дал нам. Поэтому пусть всякий благочестивый христианин действует в этом направлении – так, как ему понравится, в меру сил, дарованных ему богом.

*Мартин Лютер, 1524*

Мартин Лютер был человеком, оказавшим большое влияние на развитие немецкой музыкальной культуры, его взгляды во многом определили судьбу музыкального искусства Европы. Любопытно сравнить позицию Лютера с положением дел в Англии XVII века – там «в борьбе с “греховными соблазнами” пуритане изгоняли музыку из церковного обихода, разрушали органы, уничтожали музыкальные инструменты, сжигали ноты. Сама профессия музыканта была объявлена “языческой”, что заставило нескольких композиторов публично отречься от музыки» [21, т. 1, с. 151].

Жоскен Дебре, придворный композитор Людовика XII, был одним из любимых композиторов Мартина Лютера: «Он – хозяин над звуками; они делают то, что он хочет; другие же мастера делают то, что хотят звуки» [37, с. 24].

Лютер писал о нидерландской контрапунктической музыке: «...Кто-нибудь поет плохую мелодию... а подле него поют еще три, четыре или пять других голосов, которые вокруг этой плохой мелодии... с ликованием играют и скачут, эту самую мелодию разнообразно и чудесно украшают и наряжают – словно ведут небесный хоровод. Так что те, кто хоть немного в этом понимают и через это воодушевляются, весьма удивляются и полагают, что ничего нет чудеснее на свете, чем такое пение, украшенное множеством голосов» [37, с. 24].

«Лютер приравнивал акт творения к установлению порядка: слово creatura (тварь, создание, сотворение) было передано им в переводе как Ordnung (порядок). Музыка является воплощением порядка в его эстетическом и моральном смыслах, дает возможность взглянуть на искусство выдающихся исполнителей в том числе и как на деятельность по возвращению людей к порядку и порядочности» [17, с. 212–213].

«Лютеранская церковь вообще значительно больше места и свободы предоставляла музыке, нежели католическая церковь: усилилась роль органиста в богослужении – и как солиста, и как кантора – руководителя хора, активно привлекавшего к исполнению певцов-хористов, которые обучались в прицерковных канторатах» [10, с. 37].

«...Не только профессиональное, но и общее музыкальное воспитание в Германии того времени (вторая половина XVII века – первая половина XVIII) находилось на очень высоком уровне. “Кто знает это искусство, тот хороший человек... И мое совершеннейшее убеждение – я не боюсь это утверждать, – что после теологии нет такого искусства, которое могло бы равняться с музыкой...” – эти идеи Лютера во многом определили пути развития музыкального образования в Германии. Обучение музыке рассматривалось как фундамент общего образования. “Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу” – писал Мартин Лютер. Уроки пения в школах должны были проводиться ежедневно! <...> Кантор, преподававший в немецкой школе XVII века, должен был иметь широкое образование, позволявшее ему вести уроки латыни, математики, пения, обучать игре на различных инструментах, даже композиции. Нередко школьные канторы обладали университетской степенью магистра» [18, ч. 2, с. 94]. Надо заметить, что такое внимание к музыкальной составляющей воспитательного процесса всегда отличало и отечественную педагогическую традицию. Один из ярких тому примеров – В. А. Сухомлинский, утверждавший, что «культура воспитательного процесса в школе во многом определяется тем, насколько насыщена школьная жизнь духом музыки» [21, т. 3, с. 760].

## Родина и семья. Годы учения

Чем является для меня Бах? Утешителем. Он дает мне веру в то, что в искусстве, как и в жизни, истинно истинное нельзя ни утаить, ни оставить без внимания. Для торжества истинного не нужно человеческого вмешательства – когда приходит его время, оно пробивает себе дорогу собственными силами.

*А. Швейцер, органист, богослов, врач,  
лауреат Нобелевской премии*

«Иоганн Себастьян Бах происходит из рода, все члены которого, как видно, от самой природы получили в дар любовь к музыке и музыкальный талант. Насколько нам известно, начиная с прародителя этого рода, Фейта Баха, на протяжении семи поколений все его потомки посвящали свою жизнь музыке и, за немногими исключениями, вступали на музыкальное поприще» (Из некролога, написанного в 1754 году сыном Баха Филиппом Эммануилом и учеником Агриколой). <...> В семье был обычай, согласно которому детям давали музыкальное образование, спутников жизни они чаще всего выбирали из семей органистов или городских музыкантов. Таким образом, с течением времени в семье развилась подлинная наследственная музыкальная культура» [35, с. 9–10]. Интересно следующее свидетельство о предках И. С. Баха: «Наступившая вслед за войной нищета, ужасы, бесчеловечность не оказали на Бахов совершенно никакого влияния, что волей-неволей заставляет нас сделать вывод, что мы имеем дело с исключительно здоровой породой людей, с семьей большой порядочности и крепкой морали» [35, с. 17]. Иоганн Себастьян Бах был самым младшим ребенком в семье «достойного уважения известного муниципального органиста и музыканта Амброзия Баха» и Элизабет Леммерхирт, «дочери достойного уважения муниципального советника Валентина Леммерхирта» [35, с. 14].

Себастьян родился 21 марта 1685 года в Эйзенахе (Тюрингия). «От Эйзенаха, где он родился, неподалеку находится Эрфурт: в XVII веке там любили музыкантов, вне зависимости от их фамилий, называли “Бахами”. Над Эйзенахом в окружении лесов возвышается гора Вартбург со старинным замком-крепостью. Слава замка велика: некогда тут проходили состязания миннезингеров; тут Лютер переводил Библию с латыни на немецкий язык» [10, с. 6].

Вероятно, самые первые уроки музыки он получил у своего отца, но далее игре на клавире и композиции его учил старший брат Иоганн Кристоф, так как десяти лет от роду Бах остался круглым сиротой. Иоганн Кристоф, служивший органистом в Ордруфе, принял в свой дом двух осиротевших братьев, дал им образование и воспитание. Он слыл искусным органистом (с пятнадцати лет учился у знаменитого Пахельбеля и получил по окончании учебы прекрасную рекомендацию). Современники называли его «*optimus artifex*» – добрый мастер. Иоганн Кристоф собрал две коллекции лучшей клавирной музыки того времени (сочинения переписывались от руки), и на этих произведениях воспитывал учеников. Почти пять лет Бах учился в Ордруфском лицее; незадолго до его поступления там была проведена реформа в духе гуманистических идей Яна Амоса Коменского. В пятнадцать лет Бах покинул дом брата и отправился в Люнебургскую гимназию Святого Михаэля, имевшую славные традиции и считавшуюся одним из лучших учебных заведений Германии. Там Бах совершенствовался в латыни, читал в подлинниках Цицерона, Вергилия, Горация, изучал искусство поэтики и риторики, математику и греческий язык. Люнебург принадлежал Ганноверскому дому, при ганноверском дворе работал Лейбниц (в посмертной описи библиотеки Баха значится одна из его книг). «Бах не уступал по образованию никому из современных ему музыкантов. Гимназии в Ордруфе и Люнебурге пользовались заслуженной славой; к тому же... он закончил школу одним из первых. Если он не поступил потом в университет, то только потому, что должен был зарабатывать себе на хлеб насущный» [37, с. 137]. Некоторые из современников Баха считали его недостаточно образованным человеком; вот мнение органиста, влиятельного музыкального критика И. Шейбе: «Этот великий муж недостаточно осведомлен в науках, которые требуются для искусного композитора. Может ли быть безупречен в своих музыкальных работах тот, кто, не получив достаточного образования, не способен исследовать и понять силы природы и разума? Как может достичь всех достоинств, обязательных для выработки хорошего вкуса тот, кто не поинтересовался хотя бы, высказав критические замечания, исследованиями и правилами ораторского и поэтического искусства, столь необходимыми для музыки, что без них невозможно трогательно и выразительно сочинять; а ведь из этого в общем и в частности выте-

кают все особенности хорошего и плохого стиля» [37, с. 137]. Другие высказывания звучат более дипломатично – в некрологе, например, сказано: «Наш покойный Бах не занимался глубокими теоретическими изысканиями в области музыки, но тем сильнее был в ее практической разработке» [37, с. 138]. Невольно вспоминаются слова Гете: «Мне ненавистно всякое знание, которое непосредственно не побуждает меня к действию и не оплодотворяет мою деятельность» [24, с. 167]. «Неустанная работа и непрерывные опыты – вот его учителя», – замечает А. Швейцер. Замечательный пианист Артур Шнабель в одной из бесед с молодыми музыкантами высказал довольно парадоксальную мысль, что «для человека, которому суждено быть художником, почти безразлично, хорошо или плохо его учили первоначально; все равно лет в 15–17 он все будет переделывать по-своему, будет приобретать свои навыки, свою технику, пойдет своим собственным путем, который и есть путь настоящего художника» [24, с. 152]. «Его авторитетами были все признанные мастера, – пишет А. Швейцер, – как старые, так и новые. Всякий раз, как только ему позволяли средства, время и расстояние, он отправлялся в путь, чтобы послушать современных знаменитостей и поучиться у них чему-нибудь» [37, с. 140].

«...Он владел игрой на скрипке, альте, клавесине... мог руководить хором, оркестром, солистами. Самые ранние его известные сочинения свидетельствуют об основательных знаниях основ контрапункта, гармонии и всех необходимых композитору навыках...» [18, ч. 2, с. 97]. «По старой традиции семьи Бахов, в своих поездках он не переходил границы Германии. Тем не менее он основательно знал итальянское и французское искусство». [37, с. 141]. Сам Бах высказывался ясно и недвусмысленно: «Я всегда был того мнения, что музыканту достаточно заниматься своим искусством, а не сочинением толстых книг и не тратить время на чтение ученых и философских исследований» [37, с. 133]. «Ученость хороша тогда, когда она приводит к естественности и простоте» (это мнение большого поклонника Баха, отечественного мастера полифонического письма С. Танеева, высказанное в письме Чайковскому в 1880 году).

Как бы то ни было, все источники сходятся в одном – Бах с раннего детства все свое время и силы отдавал служению музыкальному искусству. «Прилежание – надо ли призывать к нему талант, одер-

жимость талантом? Ведь оно с ним едино, он влечет к нему, а оно – средство его осуществления. Гений от природы маниакально прилежен» (Томас Манн – из письма дирижеру Бруно Вальтеру) [16, с. 186]. Пример того, как учился Бах, исключительно полезен для каждого человека, стремящегося к самосовершенствованию, его пример будто призывает каждого к ответственности перед собой, своим предназначением. Ф. М. Достоевский записал в дневнике за 1876 год такое наблюдение: «Представляется неразрешимым вопрос: талант ли обладает человеком или человек своим талантом? Мне кажется, сколько я ни следил и ни наблюдал за талантами, живыми и мертвыми, чрезвычайно редко человек способен совладать с своим дарованием, и что, напротив, почти всегда талант поработывает себе своего обладателя, так сказать, как бы схватывая его за шиворот (да, именно в таком унижительном нередком виде) и унося его на весьма далекие расстояния от настоящей дороги». Бах прекрасно знал на собственном опыте, как непросто «совладать со своим дарованием»; его самодисциплина, упорство, преданность делу, честность и чистота во всем, что касалось музыкального искусства, а также величайшая скромность были примером для многих поколений музыкантов.

### **Бах на службе**

Если бы повествование о постепенных, но плодотворных... усилиях гения могло бы сделать книгу столь же занимательной, как описание ратных подвигов, то о жизни философа, ученого и художника читали бы с таким же интересом, как о Цезаре или Александре.

*Чарльз Бёрни, 1772*

Окончив гимназию в 18 лет, Бах несколько месяцев служил придворным органистом саксонского курфюрста в Веймаре. В этом же 1703 году его пригласили в Арнштадт в качестве эксперта на пробу органа в новой церкви и, прослушав великолепную игру Баха, предложили место органиста. «В Арнштадте Бах основательно изучил органное искусство, ибо у него оставалось много свободного времени – служба занимала только три дня в неделю» [7, с. 12]. В октябре 1705 года он получил отпуск на четыре недели, чтобы съездить в



Любек и послушать там знаменитого органиста Дитриха Букстехуде. Вернулся Бах только в середине февраля – слишком долгое отсутствие он объяснил тем, что должен был «там совершенствоваться в некоторых отношениях свое мастерство». Из обвинительного акта против композитора от 21 февраля 1706 года: «Мы ставим в вину Баху, что до настоящего времени он делал в хорале множество странных вариаций и примешивал в него такие странные тона, что собравшиеся были вследствие этого сконфужены. И если в будущем он захочет примешать переходящий звук, то пусть придерживается этого до конца и не переходит быстро на что-нибудь другое или, как это было свойственно ему до сих пор, не делает какой-либо совершенно другой поворот. Кроме того, мы очень удивлены и тем, что до сих пор совершенно не велось музыкальное преподавание, причиной чему является его нежелание заниматься с учениками. Поэтому ему следует ясно высказаться, хочет ли он играть с учениками фигуральную и хоральную музыку, потому что мы не можем держать еще и капельмейстера». Кроме того, ему поставили в вину, что «в церкви он музицировал с посторонней девицей, не получив на то разрешения» [35, с. 28].

В начале 1707 года свободный имперский город Мюльхаузен, покровительствующий искусству, пожелал послушать игру Баха на органе, так как место органиста в церкви Святого Блазиуса стало вакантным. Из сообщения церковной общине: «Нужно стремиться к тому, чтобы договориться с ним как можно дешевле» [35, с. 30]. Согласно декрету о назначении, ему [Баху] было положено жалование: «85 гульденов деньгами и обычная плата натурой, а именно: 3 меры пшеницы, 2 сажени дров, причем одна сажень буковых, 1 сажень дубовых, 6 раз по 60 вязанок хвороста с доставкой на дом вместо обещанной пахотной земли...» [35, с. 30–31]. Ровно год пробыл он на этой службе, после чего написал прошение об отставке: «...Я по мере слабых сил своих и разумения старался улучшить качество исполняемой музыки почти во всех церквях округа и не без материальных затрат приобрел для этого хорошую коллекцию избранных духовных композиций... Но, к сожалению, я встретил тяжелые препятствия в осуществлении этих моих стремлений и в данное время не предвижу, чтобы обстоятельства изменились к лучшему...» [7, с. 14].

Далее Бах сообщает, что неожиданное изменение в его судьбе позволит ему «добиваться своей конечной цели – не досаждая другим, творить настоящую музыку» [35, с. 35]. В 1708 году Бах поступил на службу в Веймаре – он камерный музыкант и придворный органист царствующего герцога Вильгельма Эрнста. Веймар, главный город Тюрингии, чуть позже станет городом поэзии, городом Гете и Шиллера, а пока хранит память о Мартине Лютере и Генрихе Шютце. Орган, на котором играл Бах, считался неповторимым в своем роде музыкальным инструментом. Придворная капелла насчитывала около двадцати музыкантов. Некоторые из них, как тогда было принято, по совместительству исполняли еще обязанности лакея, повара или егеря. «В Веймаре Бах имел в своем распоряжении как вокалистов 6 мальчиков плюс двое мужчин и 16–20 инструменталистов; в Кётене – 18 музыкантов. Предел его мечтаний в Лейпциге – иметь 12 хорошо обученных певцов (то есть тройной квартет сопрано, альтов, теноров и басов) и 18 “приличных”... инструменталистов» [10, с. 121].

«Торопясь уехать из Веймара, Бах, видимо, слишком настойчиво просил отпустить его. Герцог, не привыкший к такому поведению своих подчиненных, велел 2 ноября арестовать строптивного придворного органиста и продержал его под арестом до 2 декабря. Сохранился следующий документ: “6 ноября Бах, бывший до сего времени концертмейстером и органистом, за упрямое, строптивное требование отпустить его посажен под арест и, наконец, 2 декабря выпущен с объявлением ему немилостивого освобождения от работы”» [37, с. 77]. После десяти лет службы в Веймаре Бах переехал в Кётен, где в очень благоприятной для творчества обстановке пробыл шесть лет – с конца 1717 по май 1723 года. Князь Леопольд, при дворе которого он служил, был убежденным кальвинистом. (Согласно религиозному учению швейцарского проповедника XVI века Ж. Кальвина, церковный обряд должен был быть сведен к минимуму, а музыкальный ритуал ограничивался пением гимнов. Бах, будучи капельмейстером, должен был обслуживать не церковь, а надобности придворной жизни!) Переломным моментом службы в Кётене стала женитьба князя на беренбургской принцессе, которая оказалась на редкость немзыкальной: под ее влиянием «склонность князя к музыке блекнуть начала» (из письма Баха школьному товарищу Г. Эрдману) [7, с. 33].

Бах захотел служить в гамбургской церкви Святого Иакова – Гамбург считался музыкальным центром Германии того времени, там были превосходные органы – однако после прослушивания всех кандидатов Баху предпочли органиста, заплатившего за избрание четыре тысячи марок. Проповедник церкви св. Иакова Ноймейстер излил свой гнев в одной из проповедей. «Когда в рождественское время он говорил об ангелах, поющих при рождении Христа, он прибавил, что в Гамбурге их искусство не принесло бы им пользы. Он глубоко уверен, что, если бы один из Вифлеемских ангелов прилетел с неба и, божественно играя, пожелал бы занять место органиста в церкви св. Иакова, но не имел бы денег, ему пришлось бы улететь назад на небо» [37, с. 80].

Лейпциг привлек внимание Баха как крупнейший культурный центр Германии. «Цветущий и укрепленный город с университетом мировой известности» – так он назывался на старинных гравюрах. Университет действительно был одним из старейших в Европе (основан в 1409 году) и в XVIII веке в разные годы в нем обучались Лейбниц, Клопшток, Гете, Фихте. Для Баха было очень важно дать собственным своим детям достойное образование, Кётен для этой цели не годился, и семья переехала в Лейпциг. «Университетское обучение считалось тогда необходимым для законченного образования художника. И другие ученики Баха избирали какое-либо академическое образование, имея, тем не менее, твердое намерение посвятить свою жизнь только музыке» [37, с. 105].

Бах принял решение стать кантором в школе Святого Фомы в Лейпциге (школа основана в XIII веке), и это решение далось ему нелегко. «...Поначалу смена капельмейстерства на канторство представлялась мне делом совсем неподходящим, из-за чего я и оттягивал свое решение в течение четверти года» – писал он Эрдману [30, с. 181]. Двадцать семь лет – до конца жизни – Бах служил на этой должности. Условия контракта кажутся нам довольно жесткими: «Без разрешения бургомистра он не может покинуть Лейпцига и обязуется во избежание лишних расходов обучать мальчиков не только пению, но и игре на различных инструментах, чтобы во время церковных исполнений они могли быть использованы и в качестве оркестрантов. В его обязанности входило также сопровождение учеников на похоронных процессиях, когда они пели мотет или хорал» [37, с. 82]. «Со

своим школьным хором он обслуживал 4 церкви, в особенности же – Святого Фомы и Святого Николая (они вместительны – церковь Святого Фомы имеет около 1500 мест и ревностно посещалась бюргерами). В воскресенье и праздничные дни здесь полно, несмотря на то что служба – с недолгим обеденным перерывом – длится несколько часов кряду» [10, с. 45].

О школе св. Фомы сохранились весьма не лестные отзывы: «Помещения, в которых занимались ученики, были неудовлетворительны в санитарном отношении и недостаточны по площади. Поэтому школа Фомы пользовалась дурной славой как очаг заразы. Ученики чуть не погибали от грязи. Интернат был всегда заполнен... но не представлялось возможным держать в узде жившую там молодежь. Чтобы навести порядок, следовало, прежде всего, отменить пение на улицах во время процессий. Однако этого нельзя было сделать, ибо ректор и два старших учителя зарабатывали немалые деньги от получаемых сборов, да и самих учеников интересовал такой заработок. Голоса молодых учеников при пении в бурю и в дождь портились, не успев окрепнуть и развиться» [37, с. 85]. Подводя итоги 1730 года, Бах в списке своих учеников отмечает: «17 годных, 20 еще не годных и 17 никуда не годных» [10, с. 47]. В этой же докладной записке Бах пишет: «Приходится лишь удивляться, что от немецких музыкантов требуют, чтобы они могли... сразу же с листа играть всякую музыку, итальянскую, французскую, английскую или польскую, подобно тем виртуозам, которые исполняют эту музыку, предварительно как следует разучив и чуть ли не выучив ее на память; помимо того, последние щедро вознаграждаются за свой труд и прилежание; у нас же этого нет, и музыкантам предоставляют самим заботиться о пропитании; из-за забот о пропитании они не могут и думать о том, как им совершенствоваться и тем более отличиться» [37, с. 97]. В письме к Г. Эрдману Бах жалуется на «странное и мало преданное музыке начальство», из-за которого он «принужден жить в постоянных огорчениях, среди зависти и преследования». Поэтесса Марианна фон Циглер писала о положении дел в Лейпциге: «Вознаграждение, которое получают здесь музыканты, обычно очень низкое, и они должны быть рады, если за свои труды получают плату, позволяющую им с трудом свести концы с концами. Как жить этим людям, если никто им не помогает и не подает им руки в нужде?» [37, с. 84].

Несмотря на суету и огорчения, связанные с должностью, у Баха было достаточно времени для занятий композицией. «Кантаты и “Страсти” Баха – детища не только музы, но и досуга, в благородном, глубоком смысле, – в том смысле, как понимали это слово древние: в те часы, когда человек живет для себя и только для себя» (А. Швейцер) [37, с. 120]. В Лейпциге еще раз проявилась его удивительная способность концентрироваться на самом главном – творчестве: «Он внутренне был отрешен от мира. Существование, которое извне кажется нам борьбой, враждой, огорчением, в действительности было озарено покоем и радостью» [37, с. 123].

По свидетельству первого биографа Баха И. Форкеля, «всякий любитель искусства, чужеземец или земляк, мог прийти в его дом и встретить радушный прием. Благодаря этой общительности, соединенной с большой художественной славой, в его доме почти никогда не переводились посетители» [37, с. 114]. У Баха было девять детей, о которых он написал в письме Эрдману: «Все они – прирожденные музыканты, и смею заверить, что силами своей семьи могу организовать вокальный и инструментальный концерт, тем более что моя теперешняя жена поет хорошим чистым сопрано, а старшая дочь ей неплохо помогает» [12, с. 9].

### Посмертная слава

За двадцать семь лет пребывания в Лейпциге он обучил свыше пяти десятков музыкантов; некоторые его ученики затмили своей славой скромного кантора – среди них три его сына.

Однако уже в первой трети девятнадцатого века Роберт Шуман безуспешно искал могилу Баха на Лейпцигском кладбище: «случайность разбросала его прах по всему свету, – писал он, – чтобы я после этого мог представить его себе только в великолепной одежде, сидящим с выпрямленным корпусом перед органом. Звучит инструмент, публика благоговейно взирает на него снизу вверх, а сверху вниз на него, быть может, смотрят ангелы...» [35, с. 125].

Во второй половине XVIII века «произведения великого кантора хвалили, но не играли; в музыке пролагались новые пути, уводившие ее от искусства фуги; те же, кто еще интересовался фугами, сами были уже не мастерами полифонии, а подмастерьями, поэтому не могли

понять подлинного Баха, хотя и ссылались на него» [37, с. 317]. Жан-Жак Руссо, автор первой французской комической оперы, создатель жанра мелодрамы утверждал, что «фуги в общем придают музыке скорее шумный, чем приятный характер», и «удовольствие, доставляемое такого рода композицией, не особенно велико» [12, с. 32]. Беседа на музыкальные темы, сын Баха Филипп Эммануил и английский знаток музыки Ч. Бёрни сходились во мнении, что «музыка не должна быть большим сборищем, где все говорят зараз так, что нет разговора, а есть крик, шум и безобразия» [12, с. 33]. В 1795 году в эрфуртском «Журнале музыкального искусства» появляются строки весьма образованного музыканта Генриха Коха: «Ценность произведений Генделя, Себастьяна Баха и других достойных музыкантов своего времени признана всеми знатоками. Но разве произведения эти – для мира музыкальной моды – не то же самое, что для теперешних воинов – хранящиеся в музеях старинные латы и шлемы? Разве они не истлевают – без всякого употребления, неизвестные большинству музыкантов, преданные забвению?» [12, с. 41]. В противоположность этому мнению, Гете прозорливо отмечал: «Музыка в наилучшем смысле этого слова не так нуждается в новизне; наоборот, чем старше она, тем сильнее воздействует» [12, с. 45].

Началом возрождения интереса к музыке Баха принято считать 11 марта 1829 года: через сто лет после первого исполнения под управлением Мендельсона прозвучали «Страсти по Матфею». Успех был огромным. По словам очевидца, «переполненный зал казался храмом, среди присутствующих царил торжественное благоговение; только изредка раздавались непроизвольные изъявления глубокого взволнованного чувства» [12, с. 43]. Для поэтов-романтиков музыка Баха явилась откровением: «Бывают мгновенья (особенно после изучения пьес великого Себастьяна Баха), когда отношение чисел в музыке и тем более мистические правила контрапункта пробуждают во мне священный ужас. О музыка! С сокровенной дрожью, даже со страхом произношу имя твое! Ты – в звуках явленный праязык природы!» (Э.-Т. Гофман) [12, с. 48].

## Бах-исполнитель

При жизни Бах был более прославлен как великий органист-импровизатор и органнй эксперт, нежели как композитор. Современники оставили воспоминания об исполнительском искусстве Баха: «...Он мог брать левой рукой дуодециму, а тем временем промежуточными пальцами играть фигурации. Он выделявал пассажи на pedalной клавиатуре с предельной точностью; он умудрялся так незаметно смешивать регистры органа, что замороженный слушатель, можно сказать, утонул в этом колдовском водовороте. Руки его были неутомимы, они выдерживали огромную нагрузку – целыми днями за органом. На клавире он играл с таким же мастерством, как и на органе, обнаруживая титаническую силу во всех частностях музыкального искусства» [18, ч. 1, с. 73]. «Все пальцы были у него развиты в одинаковой мере, все были в одинаковой мере приспособлены к достижению безупречнейшей чистоты игры. Он придумал такую удобную аппликатуру, что ему ничего не составляло предельно легко и свободно справляться с самыми большими трудностями... Двумя ногами он мог воспроизводить на педали то, что иному – отнюдь не беспомощному – исполнителю а превеликим трудом удается сыграть пятью пальцами» [18, ч. 2, с. 73–74].

И. Форкель: «Когда он хотел передать сильные аффекты, то делал это не так, как многие, путем чрезмерного усиления удара по клавишам, но с помощью гармонических и мелодических фигур, то есть обращаясь к посредству внутренних сил искусства. <...> Разве можно добиться выражения сильной страсти, если, играя, так барабанят, что из-за сплошного грохота и стука нельзя различить ни единого звука и тем более отличить один звук от другого?» [30, с. 285]. Приведем и описание присущих Баху приемов туше: «Ни один палец не должен падать на клавишу, его нельзя (как это часто случается) бросать, но его следует нести с определенным чувством внутренней силы и власти над движением» [30, с. 286].

Вот уже три столетия пересказывается анекдот о французском виртуозе Маршане, органисте при дворе короля в Версале, с которым Бах должен был выступить в музыкальном состязании в Дрездене. Накануне «дуэли» Бах письменно сообщил Маршану, что «готов решить любую предложенную ему музыкальную задачу, если и тот со своей стороны возьмет на себя такое же обязательство» [37, с. 112].

Маршан, услышав накануне дуэли игру Баха, уехал рано утром – Бах выступил один, приведя публику в изумление своим мастерством.

«Бах всю жизнь очень жалел, что не познакомился с Генделем. Он хотел с ним встретиться, но, конечно, не для того, чтобы померяться силами. В Германии, правда, мечтали о подобном турнире, сравнения между ними были обычными. Все считали, что как органист Бах победит. Однако Бах хотел не состязаться с ним за первенство, но поучиться у него. Как высоко он ценил Генделя, видно из того, что вместе с Анной Магдаленой он собственноручно переписал его ”Страсти”, а значит, и исполнил их» [37, с. 113].

Ректор Гернер об исполнении Баха: он «одновременно следит за всеми мелодиями, окруженный тридцатью и даже сорока музыкантами, держит всех их в порядке: одного кивком головы, другого выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем; тому задает тон в высоком регистре, этому – в низком, третьему – в среднем; и сам он, выполняя труднейшую задачу, сразу же замечает среди громкого звучания всех инструментов, когда и где что-нибудь нестройно, всех сдерживает, все предупреждает и, если где-нибудь непорядок, снова восстанавливает согласие; как ритм заключен в его членах, как он острым слухом схватывает все гармонии и один незначительным объемом своего голоса воспроизводит все голоса» [37, с. 134].

Мы не найдем практически никаких отрицательных отзывов об исполнительском мастерстве Баха, чего не скажешь о его композиторском стиле: «Этот великий муж стал бы гордостью всей нации, если бы был более приятным в обхождении и если бы напыщенная и запутанная сущность его произведений не лишала бы их естественности, а слишком сложное искусство не затемняло красоту. Так как он судит по собственным пальцам, то его произведения вообще трудноисполнимы; он требует от певцов и музыкантов, чтобы они проделывали своим голосом и на своих инструментах то, что он выполняет на клавире. Но это невозможно» (И. Шейбе) [37, с. 131]. «Когда Баха спрашивали, как он дошел до такого совершенства в искусстве, он обычно отвечал: “Мне пришлось быть прилежным; кто будет столь же прилежен, достигнет того же”» [37, с. 112]. Рукописные копии Баха – «одно из прекраснейших свидетельств его скромности. Даже в то время, когда он уже давно перестал ощущать себя



чьим-либо учеником, он продолжал переписывать Палестрину, Фрескобальди, Лотти, Кальдару... и многих других» [37, с. 114].

«Как он дирижировал, мы не знаем. Даже в точности неизвестно, пользовался ли при взмахе руки связкой нот или подобно Люлли ударял об пол камышовой тростью, отбивая ритм, или, наконец, как скрипач-концертмейстер дирижировал смычком. Филипп Эммануил писал про отца: “С раннего детства и до относительно пожилого возраста он отлично играл на скрипке и тем держал оркестр в бóльшем порядке, нежели когда сидел за клавиром”. “Его слух был так тонок, что мог обнаружить любую ошибку в полнозвучной музыке. При дирижировании он очень следил за точностью исполнения, строго придерживался темпа, который обычно давал оживленным” (информация из музыкального словаря Гербера, изданного в 1790 году)» [10, с. 164].

«Каким составом исполнителей он располагал? Оркестр обычно имел 3 первых скрипки, 3 вторых, 2 альты, 2 виолончели, 1 Violone (так назывался контрабас), 2 флейты, 2–3 гобоя, 1–2 фагота, 3 трубы, литавры и... орган (или чембало, но не в церкви, а на концертах). Итого – 20–24 оркестранта. Во время праздников – 30–34. В страстную пятницу медные духовые и ударные инструменты исключались из состава оркестра» [10, с. 164].

«В то время распространено было пение фальцетом. Мастера такого пения именовались фальцетистами (или фистулантами). Они интонировали точно, владели колоратурой. Это служило своего рода заменой итальянским кастратам, которые блистали при католических дворах Дрездена и Мюнхена. Без кастратов не обходилась и бюргерская опера в Гамбурге и Лейпциге. Но в немецких землях запрещалась насильственная операция мальчиков, превращавшая их в кастратов. Поэтому, дабы не отстать от моды, в бюргерском быту и, в частности, у студентов распространилось фальцетное пение. Среди фальцетистов встречались такие виртуозы, которые владели всеми регистрами голоса. Владел, по-видимому, этим искусством и Бах» [10, с. 161].

## Бах-педагог

Музыканты-профессионалы того времени были более универсальными и получали разностороннее музыкальное образование. Свидетельство тому – рекомендация И. С. Баха, данная им одному из своих лучших учеников И. П. Кребсу: «...Убежден в том, что воспитал из него человека, отлично показавшего себя у нас по части музыки, ибо он настолько преуспел в игре на клавире, скрипке и лютне, равно как и в композиции, что безбоязненно может выступать публично и не раз еще сумеет доказать сие на деле» [18, ч. 2, с. 96]. Фундамент клавирной школы Баха состоял из прелюдий для начинающих, двух- и трехголосных инвенций. «Именно в этих небольших пьесах обнаруживается непостижимое величие Баха. Он хотел написать простые упражнения для обучающихся музыке, а создал такие творения, содержание и дух которых тот, кто раз сыграл их, уже не может забыть, и к которым, повзрослев, возвращается, находя в них новые восхитительные черты» [37, с. 240].

Титульный лист автографа инвенций и симфоний озаглавлен так: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но и правильной разработке; главное же – добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции. Сочинено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723» [37, с. 240].

Бах вводит новые исполнительские приемы, реформирует технику игры на клавире. Часто использует большой палец и мизинец, применяет подкладывание большого пальца под третий и четвертый – все это ради достижения «певучей манеры игры».

Излагая на уроках музыки правила и основы аккомпанемента, он диктовал своим ученикам: «Генерал-бас – совершенный фундамент музыки и играется обеими руками так, что левая играет написанные ноты, а правая берет к нему консонансы и диссонансы, дабы эта благозвучная гармония служила славе божьей и достойному утешению чувства; так что конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, – служение славе божьей и освежению духа. Там, где это не

принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум» [37, с. 121]. «По сведениям, дошедшим до нас через учеников Баха, он учил их смотреть на инструментальные голоса как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение – как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них “говорила хорошо и вовремя, а если не имеет что сказать, то лучше бы молчала и ждала, пока до нее не дойдет очередь”» [30, с. 287].

«Свои партитуры он украшал буквами: S. D. G. – Soli Deo Gloria (“Одному Богу слава”) – или J. J. – Jesu juva (“Иисус, помоги!”). Эти буквы были для него не формулой, но исповеданием веры, проходящей через все его творчество. Музыка для него – богослужение. Искусство было для него религией», – писал А. Швейцер [37, с. 121].

Рассуждая о технике игры на фортепиано, немецкий музыковед Риман замечает: «В старину соблюдалась гармония в развитии техники и музыкального понимания: ученику давали такой материал для упражнений, который вместе с тем служил ему и духовной пищей. Новейшее время, в погоне за скорейшим овладением техникой и развитием ее до степени виртуозности, принесло с собой так называемые технические упражнения, представляющие не что иное, как первичные элементы, из которых составляются музыкальные фразы, пассажи, украшения... Учитель особенно должен заботиться при этом о духовной пище для своего ученика, так как иначе тот может замкнуться в области техники и музыкально отупеть» [29, с. 1264]. Бах-педагог знал секрет, как достигнуть этой гармонии, сделать музыкальные упражнения «духовной пищей», потому его пьесы для начинающих до сих пор являются фундаментом музыкального образования во многих странах.

«Вдохновение есть расположение души к живейшему восприятию впечатлений и соображение оных», – писал Пушкин. Профессор Московской консерватории Г. Нейгауз, воспитавший немало превосходных пианистов, комментирует это высказывание: «Тот, кто только переживает искусство, остается навсегда лишь любителем; тот, кто только размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом; исполнителю необходим синтез тезы и антитезы: “живейшего восприятия” и “соображения”» [24, с. 151]. Пьесы Баха помогают достичь

этого синтеза, равновесия в работе обоих полушарий головного мозга, способствуют развитию «эмоционального интеллекта».

### Из истории клавира.

#### «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха

«В то время каждый музыкант был немного инструментальным мастером и каждый инструментальный мастер – отчасти музыкантом. Во всяком случае, от хорошего исполнителя требовали, чтобы он содержал в порядке свой инструмент. К этому относилась настройка, а у клавесина – обновление “отработанных” перышек, приводивших в действие струны. Оба дела Бах выполнял мастерски. Никто не мог поставить ему перышки так, чтобы он был доволен; он делал это всегда сам. Также сам настраивал как свой флюгель, так и клавикорды и был так опытен в этом деле, что справлялся с ним в какие-нибудь четверть часа. <...> Как и все самоучки, Бах увлекался изобретательством. Особенно интересовался он построением инструментов. При нем совершался переход от старинных инструментов к современным; он был одним из первых, кто понял значение этой реформы, но дожил только до начала новой эры...» [37, с. 149–150, 146]. «Только в XIX и XX веках инструментальный мастер уходит вглубь сцены, в тень. В XVII и XVIII веках фигура его стоит не ниже и композитора, и музыканта-исполнителя. <...> Мастер – тот же композитор, правда, в весьма специфическом смысле. Его образ есть образ вдохновенного творца, работающего не только в сфере знаний и ремесла, но и в сфере, где царит интуиция, господствуют образы чудесного будущего звучания» [23, с. 87].

«В клавичембало, клавесине, чембало... звук возникал от задевания струны перышком или металлическим стержнем. Инструмент звучал светло и пронзительно, но отрывисто. Нюансировка и певучее исполнение были невозможны. Чтобы получить хотя бы две градации звучности, клавесины строились с двумя клавиатурами: один мануал для *forte*, другой для *piano*. Затем их усовершенствовали, снабдив педальной клавиатурой, также наделенной струнами, и специальным механизмом – “копуляцией”, с помощью которого на нижнем мануале можно играть в октаву с верхним мануалом. Для такого

клавесина написан... Итальянский концерт» [37, с. 147]. «Инвенции написаны... для клавикорда – только на этом инструменте возможна была “певучая манера” игры, которую Бах, прежде всего, имел в виду, сочиняя эти пьесы. В истории клавирного исполнительства инвенции и симфонии являются протестом против шумного брэнчания, которое тогда – и не только тогда! – выдавалось за клавирную игру» [37, с. 241]. «Техническое усовершенствование клавикорда привело к изобретению фортепиано. Его особенность состояла в том, что высота звука определялась длиной струны (как в клавесине), а звучать ее заставлял удар молоточка (как в клавикорде). Главное достоинство такого “хаммерклавира”... то же, что и у клавикорда: зависимость динамики... от силы удара по клавишам. <...> Впервые название “фортепиано” появилось в 1763 году в афише одного из венских концертов» [16, с. 262].

Современные исполнители играют Баха на самых разных инструментах. «В своем последнем появлении перед публикой на фестивале... полностью посвященном Баху, Глен Гульд обновляет свою последнюю игрушку: harpsi-riano, или ”фортепиано-клавесин”, – маленький рояль, специально изготовленный для него в Нью-Йорке фирмой “Стейнвей и сыновья”. Металлические фишки в виде буквы “Т”, вставленные в молоточки, придают инструменту металлический звук, имитирующий звук клавесина; но при этом сохраняются динамические возможности фортепиано. Гульд описал этот инструмент как “невротическое фортепиано, которое думает, что оно – клавесин”» [3, с. 193]. Чилийский пианист Клаудио Аррау, игравший с детства практически все клавирные сочинения Баха, в зрелом возрасте «внезапно обнаружил, что его произведения невозможно исполнять на рояле. И вопреки своему величайшему почтению перед гениальным композитором», с этого момента не играет его сочинений перед публикой [9, с. 23].

Органист А. Швейцер писал: «И в сочинениях для клавишных инструментов чувствуется, что он был скрипачом. Это заметно на каждой их странице. Особенность баховского клавирного и органного стиля именно в том и заключается, что фразировку и модуляционные особенности, характерные для скрипичных инструментов, он применяет к клавишным. В сущности, все его произведения созданы для идеального инструмента, заимствующего от клавишных возможно-

сти полифонической игры, а от струнных – все преимущества в извлечении звука» [37, с. 284].

В XIX веке Г. Гейне назвал фортепиано «орудием пытки», по его мнению «...распространение игры на фортепиано, а еще более – триумфальное шествие пианистов-виртуозов, характерные для нашего времени... особенно ясно свидетельствуют о победе машины над духом» [17, с. 183]. Спустя еще век, П. Хиндемит в Рэгтайме из сюиты «1922» даст прямое указание к исполнению: «Забудь все, чему тебя учили на уроках фортепианной игры. Не думай долго, четвертым или шестым пальцем взять ре-диез. Играй эту пьесу очень дико, но строго в ритме, как машина. Смотри на фортепиано как на интересный ударный инструмент и обращай с ним соответствующим образом» [17, с. 171].

Пережив колоссальные метаморфозы, в XIX веке клавир принял вид того рояля, который принципиально никак не изменился за последнее время. «Зуд двадцатого века не встревожил, слава Богу, нашу скромную бело-черную клавиатуру. Она и не цветная, и не многоканальная, и не тумблерная. Она просто, как и была, неисчерпаемо прекрасна» (профессор ленинградской консерватории Н. Е. Перельман) [17, с. 210]. Как отнесся бы Бах к современному роялю? Мнение А. Швейцера таково: «Он с энтузиазмом приветствовал бы совершенство механики, но качеством звука был бы не особенно доволен. Когда парижский инструментальный мастер Себастьян Эрар изобрел в 1823 году механизм двойной репетиции, характерный для современного рояля, стала возможной тонкая нюансировка удара. Однако в дальнейшем, совершенствуя фортепиано, преимущественное внимание обращали на силу звучности, непомерно возросшую. Чем громче становился звук, тем беднее делалась его окраска... Звук потерял ясность и прозрачность, которую давал резонанс от деревянного корпуса; его характер определяется теперь металлической конструкцией» [37, с. 259]. «Не считая фортепиано абсолютным совершенством среди других инструментов, – пишет профессор Назайкинский, – мы все же можем назвать его высочайшим пиком классической стадии развития европейской музыки. Это, по отношению к звуковому миру природы, жизни, искусства, – апогей музыкального обобщения, моделирования, кристаллизации, абстрагирования, эмансипации, но апогей-оптимум, а не крайность» [23, с. 103].

Из заглавия первой части «Хорошо темперированного клавира»: «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, проведенные через все тона и полутона как большой терции, или *Ut Re Mi*, так и малой, или *Re Mi Fa*. Для пользы и употребления жаждущей учиться музыкальной молодежи, а также и для времяпрепровождения тех, кто достиг в этом учении совершенства...» (Далее ради удобства мы будем называть этот цикл «ХТК»).

«На старых клавишных инструментах нельзя было играть во всех тональностях, ибо квинты и терции в натуральном строе являлись абсолютными интервалами, определяемыми разделением струны на части. Поэтому одна тональность получалась чистой, другие же – более или менее нечистыми... Надо было найти способ для определения терции и квинты не в абсолютной, а в относительной темперации, то есть с некоторой погрешностью, при которой они ни в одной тональности не звучали бы чисто, но во всех – более или менее удовлетворительно. Органный мастер из Хальберштадта Андреас Веркемейстер нашел способ темперации, в принципе сохранившийся и до нашего времени. Он разделил октаву на двенадцать равных полутонов. Его работа о музыкальной темперации появилась в 1691 году. Проблема была решена: отныне композиторы могли писать во всех тональностях» [37, с. 245]. После этого открытия композиторы еще долго с опаской относились к «сложным» тональностям, продолжая работать в тех, к которым они привыкли.

О выразительности каждой тональности много размышлял профессор Нейгауз: «...Мне кажется, что тональности, в которых написаны те или другие произведения, далеко не случайны, что они исторически обоснованны, естественно развивались, повинуюсь скрытым эстетическим законам, приобрели свою символику, свой смысл, свое выражение, свое значение, свою направленность. <...> Разве не является тональность *es-moll* родиной скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубочайшей печали: прелюдия *es-moll* Баха из первого тома “Хорошо темперированного клавира”, шестой этюд Шопена из оп. 10, шестое интермеццо Брамса оп. 118, элегия Рахманинова. <...> В тональности *c-moll* Бетховен воплощал драматические образы: сонаты пятая, восьмая, тридцать вторая, Пятая симфония, 32 вариации. Не случайно двенадцатый и двадцать четвертый этюды – до-минорные. Все это – дети од-

ной страны, у них – общая родина. <...> *F-moll* я бы назвал тональностью страсти, и не только потому, что “Аппассионата” написана в этом ладу. Бах пользовался тональностью *f-moll* для выражения глубокой религиозной страсти... <...> Чем больше в человеке страстности, тем больше и чистоты, целомудрия. <...> Меня радует, когда я чувствую, что в параллельном мажоре страстного фа-минора – в ля-бемоль мажоре – написано много произведений, сокровенный смысл которых – чистейшее целомудрие. <...> Я думаю, что когда Венера рождалась из пены морского источника, то морские мурлыкало ей песенку в ля-бемоль мажоре» [24, с. 160–161].

Гете писал в письме Цельтеру о «ХТК»: «У меня было такое чувство, будто вечная Гармония беседовала сама с собой, как это было, вероятно, в груди Господа перед сотворением мира. Так же волновалась моя смятенная душа, я чувствовал, что у меня нет ни ушей, ни глаз, ни других органов чувств, да в них и не было необходимости» [35, с. 124].

Р. Вагнер рассказывал: «Великий Ференц Лист удовлетворил мое желание услышать Баха... он сыграл мне четвертую прелюдию и фугу из “ХТК”. Исполнением одной этой фуги Лист открыл мне Баха, так что теперь я уже точно знаю, какое место занимаю после него; с тех пор я могу полностью оценить его и растворить в непоколебимой вере все мои заблуждения и сомнения относительно Баха. <...> В этом случае я мог видеть, что значит откровение по сравнению со всяким изучением!» [35, с. 129].

А. Швейцер: «Эта музыка... поучает и утешает. В ней звучат радость, скорбь, плач жалобы, смех; но все это преобразено в звук так, что переносит нас из мира суеты в мир покоя, будто сидишь на берегу горного озера и в тишине созерцаешь горы, леса, облака в их непостижимо глубоком величии. Он изображает не душевные переживания... но ту реальность в жизни, что стоит над жизнью; тогда самые противоречивые чувства – и безграничную скорбь и безудержную радость – воспринимаешь в одном и том же возвышенном состоянии духа. Кто хоть раз почувствовал это удивительное успокоение, тот познает загадочный дух, который здесь прославляет свое мирозерцание на тайном языке звуков; он будет благодарен Баху как одному из величайших гениев, примиряющих человека с жизнью и дарующих ему покой» [37, с. 247–248].



### «Как я пришел к Баху...»

Известно, что Лев Толстой был очень чутким к музыкальному искусству человеком. Он оставил любопытное описание волшебной «горы искусства»: «Основание горы широко... Широк слой людей, способных понимать народную музыку, народную песню. Моцарт, Бетховен, Шопен стоят уже выше; их музыка сложнее, интереснее, ценителей ее тоже очень много, но все же не так много, как первых: количество их изобразится средней частью горы. Дальше идут Бах, Вагнер, круг их ценителей еще уже, как уже и верхняя часть горы». Новейшую музыку Толстой ставил еще выше на этой горе. Но затем не без юмора добавлял: «А в конце концов появится музыкант, который только сам себя и будет понимать» [30, с. 108].

В отношении Баха Н. А. Римский-Корсаков признавался что в юности «не узнав хорошенько... называл его “сочиняющей машиной”, а сочинения, его (при благоприятном настроении!) – “застывшими, бездушными красавицами”. Только по прошествии времени, много играя и слушая музыку великого кантора, он понял, что “контрапункт был поэтическим языком гениального композитора”» [7, с. 63].

Американский дирижер, пианист и композитор Л. Бернштейн в юности представлял себе большинство произведений Баха в виде страниц, «испещренных шестнадцатыми, бегущими пыхтя, как паровоз... и всякое чувство, заключенное в этих шестнадцатых, было для меня едва различимо; они представлялись мне просто движением, а не движением души» [7, с. 8]. Юноша, имевший весьма живой темперамент, скучал и томился, слушая Баха. Спустя несколько лет, много играя и слушая баховские произведения, он почувствовал, «что в самой этой музыке таилась величайшая красота; она лишь не так очевидна, как мы ждем. Она скрыта глубоко внутри. Но именно поэтому она не так-то легко стирается и воздействие ее безгранично во времени» [7, с. 8].

Пианист С. Рихтер сделал в дневнике следующую запись: «“Хорошо темперированный клавир” никогда не включался в программу концертов. Я заставил себя разучить его как бы наперекор себе, из желания себя преодолеть. Поначалу он не так уж и нравился мне, и я решил разучить его, вероятно, из почтительного отношения ко всякой музыке, унаследованного мною от отца. Но, углубившись в эту

музыку, я постиг ее суть и полюбил самозабвенно. В 1945 году я освоил и первый том» [18, с. 36]. Для публики подобные выступления Рихтера были нешуточным испытанием, о чем свидетельствуют записки, переданные музыканту слушателями: «Когда же вы перестанете мучить нас музыкой Баха?» [19, с. 56].

На вопрос, отчего многие считают Баха скучным, Бернштейн отвечает так: «...Ваше уныние проистекает только из того обстоятельства, что его музыку не так-то легко знать, а чтобы полюбить ее, вы должны ее знать. Может быть, беда состоит в том, что у вас не было возможности познакомиться с ней: вы мало слушали Баха...» [7, с. 8]. Рецепт «чаще слушать Баха» только кажется простым; музыка Баха требует от слушателей концентрации внимания, терпения, серьезной духовной работы, ведь недаром восприятие музыки наряду с ее созданием и исполнением считается музыкальным творчеством.

«На этой неделе я трижды слушал “Страсти по Матфею” божественного Баха, каждый раз все с тем же чувством безмерного восхищения. Для людей полностью отучившихся от христианства это произведение звучит как Евангелие: эта музыка отрицает желания, однако без аскетизма» – писал Ф. Ницше в письме к Ронде [35, с. 130].

У некоторых слушателей музыка Баха вызывает архитектурные ассоциации: «Баховской музыке всегда более или менее присуще величие. Обычно она строится широкими террасами, как древние ассирийские храмы – первые храмы человечества» [37, с. 261]. «Баховская музыка – готика. Подобно тому как в готике общий план вырастает из простого мотива, развивается же не в окоченелых линиях, но в богатстве деталей и только тогда производит впечатление, когда действительно оживают все мельчайшие элементы, – так и баховская пьеса воздействует на слушателя, если исполнитель передал одинаково ясно и живо главные линии и детали» [37, с. 267]. Сохранилась любопытная «архитектурная» история о посещении Бахом здания нового оперного театра в Берлине. «Рассказывают, что он заявил, осмотрев потолок: “Архитектор, быть может, и сам того не желая, устроил здесь фокус, о котором никто не подозревает: если кто-нибудь станет в углу удлиненного четырехугольного фойе лицом к стене и что-нибудь скажет, то тот, кто стоит в противоположном углу лицом к стене, ясно услышит каждое слово; в середине же зала или в каком-либо другом месте ничего не будет слышно”. Это зависело от на-

правления арки на потолке, особенность которой Бах обнаружил при первом взгляде» [37, с. 157].

Говоря об искусстве музыки, необходимо заметить, что между композитором и слушателем существует важное связующее звено – исполнитель: «Надо обладать величием, чтобы постигнуть и выразить великое, надо самому обладать нежностью и страстностью, чтобы почувствовать и передать нежность и страстность другого. Нужна пламенность апостола, чтобы проповедовать пламенное учение пророка. Короче говоря... только крупная исполнительская личность может понять и раскрыть великое в творчестве другого» (дирижер Бруно Вальтер) [17, с. 157].

А. Серов писал после концерта великого венгерского пианиста Ф. Листа: «О, как я счастлив, какое сегодня торжество, как будто весь божий мир смотрит иначе! И все это наделал один человек своим исполнением! <...> Все существо мое в каком-то неестественном напряжении, в каком-то неизъяснимом восторге, в каком-то блаженном упоении» [17, с. 180].

Из рецензии на игру канадского пианиста Г. Гульда, игравшего преимущественно баховские сочинения: «От этой музыки, смысл которой невозможно выразить словами, веет ностальгически острой тоской по сопричастности высшему миру...» [3, с. 174]. В свою очередь Г. Гульд восхищался игрой Розалин Тьюрек: «Ее игра столь возвышенна, что относится к сфере морали, – умиротворение, не имеющее ничего общего с томлением, скорее высокая нравственность в литургическом смысле слова» [3, с. 89]. «Гульд был предан идее, согласно которой музыка может и должна оцениваться скорее по этическим, нежели эстетическим критериям. Музыка, которой он восхищался... по его мнению, возвышает душу, потому что... она абстрактна и интроспективна, она благоприятствует созерцанию и душевному покою» [3, с. 83].

С. Рихтер сказал о себе: «Я – странник, странствую по сонатам, экспромтам. Из одного века в другой. От Баха... опять к Баху» [17, с. 209].

«...Изучайте Баха, вникайте, углубляйтесь в него; пусть он будет для вас наставником. Когда вам и драматическая, и мрачная, и романтическая музыка надоест, обратитесь к Баху: в нем найдете отраду и утешение» – этот совет дал исполнителям А. Рубинштейн, вели-

чайший из русских пианистов XIX века, автор грандиозного проекта «Исторические концерты», в котором Бах занял достойное место [11, с. 3].

Музыка обладает колоссальной способностью объединять людей – об этом писал Осип Мандельштам. В стихотворении «Опять войны разноголосица...» он мечтает о том, как народы, позабыв распри, почувствуют себя одной семьей:

Давайте слушать грома проповедь,  
Как внуки Себастьяна Баха,  
И на востоке и на западе  
Органные поставим крылья.

В 1913 году Мандельштам написал стихотворение «Бах»:

Здесь прихожане – дети праха  
И доски вместо образов,  
Где мелом – Себастьяна Баха –  
Лишь цифры значатся псалмов.

Разноголосица какая  
В трактирах буйных и церквах,  
А ты ликуешь, как Исая,  
О рассудительнейший Бах!

Высокий спорщик, неужели,  
Играя внукам свой хорал,  
Опору духа в самом деле  
Ты в доказательстве искал?

Что звук? Шестнадцатые доли,  
Органа многосложный крик –  
Лишь воркотня твоя, не боле,  
О несговорчивый старик!

И лютеранский проповедник  
На черной кафедре своей

С твоими, гневный собеседник,  
Мешает звук своих речей.

Трансформация, которой подвергается слушатель под воздействием духовной музыки, описана в эпизоде «Повести о Сонечке» М. Цветаевой:

– Володя, вы умеете заводить граммофон?

– Умею, Софья Евгеньевна.

– Заведите, пожалуйста, первое попавшееся, чтобы мне самой себя не слышать.

Первое попавшееся было “Ave Maria” – Гуно. И тут я своими глазами увидела чудо: музыки над бесом. Потому что та зверская кошка с выпущенными когтями и ощеренной мордочкой, которой с минуты прихода Володи была Сонечка, при первых же звуках исчезла, растворилась сначала в вопросе своих огромных, уже не различающих меня и Володи глаз и тут же в ответе слез – ну прямо хлынувших:

– Господи боже мой, да что же это такое, да ведь я это знаю, это – рай какой-то». «Главная героиня» этого фрагмента – прелюдия домажор из первого тома «ХТК» Баха, которую Ш. Гуно использовал в качестве сопровождения для гимна «Ave Maria» на латинский текст.

### **Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791)**

«Стилевой перелом, разделяющий две классические вершины немецкого музыкального искусства – саксонско-тюрингскую и австрийскую, – в основе своей является результатом совершенно иного художественного восприятия. Новое искусство отображает иное восприятие мира и жизни. Старая классика Корелли, Баха, Генделя была искусством совершенных пропорций. Каждое творение ее состоит из замкнутых в себе, завершенных частей; каждая тема, да и почти каждый мотив, ведет вполне автономное, самостоятельное существование. Они являются носителями одного определенного настроения, которое может приобретать многообразные оттенки, но в своем основном характере постоянно остается тем же самым. Напротив, новое искусство исходит из совершенно иных законов восприятия. Для него важно не то, что во всех своих отдельных элементах является завершенным, замкнутым, пребывает в состоянии покоя, а, наоборот,

то, что находится в движении, в становлении, перерастает свои собственные рамки. Рихард Вагнер однажды метко назвал это искусством превращения. Оно стремится воплощать не устоявшиеся настроения, а их развитие, не спокойно изливающийся аффект, а бурное, полное волнения чувство с его внезапными, резкими сменами напряжений и разрядок. Контрасты, которые ранее распределялись между двумя различными темами, теперь неожиданно сталкиваются внутри одной и той же темы; незыблемые... образы уступают место изменчивости, покой – движению. Творчество Моцарта было выражением такой концепции, которая открывает в человеческой душе единство самых различных, постоянно изменяющихся и сталкивающихся сил» (Г. Аберт) [1, ч. 1, кн. 1, с. 348].

«С точки зрения социального функционирования музыкальное искусство в 18-м столетии переживает... переломный этап, когда светское музицирование окончательно утверждает приоритет над церковным – в опере, а ко второй половине века также в камерных и концертных жанрах. При крупных и мелких дворах Европы уже становится престижным не только содержать музыкальный театр, но и лично владеть навыками игры на каком-нибудь инструменте, да и в целом музыка уже не ограничивается одним лишь сопровождением церемоний и празднеств. <...> В последней трети века в крупнейших городах Европы формируется не только придворная, но и публичная концертная жизнь – Моцарт сам чрезвычайно активно способствовал ее формированию в Вене. Помимо аристократических кругов к «потреблению» профессиональной музыки (в том числе в форме камерного домашнего исполнительства) прорывается и состоятельное буржуазное общество, формируя гораздо более широкий спрос и на музыкантов-педагогов, и на печатную музыкальную продукцию» [16, с. 489].

### **Детство. Домашнее образование**

В.А. Моцарт был седьмым ребенком, родившимся у Леопольда и Анны Марии Моцарт. Леопольд Моцарт – первый музыкант в своем роду: предки его были переплетчиками или каменщиками. В детстве, будучи церковным певчим, он также учился игре на органе и скрипке, позже в течение двух лет изучал логику и юриспруденцию в Зальцбургском университете, одновременно совершенствуясь в музыкальном отношении. Он интересовался литературой и живописью,

хорошо знал латынь и греческий, говорил на французском, итальянском и английском, был сведущ в истории, математике, физике, химии, биологии и астрономии.

В 24 года Леопольд получил место скрипача в капелле архиепископа Зальбургского и одновременно начал преподавать мальчикам-певчим игру на скрипке (его педагогический талант проявился уже тогда). В 25 лет он уже получил звание придворного композитора. Большую славу ему принес труд «Опыт основательной скрипичной игры», обнародованный им в 1756 году, незадолго до рождения сына (эта скрипичная школа до сих пор активно используется в педагогике).

Дети Леопольда Моцарта – Марианна и Вольфганг – не знали иного педагога, кроме своего отца. Он относился к делу воспитания детей с огромной ответственностью: «Господь (чересчур милостивый ко мне, грешному человеку) дал моим детям такие таланты, которые, не говоря уже о долге отца, побуждают меня пожертвовать всем ради надлежащего их воспитания. Каждое мгновение, которое я теряю, утрачено навеки, и если я когда-либо знал, как драгоценно время для юности, то теперь убедился в этом. Вы знаете. Что мои дети привыкли к работе. Но если бы они, оправдываясь тем, что им мешает то одно, то другое, привыкли к праздности, все мое здание рухнуло бы. Привычка – это железные вериги, а вы знаете сами, сколько нужно еще учиться моим детям, особенно Вольфгангу» (из письма Леопольда их домовладельцу, поверенному во всех финансовых вопросах, другу семьи Л. Хагенауэру) [1, ч. 1, кн. 1, с. 132]. Есть мнение, что главное искусство, которым владел отец великого композитора, – «воспитать ребенка так, чтобы его способности получили интенсивное, но при этом естественное и органичное развитие» [16, с. 106].

Супруга Леопольда Анна Мария Моцарт была дочерью попечителя приюта Св. Гильгена; она очень рано осталась круглой сиротой. Добрая, веселая женщина стала прекрасной хозяйкой дома; оба ребенка нежно любили свою мать. Те, кто были знакомы с Анной Марией, отмечали, что наивные, ребяческие черты, любовь к шуткам и легкость характера Вольфганг унаследовал от матери.

Из воспоминаний сестры о Вольфганге: «Он испытывал столь нежную любовь к родителям, в особенности к отцу, что специально сочинил мелодию и пел ее всякий раз, отправляясь ко сну. При этом отец должен был ставить его на стул и всегда подпевать вторую пар-

тию. И когда этот ритуал, от которого никогда и ни при каких обстоятельствах нельзя было уклониться, подходил к концу, он с глубочайшей нежностью целовал отца и, совершенно удовлетворенный и успокоенный, укладывался в постель. Этой прихоти он следовал вплоть до десятилетнего возраста» [20, с. 123–124].

«Когда Леопольд начал обучать семилетнюю дочь игре на клавире, Моцарту-сыну едва исполнилось три года. Он часто и подолгу развлекался тем, что искал на клавиатуре терции, которые затем всё повторял и повторял, радуясь, что нашел этот благозвучный интервал. <...>

Всех окружающих он, бывало, по десять раз на дню спрашивал, любят ли они его, и если кто в шутку отвечал «нет», в его глазах тотчас появлялись слезы». <...>

Если вместе с одним из друзей... они тащили игрушку из одной комнаты в другую, то тот, кто шел с пустыми руками, должен был обязательно сопровождать шествие маршем – петь или играть на скрипке» [20, с. 7].

Маленький Вольфганг написал клавирный концерт, отец, рассмотрев рукопись, заметил:

«– Здесь все верно изложено в соответствии с правилами; жаль только, этим не воспользуешься, потому как партия столь трудна, что ни один человек не в состоянии ее сыграть.

– Так на то и концерт, – воскликнул маленький Вольфганг, – нужно долго упражняться, прежде чем он выйдет» [20, с. 8].

«...Он был весь огонь и внимание, когда рядом находился знаток, и потому часто приходилось прибегать к уловкам и выдавать какого-нибудь незнакомого слушателя за настоящего ценителя искусства. Как-то раз, сидя за клавиром рядом с императором Францем, Моцарт спросил: “Нет ли здесь господина Вагензейля? Его бы стоило позвать, он знает в этом толк”. Император велел Вагензейлю сесть вместо него рядом с маленьким виртуозом, и тот распорядился: “Я буду играть ваш концерт, а вы должны переворачивать мне страницы”» (Георг Кристоф Вагензейль (1715–1777) – знаменитый пианист, композитор, учитель императрицы Марии Терезии и ее детей) [20, с. 9].

«Во время первого путешествия в Вену Эрцгерцогиня Мария Антуанетта, позднее королева Франции, пришла Вольфгангу особенно по сердцу, потому что она по-дружески помогла ему подняться,



когда он поскользнулся на гладком полу и упал. “Вы славная, – сказал он, – я хочу на вас жениться”. Для пояснения он добавил: “Из благодарности, ведь Вы были добры ко мне, тогда как ваша сестра даже не огорчилась”» [1, ч. 1, кн. 1, с. 79].

«...Почти до шестнадцатилетнего возраста он боялся звука трубы, если только она играла одна, без других инструментов, и даже если ему просто давали подержать такой инструмент, это производило на него действие подобное тому, как на других – заряженный и приставленный к сердцу пистолет. Отец пробовал отучить его от этого детского страха и велел, чтобы, вопреки мольбам Вольфганга, перед ним специально трубили. Но при первых же звуках тот побледнел, опустился на землю и, наверное, забился бы в конвульсиях, если бы игру тотчас не прервали» [20, с. 10].

«Хотя Вольфганг ежедневно видел знаки изумления и восторга перед своими феноменальными способностями, это не сделало его ни себялюбцем, ни гордецом, ни упрямым. Напротив, он был послушным и уступчивым ребенком. Что бы ни приказал отец, мальчик никогда не выказывал ни малейшего недовольствия; даже если он уже долго играл перед слушателями, он продолжал играть еще, для любого, если так было угодно отцу. Мальчик всегда понимал родителей с полуслова и выполнял все, что бы они ни пожелали» (из воспоминаний зальцбургского придворного трубача, друга семьи Моцарта А. Шахтнера) [41, с. 35].

«Хотелось бы знать, почему подавляющее число молодых людей так дорожат бездельем, что не помогают ни уговоры, ни побои» (строки из письма тринадцатилетнего Моцарта неизвестной девочке, написанные на латыни) [8, с. 17].

«Вольфганг хвалил скрипку Шахтнера за мягкий тон и называл ее не иначе как “Масло-скрипка”. Как-то раз Шахтнер застал Моцарта... играющим на собственной скрипке. “Как поживает твоя Масло-скрипка?” – спросил мальчуган и продолжил фантазировать какую-то мелодию. Потом он на мгновение задумался и сказал Шахтнеру: “Вы не могли бы настроить свою скрипку так, как она была, когда я на ней играл в последний раз, а то она звучит на одну восьмую тона ниже, чем эта”. Окружающие стали было смеяться над такой точностью, но отец... велел принести скрипку и ко всеобщему изумлению подтвердил правоту Вольфганга» [20, с. 11].

«Характерно, что отец приучил обоих детей каждый вечер коротко отчитываться в их совместном дневнике в том, чему они научились и что узнали за день, чтобы тем самым воспитать в них внимание к ним самим и их жизни» [1, ч. 1, кн. 2, с. 9].

В семье Моцарта очень любили играть во всевозможные игры. Одним из любимых развлечений была стрельба в цель: «Несколько накоротке знакомых людей объединились в нечто вроде небольшого стрелкового общества; каждое воскресенье они попеременно собирались в различных семьях. Каждый по очереди обязан был приготовить мишень, использовавшуюся как повод для всяких шуток. По этой мишени стреляли из духового ружья» [1, ч. 1, кн. 2, с. 14].

Каким был характер маленького Вольфганга, мы можем прочитать в письме 1778 года – в нем отец Моцарта сравнивает юношеский характер сына с детским: «Сын мой! Во всех своих делах Ты вспыльчив и легкомыслен. С детских и мальчишеских лет Твой характер во всем изменился. Ребенком и мальчуганом ты был скорее серьезен, чем ребячлив, и если ты сидел за клавиром или как-либо иначе занимался музыкой, то никто не смел себе позволить ни малейшей шутки с тобой. Да, даже выражение Твоего лица было настолько серьезно, что многие благоразумные люди в различных странах из-за слишком рано проявившегося таланта и Твоей вечно серьезной, задумчивой физиономии тревожились, долго ли ты проживешь. Теперь же ты, как мне кажется, слишком торопишься при первом же поводе ответить каждому в шутовском тоне – а сие первый шаг к фамильярности etc., которой в этом обществе не следует искать, если хочешь сохранить свой респект... Твое доброе сердце позволяет Тебе не видеть никаких недостатков и со всей доверчивостью дарить свою любовь тому человеку, кто тебя высоко ценит и превозносит до небес: будучи мальчиком, Ты обладал преувеличенной скромностью, мог даже плакать, ежели тебя слишком хвалили. Познать самого себя – величайшее искусство, и затем, мой дорогой сын, поступай, как я, и учись верно распознавать людей» [1, ч. 1, кн. 2, с. 46].

### **Первые путешествия**

Исследователи подсчитали, что Моцарт провел в концертных поездках треть своей жизни: 10 лет 2 месяца и 8 дней – из них 9 лет в возрасте до 21 года! [21, с.133]. В 1763–1766 годы он путешествовал

по Германии, Бельгии, Нидерландам, Франции и Англии (путешествие продолжалось 38 месяцев). В Италии отец с сыном были трижды: первая поездка в 1769–1771 (15 месяцев), вторая – в 1771 году (4 месяца), третья – в 1772–1773 (6 месяцев). В Мюнхене, Мангейме и Париже в 1777–1778 году Вольфганг был с матерью. После 1782 года, когда Моцарт обосновался в Вене, он покидал дом редко – несколько раз был в Праге, посетил Берлин и Франкфурт-на-Майне.

В 1862 году Леопольд с двумя детьми выехал в Вену, где музыка достигла такого расцвета, как ни в одном немецком городе. «Венское путешествие закончилось скарлатиной; после отдыха в Зальцбурге решено было ехать в Париж, посетив по дороге немецкие княжеские резиденции, которые в ту пору были главными очагами развития музыкального искусства в Германии» [1, ч. 1, кн. 1, с. 80].

«По дороге у них сломалась карета, и они задержались в Вассербурге на день, оттуда Леопольд пишет жене: “Последняя новость та, что мы, дабы чем-нибудь занять себя, поднялись к органу, и я объяснил Вольферлю педаль. Затем он сразу же попробовал *stante pede* на деле, отодвинув скамью, и прелюдировал стоя, наступая на педаль, притом так, как будто он уже многие месяцы упражнялся в этом. Все изумились, и сие есть новая милость божья, какую иной получает лишь после многих трудов”». [1, ч. 1, кн. 1, с. 81].

В Людвигсбурге они познакомились с Николо Йомелли, который сказал о чудо-ребенке: «...нужно поражаться и трудно поверить, чтобы ребенок, немец по рождению, мог обладать таким музыкальным гением и иметь столько много души и огня» [1, ч. 1, кн. 1, с. 82].

В Швецингене они впервые услышали мангеймский оркестр, о котором Леопольд писал в письме: «Оркестр, без сомнения, является лучшим в Германии составлен исключительно из молодых людей, и полностью из людей достойного образа жизни, не пьяниц, не игроков, не беспутных негодяев, так что следует высоко оценить как их поведение, так и результат» [1, ч. 1, кн. 1, с. 83].

«В Гейдельберге Вольфганг играл на органе в церкви Хайлигер Гейст и поверг своих слушателей в такое изумление, что настоятель городского собора повелел увековечить на органе имя Моцарта и подробное описание этого посещения» [1, ч. 1, кн. 1, с. 83].

«В Брюсселе... им пришлось провести некоторое время, пока удалось дать большой концерт. Нечаянный досуг был деятельно исполь-

зован для изучения картин старых нидерландцев. Наряду с этим мальчика особенно пленили играющие на флейтах фигурки и поющие птицы механика Адама Ламбмана» [1, ч. 1, кн. 1, с. 85].

«После выступления в Версале детей стали приглашать во многие знатные дома. Марианна по исполнительскому уровню стояла вровень с первыми тогдашними виртуозами, Вольфганг впервые выступал со свободной импровизацией – искусством, которое было тогда повсеместно распространено и везде поощрялось» [1, ч. 1, кн. 1, с. 90].

Знаменитый энциклопедист и журналист барон Мельхиор Гримм слышал детей в Париже в 1763 году. Он был очень высокого мнения о Марианне, о Вольфганге же написал: «Он не только исполняет с безупречной чистотой отделки труднейшие пьесы своими ручонками, едва могущими взять сексту, но еще (и это всего невероятнее) импровизирует целыми часами, повинаясь влечению своего гения. Самый опытный музыкант не может обладать более глубокими познаниями в гармонии и в модуляциях, чем те, с помощью которых этот ребенок открывает новые пути, вполне согласные, однако ж, со строгими правилами искусства... Я боюсь, что у меня голова закружится, если я еще буду его слушать... я теперь понимаю, что можно сойти с ума от созерцания чуда» [7, с. 114].

**Лондон.** «Семилетняя война из всех ее участников принесла одной только Англии огромный рост могущества и особенно усиление господства на море. <...> С начала XVIII века, с того времени, когда торговля стала все больше и больше определять политику, Англия выпала из ряда великих музыкальных наций, и в области музыкального искусства ей приходится довольствоваться отчасти ввозом иностранных артистов, отчасти собственными скромными достижениями, не превосходящими среднего уровня. Король Георг III был большим любителем музыки и... активным приверженцем искусства Генделя...» [1, ч. 1, кн. 1, с. 94].

«В Лондоне они познакомились с Иоганном Кристианом Бахом (самым младшим сыном И. С. Баха, которому отец завещал три лучших инструмента из своей коллекции. – *М. Т.*), тот сажал мальчика к себе на колени, и они играли сонату, сменяя друг друга каждые несколько тактов, с такой точностью, что казалось, будто играет один человек; Бах начинал фугу, прерывал ее, а Вольфганг подхватывал и

продолжал дальше» [1, ч. 1, кн. 1, с. 97]. В 1778 году Вольфганг напишет в письме домой об И. К. Бахе: «...Я люблю его (как Вы хорошо знаете) всем сердцем – и глубоко его чту, а он – это уж точно – хвалит меня и в глаза и за глаза, без преувеличений, как некоторые, зато вправду и всерьез...» [41, с. 121].

Также в Лондоне Моцарт занимался вокалом с Джованни Манцуоли, о котором Ч. Бёрни писал: «Самое мощное, широкое по диапазону сопрано, которое мы слышали на нашей сцене со времен Фаринелли, а его манера отличалась истинным благородством, вкусом и чувством собственного достоинства» [41, с. 339].

«В Лондоне у отца было опасное воспаление горла, и пришлось остаться в Челси на семь недель. Из-за болезни отца Вольфгангу нельзя было играть на инструменте, и он занимался тем, что писал симфонии для оркестра. Сестра его рассказывает, как однажды, когда она сидела рядом, он сказал ей: “Напомни, чтобы я дал валторне сыграть что-нибудь стоящее” (валторна была в это время в Англии излюбленным инструментом...)» [1, ч. 1, кн. 1, с. 98].

«В Голландии для одного из концертов Вольфганг сочинил оркестровую пьесу в характере Quodlibet – тогда еще любимого, особенно в Южной Германии, предшественника нынешнего попури; это значит, что он сопоставил в остроумных контрастах и соответствующей инструментовке самые различные мелодии и заключил все фугой на тему песни о Вильгельме (старинная песня о герое нидерландского народа). Он назвал сочинение “Музыкальной галиматсией” (“Galimathias musicum”)» [1, ч. 1, кн. 1, с. 109].

«В 1767 году Моцарты вновь поехали в Вену, но там свирепствовала оспа, от которой они бежали в Ольмюц. Все же оба ребенка заболели. Благодаря заботливому присмотру дети благополучно перенесли болезнь, хотя она протекала в такой сильной форме, что Вольфганг девять дней пролежал ослепшим. Ситуация в Вене изменилась: “То, что венцы... не жаждут увидеть серьезных и разумных вещей, а также мало имеют или вовсе не хотят получить понятия о них и ни на что не хотят смотреть, кроме дурачеств, танцев, чертей, призраков, чудес, Гансворста, Липперля, Бернардона, ведьм и знаменый, является делом известным, и театры их доказывают это ежедневно. Какой-нибудь господин, даже с орденской лентой, из-за любой непристойности гансворста или бестолковой шутки будет хло-

пать в ладоши и смеяться так, что чуть не задохнется; при серьезнейшей же сцене, при трогательнейшей и прекраснейшей игре и остроумнейших выражениях, напротив, будет так громко болтать с какой-либо дамой, что другие порядочные люди не смогут понять ни слова”» (из письма Леопольда Моцарта) [1, ч. 1, кн. 1, с. 151].

«Гете писал однажды о самом себе: “Без традиции, без учения трудно было бы человеку вовремя обрести самого себя и помочь самому себе”. Эти слова оказываются оправданными и применительно к юному Моцарту. Он воспринял бесконечно многое, а позднее точно так же, как и молодой Гете, немало из того инстинктивно отверг как несовместимое с его существом» [1, ч. 1, кн. 1, с. 115]. А. Эйнштейн сравнивает Моцарта-путешественника с Й. Гайдном, который «в свое первое большое путешествие отправился, когда ему было без малого шестьдесят, и он давно заявил миру о собственном стиле. Моцарта повезли гастролировать, когда ему не было и восьми лет. Его швырнули в большую жизнь и предоставили любому влиянию. Просто удивительно, что он не погиб, не растерял своего дара к шестнадцати годам, как обычно случается с вундеркиндами; что его индивидуальность и способность сопротивляться оказались достаточно сильны, чтобы усваивать только то, что было ему близко» [41, с. 111].

Чем старше становился Вольфганг, тем больше интриг сопровождало семью во время гастролей. «Смотрите, как приходится пробиваться в этом мире; если у человека нет никакого таланта, то он довольно несчастлив; если же у него талант есть, то его преследует зависть, растущая по мере его совершенствования. <...> Все разумные люди со стыдом должны отметить: для нашей нации является позором то, что мы, немцы, стремимся притеснять немца, которому величайшим восхищением... воздали справедливость иные нации» (из письма Леопольда Моцарта) [1, ч. 1, кн. 1, с. 158].

**Италия в жизни Моцарта.** «Немецкий музыкант в XVIII веке... должен был завершить свое обучение в Италии, если хотел добиться славы и почета у себя на родине. <...> Италия и в то время еще могла считаться “обетованной землей музыки”, хотя ее бывшее неоспоримое мировое господство уже пошатнулось...» [1, ч. 1, кн. 1, с. 199].

Музыкальное образование в Италии имело свои особенности. «С 16-го столетия решающее значение... приобрели консерватории. Первые учреждения подобного рода в соответствии с названием

«conservatorio» («убежище, пристанище, приют» – *ит.*) были ничем иным, как приютами, в которых бедные дети-сироты обучались музыке. В 1537 году была открыта первая “консерватория” в Неаполе, за ней еще три там же, четыре таких же в Венеции. <...> Эти учреждения... стали главным оплотом итальянского мирового господства в музыке, особенно после того, как в XVII веке возникло новое искусство сольного пения с аккомпанементом. <...> В результате многолетнего обучения (в ходе которого, между прочим, придавалось большое значение и хорошему общему образованию) учащиеся становились искусными певцами, инструменталистами и композиторами» [1, ч. 1, кн. 1, с. 200–201]. Для сравнения – «в Австрии учебные заведения этого типа были впервые учреждены в 1815 (Грац), 1818 (Инсбрук), 1823 (Линц) годах. Венская консерватория возникла первоначально (в 1817 году) как Певческая школа при венском Обществе Любителей Музыки и лишь в 1821 году стала именоваться консерваторией» [26, с. 95].

Академии имели не менее почтенный возраст. Они служили центрами «попечения о музыке со стороны родовой аристократии и культурной элиты. Такие порожденные эпохой Ренессанса объединения ученых, художников и любителей искусства-дилетантов имели величайшее значение... Члены Академии филармонистов в Болонье еще во времена Моцарта пользовались самым высоким авторитетом. <...> Принадлежать к их числу было наивысшим из всех вообще достижимых для музыканта почетных отличий» [1, ч. 1, кн. 1, с. 201].

Итальянский композитор Паизиелло в беседе с учеником высказал мнение об особенностях национальной музыки: «В Италии мы ценим только мелодию. Может быть, это у нас природное, может быть – связано с гармоничным воздействием наших голосов и манеры исполнения. Мы прибегаем к модуляциям только для того, чтобы придать ими большую выразительность слову» [41, с. 110].

Сохранились итальянские письма четырнадцатилетнего Вольфганга, адресованные сестре, из которых ясно, что все его внимание сосредоточено на опере: «у одной из певиц довольно приличный голос, неплохая фигура, но фальшивит, как черт. Руджеро... ревет как бык, у него сильный и очень красивый голос, но он уже старый – ему 55 лет, и у него страшная глотка. У Аффери очень красивый голос. Но в театре стоит такой громкий шепот, что ничего не слышно.

Партию Ирены исполняет сестра Лолли, великого скрипача, которого мы слышали в Вене. У нее гнусавый голос и она все время или отстает на одну четверть или, наоборот, убегает вперед» (после оперного спектакля в Вероне, 1770 год) [8, с. 20]. Из Милана. (1771): «Над нами скрипач, под нами еще один, рядом с нами учитель пения, который дает уроки, в последней комнате напротив нас гобоист. Это весело, когда сочиняешь! Подает много идей» [8, с. 31].

«Как пишет Леопольд, в Болонье их полюбили совершенно необычайно и Вольфгангу изумлялись еще больше, чем где-либо еще, поскольку этот город был местом пребывания многих ученых и художников. <...> Они часто посещали падре Мартини, и Вольфганг всякий раз получал задание написать фугу, для которой падре Мартини записывал ему “несколькими нотами лишь *ducem* (тему) и *la guida* (ответ)” и которая всегда вызывала удовлетворение у великого контрапунктиста. <...> Отец рассчитывал на то, что из Болоньи слава Вольфганга распространится по всей Италии, ибо он выдержал труднейшие испытания у падре Мартини, который был кумиром итальянцев и с величайшим восхищением отзывался о юном гении» [1, ч. 1, кн. 1, с. 211–212]. Францисканец Дж. Б. Мартини (1706–1784) пользовался величайшим авторитетом как церковный композитор, историк и педагог.

Вот фрагмент письма Вольфганга Падре Мартини от 4 сентября 1776 года: «Мы живем на свете, чтобы, прилежно трудясь, непрестанно совершенствоваться, чтобы, обмениваясь мнениями, просвещать друг друга и стараться развивать науки и искусства. О, как часто желал бы я находиться поближе к вам, чтобы беседовать с Вами, досточтимый отец, и высказываться самому. Я живу в государстве, где музыка не слишком в почете, хотя кроме музыкантов, уже покинувших нас, здесь все еще много великолепных профессионалов, особенно среди композиторов – образованных, сведущих и наделенных вкусом. Что касается театра, то тут мы не на месте, нам не хватает певцов» [41, с. 44].

Также в Болонье Моцарт завязал знакомство с певцом-кастратом (сопрано) Фаринелли (Карло Броски, 1705–1782). Он происходил из знатного неаполитанского рода, из семьи музыкантов (отец – капельмейстер в Андрии, брат – оперный композитор). Пению обучался у отца и в неаполитанской консерватории «Сант-Онофрио» у Н. Пор-



поры. «Один из выдающихся мастеров бельканто, Фаринелли обладал феноменальным по силе звука и широте диапазона (3 октавы), гибким, подвижным голосом чарующе мягкого, светлого тембра и почти беспредельным по продолжительности дыханием» [21, т. 5, с. 775]. Как пишет А. Эйнштейн, «самой большой знаменитостью XVIII века были не Гендель или Хассе, Граун или Глюк, а кастрат Карло Броски, прозванный Фаринелли» [41, с. 367].

Во времена Моцарта «во главе певцов стояли “prima donna” и “primo uomo”, то есть кастрат. Исторически следы использования кастратов в качестве певцов ведут к двум последним десятилетиям 16-го столетия, а вторжение в оперу они начали около 1650 года. Настоящего расцвета искусство кастратов достигло в неаполитанской опере. Весьма показательно, что в то время, с его культом пения, не дошли до сознания ни предосудительность, ни особенно противоестественность этой практики и ее полная отчужденность от драмы. (Нередко в любовных дуэтах партия мужчины излагалась выше женского голоса.) Среди немецких певцов кастраты особого распространения не получили. Из дневника секретаря посольства Унгра (1775): “К счастью для потомства нашей нации посчитаю, что немцы никогда не преуспели в этом роде искусства”. Над кастратами вдоволь издевались в литературе и главным образом в буффонной опере... Эти нападки... относились не к их певческому искусству, а к... внешней манере держаться, изнеженности и становящемуся все более невыносимым чванству. Пение же кастратов, в котором идеально сочетались тембр мальчишеского голоса и сила легких взрослого мужчины, по-прежнему восхвалялось как вершина всех певческих достижений» [1, ч. 1, кн. 1, с. 253–254].

Бетховен в письме издателю Г. Гертелю сетует на то, что «ни директор оркестра, ни все прочие не обучены должным образом и все предоставлено случайности. Зато у нас есть деньги на какого-нибудь к а с т р а т а, который не приносит искусству никакой пользы, но зато щекочет вкусы наших пресыщенных и выцветших так называемых “великих”» [26, с. 391].

«...Из-за господства певцов композитор... был стеснен в своем творчестве настолько, что нам это кажется прямо-таки неслыханным. <...> Он умел, то ли благо дар я о ф р о м о й э н е р г и и (как Гендель и Глюк), то ли посредством дипломатических уловок, поставить певче-

ское и исполнительское искусство на службу собственным замыслам» [1, ч. 1, кн. 1, с. 254].

Дж. Россини написал о Моцарте: «Ему посчастливилось в юности побывать в Италии в ту пору, когда там еще хорошо пели» [21, с. 147]. В Италии «ему внушили, что только опера – вершина всех искусств: произведение, где все формы, все могущественные средства музыки подчинены самому дивному инструменту – человеческому голосу...» (А. Эйнштейн) [41, с. 61]. Россини сделал интересное наблюдение: «Немцы во все времена были самыми великими гармонистами, а итальянцы – самыми великими мелодистами. Но с того момента, как север породил Моцарта, мы, южане, потерпели поражение на своем собственном поприще, потому что этот человек возвышается над обеими нациями, соединяя в себе все очарование итальянской мелодии и всю глубину немецкой гармонии» [22, с. 148].

В 1771 году у Леопольда Моцарта была надежда, что сын будет служить в Милане при дворе эрцгерцога Фердинанда; тот спросил разрешения у матери – императрицы Марии Терезии, стоит ли нанимать на службу юного маэстро, и она ответила так: «Вы спрашиваете меня, взять ли в услужение молодого зальцбургца. Не пойму, зачем это вам понадобилось, ибо не думаю, чтобы Вы нуждались в композиторе или в прочих бесполезных людях. Однако, если это доставит Вам удовольствие, я не стану вас удерживать. Говорю это к тому, чтобы Вы не обременяли себя бесполезными лицами и никогда не давали людям подобного сорта звания Ваших служащих. Звание это теряет смысл, когда человек, обладающий им, рыщет по всему свету, как нищий, а кроме того у него большая семья» [41, с. 41].

Надежды на службу во Флоренции, при дворе великого герцога Тосканского, также не оправдались. Италия, в которой он пережил свои первые триумфы, страна, обогатившая Моцарта незабываемыми музыкальными впечатлениями, не стала его второй родиной. Позже, пытаясь найти место при дворе курфюрста Максимилиана Иосифа III в Мюнхене, Моцарт так отрекомендовал себя: «“...Я уже трижды был в Италии, написал три оперы, избран членом Болонской академии, выдержал испытание, при котором многие маэстро писали и потели по четыре и по пять часов кряду, а я справился со всем за один час. Да послужит это доказательством, что я способен служить при любом дворе» (письмо отцу 29–30 сентября 1777 года) [41, с. 47].

## При зальцбургском дворе. Моцарт на службе

В те времена во всей германской империи, если дело касалось серьезных намерений, ума, благоразумия, зальцбуржцы пользовались не очень доброй славой. Зато считалось, что они чрезвычайно преданы чувственным наслаждениям и абсолютно враждебны духовному началу.

Моцарт называет своих земляков Fexen (хвастливые дурни).

*А. Эйнштейн*

Клянусь честью с каждым днем мне все невыносимее не Зальцбург, а князь и заносчивое дворянство.

*В. А. Моцарт*

Имя князя Иеронима Колоредо, в капелле которого служили Леопольд Моцарт и его сын, весьма часто встречается в письмах и документах, связанных с великим композитором. «Потомки предъявили Коллоредо тяжкое обвинение в том, что он не только плохо относился к одному из величайших гениев человечества, но и дурно с ним обращался. Снять это обвинение не удастся никому и никогда» (А. Эйнштейн) [41, с. 43].

Автор монографии о Моцарте Герман Аберт старается дать как можно более объективную оценку личности архиепископа, столь эмоционально описанного самим Моцартом. «Вероятно, зальцбуржцам с самого начала был нежелателен новый властелин, избрание которого произошло против их воли, и когда Иероним приступил к управлению архиепископством, они недвусмысленно дали ему почувствовать свою антипатию.

<...> Новый князь энергично принялся за ликвидацию халатности и небрежения, которые достались ему от предшественника и которые были по душе беззаботному народу. У Иеронима была толковая, ясная голова, он весьма симпатизировал Просвещению, был всесторонне образованным и, кроме того, достаточно настойчивым и деятельным человеком, чтобы осуществить то, что он признавал необходимым. При этом он необычайно хорошо разбирался в людях и поэтому не позволял вводить себя в заблуждение ни лести, ни лицемерию. По отношению к зальцбуржцам он с самого начала держал себя твердо,

подчас сухо и грубо, вероятно, из убеждения, что таким образом он сможет быстрее и надежнее осуществить свои планы. Стране новое правление принесло целый ряд важных реформ, среди которых на первом месте стоит приведение в порядок сильно расстроенных финансов.

Разумеется, Иероним разделял воззрения тогдашнего просвещенного деспотизма, согласно которым жизнью каждого подчиненного непременно должна руководить воля князя и подданный при любых обстоятельствах должен видеть в нем своего благодетеля. Такой норме в то время были вынуждены подчиняться все художники, находившиеся на княжеской службе, и большинство из них чувствовало себя при этом неплохо. Если в случае с Моцартом вышло иначе, то... одинаково виноваты здесь были и господин и слуга. Прежний архиепископ безропотно предоставлял Леопольду свободу действий... Новый, наоборот, требовал прежде всего строжайшего выполнения должностных обязанностей... По отношению к Вольфгангу Иероним тоже с самого начала был настроен критически... оттого, что озорство и зальцбургское острословие юноши, как полагал Иероним, требовали самой строгой муштры. Он выплачивал Моцарту 450 гульденов, что, по сравнению с остальными музыкантами, означало скорее предпочтение, чем пренебрежение. Разумеется, итальянцы получали значительно больше, но это было не зальцбургским произволом, а обычным тогда явлением для всех княжеских дворов. Капельмейстер Фискьетти... скрипач Брунетти, виолончелист Феррари, гобоист Ферленди и кастрат Чекарелли – вот и все итальянцы, находившиеся в капелле Иеронима. Конечно, как и большинство тогдашних князей, он питал пристрастие к итальянцам, хотя и с ними иногда обходился сурово... Конфликт Моцарта с Иеронимом – это конфликт со всем отстаиваемым дворянством старым пониманием искусства, в плену которого находился и его отец. И при непреклонной честности обеих сторон этот конфликт должен был, в конце концов закончиться тем, что художник решил более повиноваться Богу, чем людям, и идти своей дорогой без высокого покровительства, но зато оставаясь хозяином самому себе» [1, ч. 1, кн. 1, с. 370].

Моцарт неоднократно высказывал в письмах отцу свое отношение к положению дел в родном городе со всей свойственной ему прямо-той. «Вот одна из главных причин, по которым мне так ненавистен

Зальцбург. Грубый, хамский и жалкий придворный оркестр. Ведь ни один благородный и воспитанный человек не сможет с ними ужиться. <...> Музыку у нас и не любят, и вовсе не уважают. В Зальцбурге музыкой управляют все и никто. Если бы мне пришлось взяться за это, то мне необходима была бы полная свобода, и чтобы обергофмейстер не имел права указывать мне в делах оркестра и во всем, что касается музыки. <...> Если зальцбуржцы хотят меня, то они должны удовлетворить все мои требования – иначе они меня определенно не получают» (Париж, 1778) [8, с. 113–114]. «...Что меня в Зальцбурге дегутирует [от *фр.* “вызывать отвращение”], это то, что там не умеют обращаться с людьми и что музыка не в большом почете. И что архиепископ верит не тем умным людям, которые имели возможность попутешествовать. Уверяю Вас, человек, который не путешествовал (по крайней мере, человек искусства и науки), – такой человек заслуживает сожаления! <...> Человек посредственного таланта всегда останется посредственностью, путешествует он или нет. Но человек с супериорным талантом (в котором отказать мне может только безбожник) чахнет, если остается на одном месте» (Париж, 1778) [8, с. 122–123]. Письмо отцу из Мангейма (1778): «Сколько бы архиепископ ни заплатил мне за это рабство в Зальцбурге, все будет мало! Я ощущаю в душе все радости мира, как подумаю, что навещу Вас, но чувствую одну досаду и страх, как только представлю себя вновь при этом нищем дворе! Пусть только архиепископ не вздумает снова изображать из себя передо мной важную персону, как он привык. Не исключено, что я еще покажу ему нос!» [8, с. 132].

В прошении об отставке, поданном Вольфгангом, были такие строчки: «Талант должен приносить проценты, этому нас учит Евангелие. Оттого совестью своей обязан я перед Богом по мере сил своих быть благодарным отцу моему, каковой все свое время неустанно употребляет на мое воспитание, и должен облегчить ему бремя и позаботиться о себе, а затем и о своей сестре». Архиепископ собственноручно написал на прошении: «В придворную палату – с тем, что отец и сын, согласно Евангелию, имеют разрешение продолжать искать свое счастье» [1, ч. 1, кн. 2, с. 47].

Из Вены в 1781 году сын написал отцу: «Вся Вена знает, что я ушел от архиепископа. И знает – почему! Знает, что была оскорблена моя честь. Оскорблена уже в третий раз. И теперь я должен публично

от этого отказаться? Должен согласиться, что я собака, а архиепископ – добрый князь? С первым не согласился бы никто, а я меньше других. А второе может сделать только Бог, если захочет, чтобы на него сошло просветление» [8, с. 199]. Будучи в Вене в июне 1781 года вместе с архиепископом, Моцарт имел громадный успех и хотел остаться еще ненадолго, на что разрешения не получил. Моцарт: «Иероним сказал мне в лицо, чтобы я катился куда-нибудь подальше, что он найдет сотню таких, которые будут ему служить лучше, чем я. А почему? Потому что я не мог выехать в тот день, когда ему хотелось».

В ответ на упрёки отца из-за увольнения со службы в Зальцбурге, Вольфганг пишет: «Если это называется удовольствием, когда уходишь от князя, который не платит и смертельно оскорбляет, то тогда правда – я доволен. Даже если мне придется с утра до ночи только пребывать в заботах и трудиться, я охотно соглашусь, лишь бы не жить за счет милости такого... даже не хочу называть его имени» [8, с. 199]. «Поверьте мне, что я люблю не безделье, а работу. В Зальцбурге – да, это правда – мне было трудно, и я почти ни за что не мог взяться. Почему? Потому что в душе не было удовлетворения... Со многими я не желаю знать ся, для большинства же других – не хорошо я. Моему таланту никакой поддержки! Когда играю я или играют что-то из моих сочинений, то кажется, что слушают одни столы да кресла. Был бы там хотя бы стоящий театр» (Вена, 1781) [8, с. 202]. Вольфгангу во время сочинения музыки «нужна просветленная голова и спокойный дух» [8, с. 207]. В Зальцбурге сохранить это состояние ему очень трудно. Отец читает в письмах сына: «растрачивать свои молодые годы в такой дыре в бездействии... довольно печально» [8, с. 189]. Колоредо – «враг человечества – я так должен называть его; ибо он именно таков и есть, и все высшее общество так его называет» [8, с. 191].

Вольфганг подает прошение об отставке, архиепископ на него не реагирует, после чего следует кульминация всей драмы: «Граф Арко меня под зад коленом выкидывает за дверь. По-немецки это значит, что в Зальцбурге мне делать нечего; разве что при случае также дать г-ну графу под зад коленом, хотя бы и посреди улицы» [8, с. 209]. «Благородным делает человека сердце. И если я – не граф, то в душе моей, возможно, больше чести, чем у некоторых графов. Слуга ли,

граф ли, оскорбивший меня, – сам собака. И я ему очень доходчиво продемонстрирую, как скверно он сделал свое дело. И, наконец, я должен ему еще и письменно подтвердить, что ему от меня причитаются пинок в жопу и пара пощечин» [8, с. 214].

В одном из писем Леопольд рассказал сыну о разговоре между Колоредо и графом Фирмианом сразу после увольнения Вольфганга со службы: «Архиепископ сказал: “Вот теперь при нашей музыке стало одной персоной меньше”. Тот ответил: “Ваша высококняжеская милость лишилась большого виртуоза”. – “Это почему?” – спросил князь. – Ответ: “Он величайший исполнитель на клавире, которого мне довелось слышать в моей жизни, да и на скрипке он служил Вашей милости достойную службу, а также был по-настоящему хорошим композитором”. Архиепископ замолк и не смог ничего на это возразить» [16, с. 39–40].

Граф Арко, правая рука Колоредо, предостерегал Моцарта относительно его венских планов: «Поверьте, Вы переоцениваете свои возможности. Слава человеческая здесь коротка. Сначала тебя все хвалят, и можно прилично заработать, это верно. Но как долго это может продлиться? Через несколько месяцев венцы снова захотят чего-то нового» (из письма Моцарта отцу, Вена, 1781) [8, с. 204]. Наблюдение это справедливо, и Моцарт отвечает на него: «Венцы, действительно, легко разочаровываются, но это относится только к театру, а моя профессия пользуется слишком большой любовью, чтобы я не сумел удержаться. Здесь настоящее царство клавирной музыки. Допустим даже, что это и случится. Но ведь случится-то только через несколько лет, уж конечно никак не раньше. А тем временем мы завоеем славу и составим себе состояние. И есть же еще другие города – кто знает, какие новые возможности могут тем временем открыться?..» [41, с. 64].

Помимо разрыва с Зальцбургом неминуемым становится и разрыв с отцом. Из переписки отца с сыном нельзя не заметить, что Леопольда беспокоит непрактичность Вольфганга, неумение использовать в своих целях людей и обстоятельства, детская наивность и простодушие. Из письма Леопольда сыну (1777): «Все люди – злодеи; чем старше ты будешь, чем больше тебе придется иметь дело с людьми, тем больше ты будешь убеждаться в этой истине. Подумай лишь о тех обещаниях, кои нам надавали, о лицемерии, о сотне об-

стоятельств, в кои мы попадали, и сам сделай вывод, насколько можно полагаться на человеческую помощь, когда, в конце концов, каждый уже имеет или быстренько придумывает отговорку, чтобы переложить на кого-нибудь третьего вину за то, что тот будто бы воспрепятствовал его добрым намерениям» [1, ч. 1, кн. 1, с. 50].

Вот характеристика Вольфганга, данная ему отцом в письме баронессе Вальдштедтен (1782): «Да, я был бы совершенно спокоен, если бы только не открыл главного недостатка моего сына, а именно – он слишком терпелив или сонлив, слишком ленив, порой, быть может, и слишком горд, как бы там ни окрестили все свойства, делающие человека бездейственным. Иногда же, напротив, слишком нетерпелив, слишком вспыльчив и совершенно не в силах ждать. Им управляют два ряда прямо противоположных качеств, их то слишком много, то слишком мало, но середина отсутствует всегда. Когда он вынужден проявлять действенность, тут он приходит в себя и жаждет добиться успеха немедленно. Никаких препятствий на своем пути он не терпит. К сожалению, больше всего препятствий чинят именно самым одаренным людям, а гениям особенно» [41, с. 40].

Отец, который привык планировать все до мелочей, просчитывать жизнь как шахматную партию, не может смириться со стилем своего сына: «Оставим все таким, как оно есть и каким будет; что толку в ненужных размышлениях. Мы не знаем, что именно случится, но будет так – и это мы знаем – как хочет Бог! Итак, веселее, *Allegro...*» (письмо Вольфганга отцу от 26 ноября 1777 года) [41, с. 84].

В ответ на письмо, в котором Вольфганг описывает планы предстоящего путешествия с семьей Вебер, отец, потрясенный его непрактичностью, пытается оградить сына от «нечаянных выдумок»: «Марш в Париж! И скорей, поступай, как великие люди, – или Цезарь, или ничто. От всяких нечаянных выдумок Тебя должна оградить единственная мысль увидеть Париж. Слава и имя человека с большим талантом из Парижа распространяется по всему свету, там дворянство обращается с гениальными людьми с величайшей снисходительностью и вежливостью, высоко ценит их, там прекрасный образ жизни, который поразительно отличается от грубости наших немецких кавалеров и дам...» [41, с. 52].

Барон Гримм пишет из Парижа Леопольду Моцарту о Вольфганге (1778): «Он слишком чистосердечен и недостаточно энергичен, его



очень легко провести, он недостаточно озабочен поисками средств, необходимых, чтобы сделать карьеру. Но здесь, чтобы пробиться, необходимы пронырливость, предприимчивость, подлость. Думая о его карьере, я желал бы, чтобы у него было вдвое меньше таланта и вдвое больше ловкости – это меня не смутило бы» [41, с. 39]. А. Эйнштейн пронизательно замечает, что «гениальность, способность проникать в сущность другого человека, есть нечто весьма отличное от житейского опыта. Именно потому, что Моцарт быстро распознавал эту сущность, он делал ошибки в обхождении с людьми, с которыми имел дело, и попался в расставленную ими ловушку» [41, с. 39].

Пытаясь помочь сыну в вопросах карьеры, Леопольд настаивает на том, чтобы Вольфганг уделял большее внимание вкусам и интересам неискушенной публики: «“Мне хочется, чтобы ты в Мангейме заполучил какой-нибудь заказ. Они ставят только немецкие оперы. Может быть, дадут одну написать тебе? Если это случится, то помни, что я не в первый раз тебе советую написать что-то естественное, легко доступное, популярное; великое, возвышенное свойственно большим вещам. Всему свое место” (31 октября 1777 года, в Мангейм). <...> “Мы сможем снова поехать в Италию, если будем иметь деньги. Если пишешь что-нибудь для издания, то пиши легко, для любителей и публики” (29 апреля 1778 года, в Париж). <...> “Если у тебя сейчас нет учеников, то напиши что-нибудь... Только коротко – легко – популярно” (13 августа 1778, в Париж). <...> “Я советую тебе при сочинении думать не только и не исключительно о музыкальной, но также и о не музыкальной публике. Ты ведь знаешь, что на 100 непосвященных приходится лишь 10 истинных знатоков. Не забывай также так называемое популярное, то, что щекочет длинные уши” (11 декабря 1780, в Мюнхен)» [16, с. 416].

«Между отцом и сыном возникло наиболее острое из возможных противоречий: первый хотел и художественную деятельность подчинить порядку, правилам и практическим целям, другой же все более и более чувствовал себя творцом в гердеровском смысле – то есть вообще не признающим никаких законов, установленных людьми и лежащих вне искусства. <...> Это различие... влекло за собой совершенно противоположные точки зрения на отношении художника к публике. Для Леопольда, как и для всего аристократического обще-

ства, задававшего в музыке тон, главным была воспринимающая часть, то есть публика; у Вольфганга же центр тяжести медленно, но верно перемещается в сторону творца, художника, и в этом Бетховен стал его последовательным продолжателем» [1, ч. 1, кн. 2, с. 8].

Покинув Зальцбург, Моцарт обосновался в Вене; в письме отцу он описывает свой образ жизни (декабрь 1781 года): «...сообщаю Вам о моих действиях. Каждый день поутру в 6 часов приходит мой парикмахер и будит меня. К 7 часам я уже одет. Потом до 10 часов я пишу. В 10 часов у меня урок с фрау Траттнер, в 11 часов у графини Румбек; каждая платит мне 6 дукатов за 12 уроков. Я хожу туда каждый день сам, иногда они за мной посылают, чего я не люблю. С графиней я уже договорился, чтобы никогда за мной не посылала. Если я не застаю ее, то все равно получаю причитающиеся мне деньги. Траттнерша же слишком для этого экономна» [8, с. 248]. Моцарт – отцу из Вены (1782) «У меня столько дел, что я часто сам себя не помню. Вся первая половина дня проходит в уроках; потом мы обедаем, после чего я должен дать моему бедному желудку хоть часик для пищеварения; и остается только вечер, когда я могу писать, да и то не всегда, потому что я частенько бываю, приглашен на академии...» [8, с. 278].

В августе 1782 года сын пишет отцу: «Господа венцы (я имею в виду главным образом императора) не должны думать, что я живу на свете только ради Вены. Ни одному монарху на свете я не стал бы служить охотнее, чем императору, но я не намерен выпрашивать службу. Я считаю себя в состоянии сделать честь любому двору. Если Германия, мое любимое отечество, которым, как Вы знаете, я горжусь, не может принять меня, то ради Бога, пусть Франция или Англия станут богаче еще одним умелым немцем. И пусть это будет позором для немецкой нации. Вы ведь знаете, что почти во всех искусствах немцы превосходили всех. Где же нашли они счастье и славу? Уж наверное, не в Германии! Даже Глюк. Германия ли сделала его великим? К сожалению, нет! Из-за того, что император не отдает должного людям таланта и отпускает их из своих земель, им очень недовольны графиня Тун, граф Зичи, барон ванн Свитен, сам князь Кауниц. Последний недавно сказал эрцгерцогу Максимилиану, когда речь зашла обо мне, что такие люди появляются на свет только раз в 100 лет и таких людей не должно выживать из Германии, особенно

если выпало счастье иметь их у себя в резиденции... Я не могу ждать так долго и не хочу ждать, пока мне окажут милость. Я считаю, что не нуждаюсь в милости (даже и самого императора)» [8, с. 269].

Из рассказа вдовы Моцарта Констанцы: «Находясь на службе в Вене, когда однажды пришло время отчитываться о доходах, как это было заведено при Иосифе II, Моцарт написал на своей декларации, скрепленной печатью: “Слишком много за то, что мне приходится делать – слишком мало за то, что я мог бы сделать». Со стороны двора ему, хоть он и числился в должности композитора камерной музыки (с ежегодным содержанием в 800 флоринов), ни разу не поступило какого-либо заказа” [20, с. 126–127].

Моцарт – другу Михаэлю Пухбергу, у которого ему часто приходилось занимать деньги (июль, 1789): «К сожалению, в Вене моя судьба так ко мне неблагоприятна, что я не могу ничего заработать, даже если хочу. Я 14 дней подряд рассылал подписной лист, и вот на нем единственное имя – Свитен!» (речь идет о концертах по подписке) [8, с. 337].

В 1790 году умер Иосиф II, преемником его стал флорентийский эрцгерцог Леопольд, Моцарт подает прошение императору с просьбой предоставить ему место второго капельмейстера. Сохранился черновик письма Моцарта эрцгерцогу Францу с просьбой о содействии, в котором есть такие строки: «Жажда славы, любовь к деятельности и уверенность в своих познаниях заставляют меня осмелиться просить о месте второго капельмейстера, особенно потому, что весьма умелый капельмейстер Сальери никогда не занимался церковным стилем, я же с самой юности в совершенстве освоил этот стиль. Некоторая слава, которой меня удостоил свет за игру на фортепиано, дает мне смелость просить также и о милости обучать музыке членов императорского семейства...» [41, с. 66]. Никакого ответа на свое прошение Моцарт не получил.

При дворе сильно клеветали на Моцарта в конце жизни и не прекратили после смерти, так что, по совету друзей, вдова Моцарта Констанца попросила аудиенции императора: «Ваше величество, – сказала она, – у любого человека есть враги; но никто еще не подвергался столь жестоким и длительным нападкам со стороны сослуживцев, как мой муж, и единственно потому, что он был великим талантом!

Они осмелились наговорить много неправды Вашему величеству; они в десять раз преувеличили сумму долгов, которые остались после него. Клянусь Вам жизнью, что будь у меня 3000 гульденов, я уплатила бы все до последней копейки. Да и эти долги возникли не по его вине. У нас не было твердого заработка. Я часто рожала и тяжело болела целых полтора года, и это тоже потребовало больших расходов» [41, с. 67].

Император назначил вдове 260 флоринов пенсии. «Пенсия, правда, весьма скудная, но, поскольку Моцарт числился на здешней службе всего три года, вдова его вообще не имела права на пенсию» [41, с. 67].

«Когда придворный композитор Вольфганг Амадей Моцарт скончался в первом часу утра 5 декабря 1791 года, после него осталось 200 гульденов наличными, несколько жалких предметов домашнего обихода да еще маленькая библиотечка, оцененная в 23 гульдена 41 крейцер. Таков материальный итог жизни Моцарта-бюргера. Только рукописи его оказались почти в полной сохранности. И в этих рукописях залог его бессмертия» [41, с. 67].

### **Моцарт – исполнитель и педагог**

В качестве виртуоза-исполнителя Моцарт выступал на протяжении большей части своей жизни. «Во времена Моцарта концертом (академией) мог называться музыкальный вечер в частном доме, где слушателями были гости. Продолжительность и программа концертов в резиденциях зависели от желания хозяев. <...> Публичные концерты базировались на коммерческих принципах: весь доход составляла плата за билеты или абонементы. Такие академии в XVIII веке чаще всего проходили в форме концертов “по подписке”. Потенциальным слушателям рассылались приглашения, либо после анонсов в газете желающие записывались на серию концертов – что-то типа современных абонементов. Трудно сказать, кому первому пришла в голову идея взимать плату за слушание музыки. <...> Очень популярные у венцев благотворительные концерты устраивало венское “Музыкальное общество” <...> Здесь все – в том числе и Моцарт – выступали бесплатно, и сборы шли в помощь вдовам и сиротам музыкантов» [16, с. 264–272].

«Где бы я ни играл публично, непременно был большой успех, потому что это – хороший вкус, и каждый что-то находит для себя...» (из письма Моцарта отцу) [8, с. 183]. Вольфганг – отцу из Вены после своей академии (1784): «Я (сказать по правде) под конец устал от непрерывной игры. А слушатели мои ни разу не устали, и это делает мне немалую честь» [8, с. 300].

В письме отцу 1778 года Вольфганг описывает стиль, в котором наслаждались искусством в одном из самых модных салонов Парижа: «Герцогиня де Бурбон говорила мне, чтобы я пришел через 8 дней, так что я сдержал слово и пришел. Здесь я вынужден был полчаса ждать в большой нетопленной комнате без камина. Наконец, пришла герцогиня Шабо, очень вежливая, и попросила меня сыграть на одном из клавиров, сказав при этом, что ни один из них не настроен; мол, попробуйте, пожалуйста. Я сказал: я охотно сыграл бы, но теперь это невозможно, потому что мои пальцы ничего не чувствуют от холода. И попросил ее, чтобы она, по крайней мере, велела отвести меня в комнату, где в камине есть огонь. Да, месье, вы правы. Вот и весь ответ. Затем она села и принялась целый час рисовать в компании с другими господами... Я имел честь целый час ждать. Окна и двери были открыты. У меня замерзли не только руки, но и тело и ноги; и начала болеть голова. Короче говоря, я, наконец, поиграл на убогом жалком фортепиано. Самым же неприятным было то, что мадам и все господа ни на мгновение не прерывали своего рисования, а продолжали им заниматься, так что получалось, что я играл для кресел, стола и стен. <...> Я должен был ждать еще полчаса, пока не пришел ее муж. Он подсел ко мне и слушал с полным вниманием, а я – я позабыл про весь холод, головную боль и играл, несмотря на убогий клавиш так, как я играю, когда я в хорошем настроении. Дайте мне лучший клавиш Европы, но слушателей, которые ничего не понимают или не хотят ничего понимать и которые не чувствуют того, что я играю, и я потеряю всякую охоту» [8, с. 96].

Из воспоминаний современника: «...Порой его невозможно было побудить к игре даже в присутствии великих мира сего, или же он играл лишь безделицы – в том случае, если не считал присутствующих знатоками или подлинными любителями. Но Моцарт был приятнейшим человеком на свете, когда видел, что его искусство пони-

мают. Он часами мог играть самым простым, часто незнакомым людям» [20, с. 69].

Вот свидетельство писателя и музыковеда Ф. Рохлица: «Когда он импровизировал за фортепиано, как просто ему удавалось разрабатывать тему так, что она выступала то в потешном, то в помпезном тоне, здесь дерзко и остро, там плаксиво и жалостливо и т. п., так что со своими слушателями он мог делать все что угодно, даже если немилостивая судьба посылала ему самых записных ворчунов (только бы в них было хоть немного музыкальной культуры)! Я знаком с игрой большинства известных виртуозов на этом инструменте после Моцарта... я слышал множество великолепных выступлений, но ничего даже близко не напоминает это его неистощимое остроумие... Нередко он пародировал – без стремления злобно высмеять – каких-то известных композиторов, виртуозов, певцов, кого он считал губителями искусства или хорошего вкуса» [20, с. 117–118].

Моцарт – отцу из Мюнхена (1777): «У графа Салерна я играл 3 дня кряду, много импровизировал, потом играл 2 кассации для графини и напоследок, по памяти, финальную музыку с рондо. Вы представить себе не можете, как был доволен граф Салерн: он ведь понимает музыку и все время говорил Bravo, в то время как другие кавалеры нюхали табак, чихали, рыгали или разговаривали. Мне бы хотелось состязания. Пусть курфюрст соберет всех композиторов Мюнхена, можно даже выписать из Италии и Франции, Германии, Англии и Испании. Я готов состязаться с кем угодно» [8, с. 43].

Специально для своих академий Моцарт создавал концерты для клавира с оркестром: «Концерты, – пишет он, – представляют собой нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, конечно, без пустозвонства – местами они смогут удовлетворить вкус одних лишь знатоков, но и не знатокам они тоже понравятся, хотя те и не будут знать, почему» [41, с. 117].

Любопытна классификация слушателей, сделанная немецким композитором, современником Моцарта, И. Ф. Рейхардтом (1774): «Любитель музыки – это, собственно, тот, кто получает удовольствие при слушании или проигрывании музыкальных пьес, не обременяя себя вниканием в причины этого удовольствия и в правила искусства. Знаток – это тот, кто дает себе труд изучить правила искусства, на-

сколько это необходимо, чтобы судить о музыкальной пьесе основательно. Мастер же только тот, кто в точности знает искусство во всей его полноте, со всеми его правилами и достижениями, применяя их в своих собственных сочинениях» [16, с. 416].

Поселившись в Вене, Моцарт стал тесно общаться с членами кружка, объединившего любителей И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, полифонической музыки XVII–XVIII веков, практически забытой музыкантами, а широкой публике и вовсе неизвестной. В связи с этим он пишет отцу в 1782 году: «Я хотел попросить Вас, чтобы вы... послали бы еще 6 фуг Генделя и токкаты и фуги Эберлина. По воскресеньям я хожу к барону Свитену, а там ничего не играют, кроме Генделя и Баха. Я собираю фуги Бахов – как Себастьяна, так и Эммануила и Фридемана. Собираю также и фуги Генделя» [8, с. 258].

Барон Ван Свитен, будучи австрийским посланником при дворе Фридриха II, услышал от короля об И. С. Бахе и привез в Вену копии «Хорошо темперированного клавира» и «Искусства фуги», которые положили начало прекрасной коллекции нот композиторов-полифонистов. Каждое воскресенье в полдень у Ван Свитена играли музыку Баха, Генделя, других мастеров полифонии и Моцарт с удовольствием участвовал в этих музыкальных собраниях, объединявших истинных знатоков и тонких ценителей музыкального искусства. В Вене с 1777 года Ван Свитен занимал пост директора Императорской придворной библиотеки. В 1786 году он организовал «Общество объединенных дворян», чьей основной задачей стало исполнение старинной музыки. Члены общества графы Шварценберг, Эстергази, Лобковиц, Дитрихштейн имели в Вене «прекрасные особняки и капеллы, что давало возможность организовать исполнение таких сложных произведений, как оратории. С 1788 года Моцарт участвовал в деятельности Общества как капельмейстер» [16, с. 407]. А. Эйнштейн писал о Свитене: «Это он познакомил Бетховена с ораториями Генделя, он ввел его в мир Шекспира и Гомера... Без Ван Свитена не возникли бы ни “Сотворение мира”, ни “Времена года” Гайдна. Но еще более значимым оказалось знакомство с этим человеком для Моцарта» [41, с. 152].

Моцарт очень любил импровизировать на органе (эту любовь он унаследовал от отца): «В прошлое воскресенье я для собственного удовольствия играл на органе в капелле. Я пришел во время Кугие.

Сыграл ее конец и после того, как священник затянул Gloria, я сыграл каденцию. Но поскольку она сильно отличалась от того, к чему здесь привыкли, то все завертелось... Людям было над чем посмеяться. Время от времени там было *Pizzicato*. Я каждый раз поддавал по клавишам. У меня было веселое настроение. Здесь вместо Benedictus непрерывно играют. Я взял тему из Sanctus и сделал из нее фугу. Ну и лица же были у тех, кто там был!» [8, с. 68]. Из того же письма: «Когда я сказал г-ну Штейну, что хочу играть на его органе, ибо орган – это моя страсть, он очень сильно удивился и сказал: “Как! Такой человек, как вы, такой великий клавирист хочет играть на инструменте, где нет нежности, нет экспрессии, нет ни *piano*, ни *forte*, а все одинаково?” – Это ничего не значит. Орган в моих глазах, да и в ушах – король всем инструментам» [8, с. 57]. Письмо отцу из Аугсбурга (1777): «...господину декану стали нашептывать, он, дескать, должен послушать, как я играю на органе. Я попросил его заказать мне тему. Я повел ее погулять и в середине (фуга шла *ex g minor*) начал в мажоре, совсем весело, но в соответствующем темпе. Потом, наконец, снова тему, но страшно длинно. Наконец мне пришло в голову, почему бы мне не взять что-нибудь веселое для темы фуги? Я раздумывал недолго, а сразу так и сделал, и это вышло так хорошо, будто мерку снимал сам Дазер. Г-н декан был вне себя. Дело прошлое, – сказал он, – но признаюсь, я не думал, что услышу такое. Вы молодец» [8, с. 59].

Очень важным свидетельством профессионализма исполнителя во времена Моцарта считалось художественное «чтение с листа», то есть исполнение перед публикой пьесы, текст которой исполнитель впервые видел на концерте. Моцарт рассуждает в письме отцу: «Вообще, играть вещь быстро намного легче, чем медленно. Можно пропускать в пассаже некоторые ноты, и этого никто не заметит. Но хорошо ли это? При большой скорости можно менять и в правой и левой руке, так что этого никто не увидит и не услышит, но хорошо ли это? В чем состоит искусство чтения *Prima vista*? А вот в чем: играть пьесу в правильном темпе, как это указано. Выигрывать все ноты, форшлаги, etc. С должным выражением и вкусом, как написано, чтобы казалось, что тот, кто играет, сам сочинил это» [8, с. 79–80].

Один из лучших мангеймских виртуозов Фоглер в присутствии Моцарта читал с листа в очень быстром темпе. Реакция Моцарта бы-



ла такова: «Слушатели (я разумею тех, которые достойны быть так названными) не могут сказать ничего, кроме того, что музыку и игру на клавире они – видели. Слышать ее, думать о ней и – воспринимать ее при этом удастся столь же мало – сколько и ему. Вы сможете легко себе представить, что сие было невозможно вытерпеть, ибо я не смел и подумать, чтобы сказать ему: *слишком быстро*» [8, с. 79].

Находясь в Вене, Моцарт слышал лучших виртуозов своего времени и отмечал, что игра Марианны Моцарт, его старшей сестры, была гораздо совершеннее. Насколько Моцарт ценил свою сестру как исполнительницу на клавире, видно из следующего письма отцу (1781): «Посылаю Вам самое последнее, что я написал к концерту ех D и что наделало здесь много шума. При этом я прошу Вас хранить это как сокровище, и ни одной живой душе – даже Маршану и его сестре – не давать играть. Я сделал это исключительно для себя и ни одна душа, кроме моей милой сестры, не смеет это играть» (о концерте KV 175) [8, с. 255].

Одним из знаменитых виртуозов, современников Моцарта, был Муцио Клементи, итальянский пианист, второй родиной которого стала Англия. (Сборник его этюдов «Ступень к Парнасу» до сих пор с успехом используется в музыкальных учебных заведениях всего мира.) О сонатах Клементи в письме отцу Моцарт пишет: «...Я прошу мою сестру не слишком утруждать себя, чтобы она не портила свои хорошие спокойные руки, чтобы руки не потеряли своей естественной легкости, гибкости и беглости» [8, с. 289]. В 1781 году Моцарт снова упоминает в письме М. Клементи: «Он хороший чембалист. Этим все и сказано. У него хорошая правая рука. Его конек – пассажи терциями. Вкуса и выразительности ни на грош. Одна голая техника» [8, с. 250]. Позже Клементи рассказывал, что «в те ранние времена предпочитал развивать навыки большой, блестящей игры, в особенности двойные пассажи и импровизационные вставки, и только позднее освоил певучий, благородный стиль, внимательно слушая тогдашних знаменитых певцов и используя постепенные многочисленные усовершенствования в фортепиано...» [16, с. 270].

Леопольд и Вольфганг часто обменивались в письмах наблюдениями за исполнительской манерой разных музыкантов; вот что Моцарт написал о дочке г-на Штейна (известного клавирного мастера): «Сидеть ей нужно непременно напротив дискантов, ради Бога(!),

только не посередине. Лишь бы была возможность подвигаться и погримасничать. Глаза закатывает. Причмокивает. Если идет повторение, то второй раз играется медленнее. Руку поднимает – выше некуда. <...> У нее никогда не будет беглости, потому что она слишком утяжеляет руку. Она никогда не достигнет самого необходимого, сложного и главного в музыке, а именно – темпа, потому что она не приучена к этому с детства» [8, с. 61].

«...Я не гримасничаю и все же играю так выразительно... я всегда точно соблюдаю темп. Этому они все удивляются. Темп *rubato* в *Adagio*, где левая рука ничего об этом *rubato* не знает, они вообще понять не могут. У них левая рука всегда отстает» [8, с. 61].

Моцарт об игре Розы Каннабих (дочки директора оркестра в Мангейме К. Каннабиха): «Правая рука очень хороша, но левая, к сожалению, совсем испорчена. Если бы я действительно был ее педагогом, то я запер бы все ее ноты, закрыл бы клавиры носовым платком и заставил бы ее упражняться правой и левой рукой, сначала совсем медленно, одни пассажи, трели, морденты и т. д., до тех пор, пока рука не была бы полностью исправлена; только после этого я осмелился бы сделать из нее настоящую исполнительницу на клавиры» [1, ч. 1, кн. 2, с. 85–86]. Позже он ежедневно давал девушке урок и был очень доволен успехами. Родители Розы, правда, даже спасибо Моцарту не сказали, хотя, по его признанию, он «потратил столько времени на их дочку и так старался. Она сейчас уже может смело играть где угодно. Для женщины в 14 лет и дилетантки она играет вполне хорошо. И это – благодаря мне; это знает весь Мангейм. Теперь у нее есть *gusto* (вкус), трели, темп и хорошая аппликатура, которых у нее прежде не было» [8, с. 91].

Моцарт был прекрасным педагогом, но иногда попадал в очень трудное положение; вот что он пишет об одной из учениц, отец которой хотел сделать из нее композитора: «Здесь всего придется добиваться ремеслом: у нее вовсе нет никаких мыслей. Ничего не получается. Я испробовал разные подходы. Среди прочего мне пришлось в голову написать совсем простой менуэт и посмотреть, не сможет ли она написать вариацию? Все напрасно» [8, с. 100].

«Я с охотой могу дать урок из любезности, особенно, когда вижу талант, радость, удовольствие от учения. Но когда надо ходить в определенный час на дом или ждать кого-то дома, этого я не могу, как

бы много этим ни заработал. Это для меня невыносимо. Это я оставляю людям, которые ничего не умеют, кроме как играть на клавире. Я композитор и рожден быть капельмейстером. Я не имею права закапывать мой талант композитора, которым меня так щедро наградила милостивый Господь. Я могу сказать это без ложной скромности, ибо чувствую это больше, чем когда-либо. А такое случилось бы из-за многочисленных учеников, ибо это очень беспокойное поприще. Я бы скорее... пренебрег клавиром ради композиции. Ибо клавир для меня – дело второстепенное, но, слава Богу, очень важное второстепенное дело» [8, с. 81–82].

«Во время своих поездок Моцарт попал как-то в дом некоего господина, истинного ценителя музыки, чей сын, ныне знаменитый, отлично играл на фортепиано в возрасте двенадцати или тринадцати лет.

– Но господин капельмейстер, – сказал мальчик, – я с не меньшим удовольствием хотел бы время от времени сам что-нибудь сочинять; скажите мне только, с чего начать?

– Нет, нет! Еще рано, нужно ждать!

– Но вы ведь сочиняли, будучи значительно моложе меня!

– Но я никогда не спрашивал! Если у кого есть к этому дар, он сам будет вести и подгонять: ты просто знаешь, что должен это делать, делаешь и никого ни о чем не спрашиваешь.

Мальчик был обескуражен и опечален тем, как Моцарт его выбрал. Он сказал:

– Я только подумал, не могли бы вы предложить мне какую-нибудь книгу, по которой я научился бы этому.

Тогда Моцарт ответил более дружелюбно, потрепав мальчика по щеке:

– Все это ни к чему! Тут, тут и тут (он указал на уши, голову и сердце) ваша школа. Если с этим порядок, то, с Божьей помощью, перо в руку и к делу, а уж потом можно расспросить знающего человека» [20, с. 111–112].

**Моцарт и скрипка.** «Моцарт с раннего детства, наряду с клавиром, особенно предпочитал скрипку и выступал в качестве солиста-скрипача еще во время первого концертного турне и в начале первого итальянского путешествия. В Риме он, однако, больше не играл публично, хотя и регулярно продолжал свои занятия, а в Зальцбурге обя-

зан был участвовать как скрипач в придворных концертах по долгу службы. “Ты сам не знаешь, как хорошо ты играешь на скрипке, – пишет ему отец 18 октября 1777 года, – если бы ты только захотел оказать себе честь и играть с должной осанкой, сердечностью и вдохновением, – да, так, – тогда ты был бы первым скрипачом в Европе”. <... > Он регулярно и прилежно упражнялся, так что 6 октября 1777 года после его отъезда отец писал ему: “Всякий раз, когда я иду домой, меня охватывает меланхолия, ибо, когда я приближаюсь к нашему дому, мне всегда кажется, что я должен услышать тебя, играющего на скрипке”. Известно, что в последующие годы, принимая участие в каком-нибудь квартете или другом ансамбле, он имел обыкновение выбирать альт» [1 ч. 1, кн. 1, с. 397–398].

Моцарт – отцу из Парижа (речь идет о симфонии KV 297): «...на репетиции мне было не по себе, ибо я за всю свою жизнь не слышал ничего хуже. Вы не можете себе представить, как они 2 раза подряд пропиликали и проскрипели симфонию! Я бы с удовольствием прорепетировал ее еще раз, но... времени не хватило, и я должен был оправиться спать со страхом в сердце, в неудовольствии и гневе. В Concert... я... решился пойти с намерением, что если будет так же плохо, как на репетиции, то я непременно пойду в оркестр, отберу скрипку у г-на Лаусе – первой скрипки, и буду дирижировать сам» [8, с. 107].

Об игре скрипача Френцля Вольфганг писал отцу: «Он мне очень понравился. Вы знаете, что я не большой любитель сложностей. Он играет сложное, но не чувствуешь, как это трудно. Кажется, будто можно тут же и самому сыграть. А это и есть настоящее. У него также очень красивый, круглый звук. Ни одна нота не пропускается, все слышно. Все маркировано. <...> Одним словом, по-моему, он не фокусник, но серьезный скрипач» [8, с. 71].

**Моцарт и Гайдн.** Сын каретного мастера, Гайдн очень рано обнаружил редкие музыкальные способности. В шесть лет он пел в церковном хоре Хайнбурга, обучался игре на скрипке и клавесине, с 1740 года жил в Вене, где служил певчим в капелле собора Св. Стефана (у него был редкой чистоты дискант). Гайдн писал о себе в автобиографической заметке (1776): «Всемогущий Господь (только его милости я обязан всем) одарил меня, особенно в музыке, такими спо-

собностями, что я уже на шестом году от роду смело распевал вместе с хором некоторые мессы, а также играл понемногу на клавинофорте и на скрипке» [7, с. 68]. Когда голос начал ломаться, мальчик оказался на улице – давал частные уроки, играл на скрипке в бродячем ансамбле, упорно совершенствовался как композитор. По его словам, он «удостоился милости изучить истинные основы искусства сочинения у знаменитого господина Порпоры... При этом не было недостатка в обзывании меня ослом, олухом, плутом, в тычках в бок; но я все сносил терпеливо, так как извлекал большую выгоду из указаний Порпоры в области пения, композиции и итальянского языка. <...> Мне пришлось целых восемь лет с трудом перебиваться обучением юношества. <...> От этого убогого заработка многие гении гибнут, ибо не достает им времени для совершенствования» – пишет о себе Гайдн [7, с. 70]. В 1761 году Гайдн заключил контракт с П. Эстергази, богатейшим венгерским магнатом, покровительством искусств. В капелле князя он распоряжался прекрасным оркестром, исполнявшим все его сочинения. Гайдн служил княжеским капельмейстером почти 30 лет – в 1790 году наследник П. Эстергази распустил капеллу. Русский композитор и критик А. Серов писал о Гайдне: «Вот настоящая музыка! Вот чем следует наслаждаться... всем, кто желает воспитать в себе здоровое музыкальное чувство, здравый вкус» [32, с. 104]. Творчество Гайдна значило для Моцарта очень много: он был одним из тех мастеров-современников, у которых можно было поучиться.

«Однажды в частном доме исполнялось новое произведение Йозефа Гайдна. Помимо Моцарта присутствовали многие музыканты, и среди них Леопольд Кожелух, который никогда не хвалил никого, кроме самого себя. Он подошел к Моцарту и начал ругать то одно, то другое. В течение некоторого времени Моцарт терпеливо слушал. Наконец хулитель вернулся на свое место и самодовольно воскликнул: “Я бы никогда не написал ничего такого” – “Я тоже, – ответил Моцарт, – и знаете почему? Потому что у нас обоих не получилось бы так здорово”. С этого момента у него стало одним непримиримым врагом больше» [20, с. 68].

О квартетах Моцарта, посвященных Гайдну: в «февральский субботний вечер, когда впервые исполнялись три струнных квартета, К 428, 464, 465 Амадея Моцарта... Гайдн, которому они были посвящены, сказал, обращаясь к Леопольду: “Клянусь богом и говорю

Вам, как честный человек: Ваш сын – величайший композитор из всех, кого я знаю лично или хотя бы по имени. Он обладает вкусом и, помимо того, в совершенстве владеет мастерством композиции”» [41, с. 24].

Вот что рассказала об этих квартетах вдова Моцарта: «Когда издатель Артария отослал их в Италию, ему их вернули назад, полагая, что “при гравировке для печати было сделано слишком много ошибок”. Там, где попадались незнакомые аккорды или диссонансы, всем казалось, что это ошибки гравировщиков. В итоге все ждали исправлений. Впрочем, и в Германии то тут, то там это сочинение Моцарта встречали не лучше. <...> Князь Грассалкович, например, распорядился однажды, чтобы несколько музыкантов его капеллы разучили и сыграли ему эти квартеты. Слушая, он время от времени вскрикивал: “Вы играете фальшиво!”, и когда его убедили в обратном, взял ноты и порвал прямо на месте» [20, с. 128].

Современник Моцарта Джакомо Феррари пересказал впечатления Паизиелло от квартетов, посвященных Гайдну: «Я попытался сыграть их с моими друзьями – дилетантами и профессионалами, но нам удалось исполнить только медленные части, и даже их плохо». Паизиелло с друзьями, среди которых были консерваторские профессора, не справился с исполнением моцартовской партитуры, пытаясь одолеть ее «с листа». «Квартеты существенно превысили уровень сложности, типичный для ансамблевой музыки своей эпохи» [16, с. 431].

**Моцарт – оперный композитор.** Дж. Стрелер: «Откуда он, Моцарт, столько знал о театре? <...> Знание театра достигается долгими годами сценической практики, после того как человек пройдет сквозь все его этапы, все его пороки, все его обольщения. Моцарт же, как будто, знал о театре “все” и “больше всех” с самого начала, с детства, еще со времени путешествия с отцом в Милан. А может быть, даже раньше?» [22, с. 168].

И. В. Гете: «Все наши старания замкнуться в простом и ограниченном потерпели крушение, когда явился Моцарт. “Похищение из Серая” опрокинуло все» [22, с. 66].

Моцарт: «В опере поэзия должна быть всего лишь послушной дочерью музыки. Почему везде так нравятся итальянские комические оперы? И это при всем убожестве текста! Даже в Париже, чему я сам был свидетель. Потому что в них полностью господствует музыка, и

от этого все остальное забывается. Еще больше должна нравиться опера, в которой хорошо разработан сюжет пьесы, слова же написаны только для музыки, а не для того, чтобы понравиться убогой рифмой (которая, видит Бог, никогда не повышала ценности театральной постановки, разве что приносила ей вред). Так те стихи только портят композитору всю идею. Без стихов музыке, конечно, не обойтись, но рифмы ради рифмы – самое вредное. Господа, которые с подобным педантизмом подходят к делу, погибнут вместе с музыкой. <...> Лучше всего, когда сойдутся вместе настоящий композитор, который в состоянии выполнить свою задачу, и умный поэт, словно истинный феникс. Тогда можно не бояться и аплодисментов невежд. Поэты иногда мне кажутся трубачами с их ремесленническим гонором! Если бы мы, композиторы, всегда слепо следовали нашим правилам (которые были хороши в те времена, когда не знали ничего лучшего), то мы писали бы такую же негодную музыку, какие они изготавливают негодные тексты» [8, с. 239]. («Во времена Моцарта трубачи в Германии все еще оставались членами особого цеха и тщательно оберегали свои цеховые обычаи» [41, с. 101].)

Моцарт о либреттисте г-не Вареско: «Музыка – главное во всякой опере; и если она понравится (и, следовательно, он может надеяться на вознаграждение), то он должен менять и переделывать для меня все столько раз и так часто, как я захочу, а не следовать своим собственным соображениям, поскольку у него нет ни малейшей практики и знания театра» [8, с. 292].

Моцарт – отцу из Парижа (1778): «С оперой дело обстоит так. Очень сложно найти хорошую поэму. Лучшие из старых не подходят к современному стилю, а новые все никуда не годятся; ибо поэзия – единственное, чем могли гордиться французы – с каждым днем все хуже и хуже. А между тем поэзия – единственное, что должно быть здесь хорошим, потому что музыку они вовсе не понимают» [8, с. 108]. Моцарт – отцу (Вена, лето 1781 года): «О том, что я напишу достойную музыку, я не беспокоюсь вовсе – было бы хорошее либретто. Как Вы думаете, смогу ли я написать комическую оперу так же, как оперу-сериа? Если в опере-сериа должно быть мало озорства и много ученого и серьезного, то в опере-буффа должно быть мало ученого, но зато много озорства и веселья. <...> Я считаю, что в музыке клоунада еще себя не изжила, и в этом случае правы французы»

[8, с. 213]. Моцарт – отцу (1783): «Я уже пересмотрел, наверное, 100 (да что там – много больше!) пьес для нового либретто, только не нашел ни одной, которой остался бы доволен. В каждой из них что-то необходимо серьезным образом изменить. А если найдется поэт, готовый заниматься этим, то ему, наверное, легче будет написать совершенно новое либретто» [8, с. 287].

Моцарт – отцу по поводу либретто оперы-серия «Идоменей»: «Скажите, не находите ли вы, что речь подземного голоса слишком длинна? Обдумайте это хорошенько. Представьте себе театр: голос должен быть страшен, он должен проникать в душу, люди должны верить, что это происходит в действительности. Как же он сможет так воздействовать, если речь его чересчур длинна? Из-за ее длины слушатели начнут сомневаться в ее реальности. Если бы в Гамлете речь Тени не была так длинна, она производила бы более сильное действие» [8, с. 151].

Моцарт – отцу о французских певцах (Париж, 1778): «Их и называть-то так нельзя, ибо они не поют, а орут, воют, да к тому же еще во всю глотку, в нос и горло» [8, с. 116]. В следующем фрагменте письма Моцарт рассказывает, как он работает с певцом – будущим исполнителем роли в его опере: «Я сказал ему, что он должен откровенно сказать мне, если она ему не годится или не нравится, я изменю для него арию так, как он захочет, или же вовсе сочиню другую. Сохрани господи! – сказал он, – ария должна остаться, она прекрасна, только прошу вас, немного сократите ее для меня, потому что я теперь не в состоянии столько выдержать. – С величайшим удовольствием, сколько вам угодно, – ответил я. От усердия я сочинил ее несколько длиннее, ибо подрезать можно всегда, а надставить не так легко. <...> Когда я уходил, он весьма вежливо поблагодарил меня, а я в ответ заверил его, что так аранжирую ему арию, что он обязательно будет петь ее с охотой. Я люблю, чтобы ария столь же аккуратно была пригнана по певцу, как хорошо сшитое платье» [1, ч. 1, кн. 2, с. 103–104].

Чувству меры посвящены многие высказывания Моцарта: «У Мейсснера, как Вы знаете, есть дурная привычка чрезмерного вибрато на четвертях, а часто даже и на восьмых. Этого я терпеть не могу. Это отвратительно. Это полностью против природы пения. Человеческий голос вибрирует уже сам по себе, и в этой степени это красиво.



Это природа голоса. Ей подражают не только на духовых, но и на смычковых инструментах и даже на клавире. Но как только превышаете мера, это становится некрасиво, потому что это против природы. Это напоминает мне орган с испорченными мехами» [8, с. 103]. О юной Алоизии Вебер, дочери суфлера мангеймского театра, Моцарт писал отцу: «Она превосходно поет, и у нее красивый чистый голос. Ей не хватает только выступлений, тогда она может стать примадонной в любом театре. Ей всего 16 лет. <...> Мою арию для де Амичис с труднейшими пассажами она поет превосходно. Она в состоянии разучивать сама. Она довольно хорошо аккомпанирует себе» [8, с. 78]. Из письма Моцарта Алоизии Вебер: «Вы доставите мне величайшую радость, если теперь со всем усердием приметесь за мою сцену Андромеды... ибо, уверяю Вас, она очень Вам подходит и принесет вам успех. Особенно обращаю Ваше внимание на текст. Советую Вам подумать над смыслом и силой слов, всерьез почувствовать себя в положении и состоянии Андромеды... Если Вы – с Вашим чудесным голосом, с Вашей прекрасной дикцией – пойдете по такому пути, то в короткое время непременно станете замечательной певицей» [8, с. 120].

Впечатление от оперного спектакля во многом зависит от игры оркестра – как сделать ее максимально качественной, опытный отец подсказывал сыну: «Старайся поддерживать хорошее настроение в оркестре, хвалить его и сохранить расположение к себе, делая комплименты каждому. Ибо я знаю твою манеру писать – она требует от всех оркестрантов постоянного напряженного внимания. Это вовсе не шутка, когда оркестр по меньшей мере три часа находится в напряжении. Каждый, даже самый плохой альтист бывает тронут самым сильным образом, когда его похвалят с глазу на глаз; от этого он становится усерднее и внимательнее. Подобная вежливость тебе ничего не стоит – всего пара слов. <...> Дружба и усердие всего оркестра особенно нужны, когда опера уже исполняется на сцене. В это время настроение в оркестре совсем иное, и от музыкантов требуется особое внимание» [8, с. 167].

В письме Антону Клейну (1785 год) Моцарт высказывает свои взгляды на положение дел в Вене: «...здесьняя театральная дирекция рассуждает, мне кажется, слишком экономически и слишком непатриотично, звонкой монетой зазывая иностранцев, в то время как бо-

лее хороших певцов (по крайней мере не хуже) здесь в городе можно найти даром. Итальянская труппа в них не нуждается... Если хотя бы один-единственный патриот стоял у руководства, театр принял бы иной вид! И тогда, может быть, пришло бы время расцвести уже нарождающемуся национальному театру. Но ведь это было бы несмываемое, позорное пятно для Германии, если бы мы, немцы, однажды всерьез начали думать по-немецки, действовать по-немецки, говорить по-немецки и даже петь по-немецки!!!» [8, с. 308].

Из письма Моцарта отцу (1783): «Я не думаю, что итальянская опера продержится долгое время. Я отдаю предпочтение немецкой. Даже если это будет стоить больших трудов, все равно мне это больше по душе. У каждой нации есть своя опера. Почему же у нас, немцев, ее быть не должно? Разве на немецком языке поется хуже, чем на французском или английском? Хуже, чем на русском? Ну так я пишу немецкую оперу для себя. Для этого я выбрал комедию Гольдони “Слуга двух господ”. Первый акт уже переведен» [8, с. 280].

Об опере «Мнимая простушка»: «Император Йозеф II предложил двенадцатилетнему Моцарту написать оперу и подчеркнул при этом, что охотно увидел бы его дирижирующим за клавиром. Интриги начались почти одновременно с окончанием музыки. Для многих была унижительной сама мысль о том, чтобы допустить двенадцатилетнего мальчика к дирижированию за клавесином, за которым привыкли видеть Глюка...» [1, ч. 1, кн. 1, с. 153–154]. «Оркестр подстрекали к тому, чтобы музыканты не позволяли мальчику управлять собой. Леопольд жаловался... на двуличность певцов, из которых иные едва знали ноты и должны были всё заучивать на слух; он говорил, что “скрытая злобность сих скотов” остается непостижимой для него. Импрессарио Афлиджо был авантюристом и игроком; при помощи мошенничества он раздобыл себе офицерский патент и достиг звания подполковника. Позже за подлог он был сослан на галеры. Девять месяцев оттягивалась премьера оперы, и все это время семье пришлось жить в Вене на старые сбережения. В это время Леопольд писал в письме: “Если я когда-нибудь буду обязан уверить мир в этом чуде, то как раз теперь, когда высмеивают все, что называется чудом, и противоречат всему чудесному. Нужно убедить в этом мир... Но вот потому, что чудо это слишком очевидно, и, следовательно, неоп-

ровержимо, его и хотят подавить. Не желают восславить бога. Думают: пусть только пройдет еще несколько, тогда обратится оно в естественное и перестанет быть чудом господним. Посему хотят скрыть его от людских глаз; а где оно стало бы очевиднее, как не в большом городе посредством публичного спектакля?» [1, ч. 1, кн. 1, с. 156].

Об опере «Мнимая садовница», поставленной в Мюнхене: «Постановка 13 января 1775 года удалась блестяще. Сам Вольфганг писал на следующий день матери о “битком набитом театре”, “страшной буре аплодисментов и криках viva maestro после каждой арии” и, наконец, о благосклонном приеме у курфюрста и его супруги. Повторение оперы... вызвало трудности: серьезно заболела певица, исполнявшая вторую женскую партию... Пришлось решиться на сильное сокращение, чтобы представление можно было провести без нее. Спектакль должен был состояться в день рождения Вольфганга, и он считал себя обязанным присутствовать на этом исполнении, иначе его оперу совсем нельзя было бы узнать» [1, ч. 1, кн. 1, с. 380]. «Мнимая садовница», несмотря на первоначальный большой успех, уже после третьего представления сошла со сцены.

Моцарт всегда тесно сотрудничал с либреттистами, корректируя там, где необходимо, их работу: «Не знаю, о чем думают наши немецкие поэты. Допустим, что они не понимают театра, но не до такой же степени, чтобы заставляя действующих лиц в опере говорить так, будто перед ними свиньи...» [8, с. 234]. О либреттисте «Похищения из сераля», актере национального театра Готлибе Штефани: «Все ругают Штефани. Возможно, за глаза он ко мне и не так хорошо относится, но ведь он нашел для меня либретто и именно такое, как я хотел, до мельчайшей тонкости, и, видит Бог, мне от него больше ничего не нужно!» [8, с. 235].

О зингшпиле «Похищение из сераля» государь Иосиф II сказал автору: «“Слишком прекрасно для наших ушей и очень много нот, милый Моцарт!” “Ровно столько, сколько надо, Ваше Величество”, – ответил тот» [20, с. 37].

«Похищение из сераля» имело грандиозный успех, но, согласно тогдашнему авторскому праву, Моцарт получил гонорар только за свою музыку. Даже выручку за клавираусцуг – и ту украл некий издатель из Аугсбурга, который успел его выпустить раньше Моцарта» [41, с. 65].

Об арии Осмина: «Гнев нарастает, и поскольку кажется, что ария уже заканчивается – *allegro assai* – в совершенно другом темпе и другой тональности, – это должно производить наилучший эффект. Если человек в таком сильном гневе пренебрегает порядком, мерой и целью и не помнит сам себя, то и музыка не должна себя помнить. Однако, поскольку страсти, сильные или не очень, никогда не должны выражаться в отталкивающей форме, то и музыка даже в самом ужасном месте никогда не должна оскорблять слуха, а напротив улаждать его и, следовательно, должна оставаться музыкой. <...> В хоре янычар есть все, что требуется для хора янычар. Коротко и весело – то, что нужно венцам» [8, с. 233].

Моцарт – Готфриду фон Жакину из Праги (1787): «Я даже не танцевал и не любезничал... Во-первых, потому что слишком устал, а во-вторых, по моей врожденной робости. Но я с совершенным удовольствием наблюдал, как все эти люди, от души веселясь, скакали кругом под музыку моего “Фигаро”, переделанную в контрдансы на немецкий манер. Здесь не говорят ни о чем, кроме как о “Фигаро”. Не играют, не поют, не свистят и на духовых не исполняют ничего, кроме “Фигаро”. Не ходят ни в какую оперу, кроме “Фигаро” и все только “Фигаро”» [8, с. 311–312]. В 1875 году, когда в Московской консерватории предполагали поставить «Свадьбу Фигаро», Чайковский сделал полный перевод итальянского текста да Понте, причем, по его собственному признанию, «поставил себе задачей ни в коем случае не прибегать, ради облегчения себя, к изменению и даже искажению подлинной ритмики (как это нередко позволяют себе оперные переводчики)» [7, с. 142].

29 октября 1787 года в Праге с невиданным успехом состоялась премьера оперы «Дон-Жуан»; через полгода ее поставили в Вене, и успеха она не имела. Иосиф II сказал, прослушав «Дон-Жуана»: «“Опера превосходна, божественна, – возможно, даже лучше “Фигаро”, но этот кусок не по зубам моим венцам”. Когда Да Понте передал эту фразу Моцарту, тот невозмутимо ответил: “Ну, что же, дадим-ка им время ее разжевать”» [7, с. 145]. Не только широкая публика, но и знатоки были в замешательстве. Ф. Рохлиц вспоминает: «Все согласились с тем, что это ценнейшее сочинение, несравненное по силе фантазии, богато отмеченное гением, но каждый находил какой-нибудь изъян: одни считали оперу слишком грандиозной, другие

чрезмерно хаотичной, третьи мало мелодичной, четвертые написанной неровно» [16, с. 372].

Многих шокировал выбор и способ преподнесения этого сюжета у либреттиста Да Понте и Моцарта: «распущенный, мерзкий, гнуснейший малый... которого в любом другом спектакле изгнали бы из театра как жалкую куклу из папье-маше, в опере считается несказанно занимательным, и, как только он становится музыкальным персонажем, всю его зловредность находят прелестной, вызывающей удовольствие и смех» (И. Ф. Шинк) [16, с. 369]. Такого главного героя опера еще не знала; слуга Дон-Жуана Сганарель из пьесы Ж.-Б. Мольера «Дон-Жуан, или Каменный гость» характеризует своего хозяина так: «Дон-Жуан – величайший из всех злодеев, которых когда-либо носила земля, чудовище, дьявол, турок, еретик, который не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в черта, который живет, как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданопал, не желающий слушать христианские поучения и считающий вздором все то, во что мы верим» [16, с. 363].

«И. В. Гете спросили, возможна ли музыка к “Фаусту”? Он ответил: “То страшное, отталкивающее, омерзительное, что она местами должна выражать, не во вкусе нашего времени. Здесь бы нужна такая музыка, как в “Дон-Жуане”. Моцарт, вот кто бы мог написать музыку к “Фаусту”» [22, с. 67].

Интересно впечатление известного немецкого композитора и теоретика И. Ф. Рейхардта от спектакля «Дон-Жуан» в Берлине (1791): «Беспрерывно, без малейшей передышки тебя ведут от одной мысли к другой, так что успеваешь только удивляться, и даже напрягая все свои силы, едва ли можешь охватить все красоты, что преподнесены твоей душе. Однако единственное, в чем можно упрекнуть композитора, – это слишком большое совершенство» [16, с. 451]. Г. Аберт отмечает, что Моцарт-драматург «усматривает в каждом человеке единство самых различных душевных сил, постоянно сменяющихся, чередующихся и взаимопроникающих» [1, ч. 1, кн. 2, с. 126].

Об увертюре «веселой драмы» «Дон-Жуан»: «...опера была закончена, разучена и должна была исполняться через день, отсутствовала лишь увертюра. Казалось, Моцарта забавляла боязливая озабоченность друзей, возраставшая час от часу. Чем больше их охватывало смятение, тем легкомысленнее вел себя Моцарт. Наконец вечером,

накануне премьеры, наштутившись досыта, он около полуночи ушел в свою комнату, начал писать и за несколько часов закончил удивительный шедевр... Копиисты лишь с трудом успели переписать партии к представлению, и оперный оркестр, искусство которого была уже известна Моцарту, великолепно исполнил увертюру с листа» [20, с. 63].

П. И. Чайковский писал: «Музыка “Дон-Жуана” была первой музыкой, произведшей на меня потрясающее впечатление. Она возбудила во мне святой восторг, принесший впоследствии плоды. Через нее я проник в тот мир художественной красоты, где витают только величайшие гении. <...> Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту» [22, с.1 85]. Из письма Чайковского Стасову: «Сейчас, вспомнив, что Вы отозвались так неблагоприятно о моем кумире Моцарте, пошел и проиграл все 1-е действие “Дон-Жуана”. О, как мне жаль Вас! Как мне жаль людей, чутких к музыке и, между тем, утративших способность наслаждаться этой божественной красотой и простотой! Умирая, я желал бы слушать отрывки из “Дон-Жуана” или *andante* его *g-moll*'ного квинтета!» [22, с. 186].

Из письма Бетховена Г. Гертелю (1811) мы узнаем об успехе в Риме этой оперы: «Хороший прием “Дон Жуана” Моцарта так меня радует, будто это мое собственное сочинение. Я знаю довольно много непредубежденных итальянцев, воздающих немцам должное по справедливости. И если итальянская нация как таковая еще отстает в этой области, то более всего тут виноваты, пожалуй, косность и консервативность итальянских музыкантов. Впрочем, мне приходилось встречать немало итальянских любителей искусства, предпочитающих нашу музыку своему Паизиелло (я лично ценю его выше, чем его собственные соотечественники) и тому подобным» [26, с. 438].

Дж. Россини говорил, что партитуру «Дон-Жуана» «можно рассматривать только коленопреклоненным» [7, с. 145].

В последний год жизни Моцарт создал зингшпиль «Волшебная флейта». «В одной из бесед с Эккерманом Гете как-то сказал: “Это действительно должно быть чудо, чтобы весь тот богатый, пестрый и в высшей степени разнообразный мир, что я вывел на свет в “Фаусте”, мне бы захотелось нанизать на суровую нитку одной-единственной сквозной идеи! Чем неожиданнее и непостижимее для

разума плод поэтического воображения, тем он лучше”. Эту мысль можно отнести и к “Волшебной флейте”» [16, с. 552].

Либреттистом оперы был Э. Шиканедер. «Несмотря на свои заблуждения, Шиканедер как художник был явлением гораздо большим, чем обычный балаганный директор. Говоря по-моцартовски, он понимал театр как никто другой, и благодарить за это ему нужно было не только свой необыкновенный опыт, но и прирожденное гениальное чутье на все сценически действенное, в чем он несравненно превосходил многих гораздо более образованных драматургов. Это проявлялось, в частности, в его оперных либретто, и “Волшебная флейта” – лучшее тому доказательство. Нельзя вообще представлять себе возникновение “Волшебной флейты” так, будто драматург поразил своего музыканта готовым либретто. Должно быть, сначала он сообщил ему только сюжет, затем (и в высшей степени вероятно, что это осуществлялось совместно) разрабатывался “план”, которому Моцарт всегда придавал особое значение...» [1, ч. 2, кн. 2. с. 250–253].

О Шиканедере есть любопытный фрагмент в письме Бетховена Ф. Рохлицу (1804): «В течение целых шести месяцев он все время меня мурыжил, и я дал себя вовлечь в заблуждение, понадеявшись на то, что поскольку Шиканедер понимает все-таки сценический эффект, в чем нельзя отказать ему начисто, то сумеет произвести на свет что-нибудь более путевое, чем производится обычно. Как жестоко я, однако, обманулся! <...> Представьте себе только: римский сюжет (относительно которого никак не удавалось мне выведать ни плана, ни чего бы то ни было другого), а язык и стихи таковы, точно действующие персоны – наши здешние торговки яблоками» [26, с. 191–192]. Речь идет об опере «Огонь весталки», для которой Бетховен сочинил несколько номеров. Это – последнее либретто Шиканедера.

30 сентября в театре Шиканедера «Ауф дер Виден» состоялось первое представление «Волшебной флейты», которым дирижировал сам Моцарт, сидевший за роялем... «Поначалу успех, по-видимому, был вовсе не так велик, и, как рассказывали, после первого акта бледный, растерянный Моцарт пришел на сцену к Шиканедеру, пытавшемуся его утешить. Во втором акте настроение улучшилось, а к концу Моцарта будто бы вызывали, но он спрятался, и лишь с трудом

удалось заставить его выйти на поклонны. Разница между его собственными художественными намерениями и тем, как венская публика приняла его произведение, должна была до глубины души потрясти композитора, тогда особенно впечатлительного. Однако уже со второго представления, которым он еще сам руководил, прием становился все более горячим, и наконец “Волшебная флейта” “превратилась в модную оперу; ей подобную не могли и вспомнить” [1, ч. 2, кн. 2, с. 293].

Моцарт писал жене: «Но что меня радует больше всего, так это т и х и й у с п е х ! – воочию видно, как сильно и все больше набирает рост эта опера» [1, ч. 2, кн. 2, с. 293]. В следующем фрагменте самим Моцартом описана одна из его шуток, сыгранная с Шиканедером: «Во время арии Папагено с гlockеншпилем я пошел за сцену, потому что почувствовал сегодня желание самому поиграть в ней, – тут уж я позабавился; там, где Шиканедер принимает позу, я сыграл арпеджио, – тот испугался – посмотрел за сцену и увидел меня, – когда это же место повторилось, я ничего не сделал, – он выждал, но продолжать больше не стал, – я угадал его мысли и снова взял аккорд, – теперь он ударил по инструменту и сказал: з а т к н и с ь. Все рассмеялись – я думаю, что благодаря этой шутке многие впервые узнали, что не он сам играет на инструменте» [1, ч. 2, кн. 2, с. 294].

А. Шопенгауэр писал об этой опере: «“Волшебная флейта” – произведение символическое, – скоро меня призовет смерть: есть неизвестный вожатый, приведший меня в этот мир; я без колебаний отвечу на его зов, ничто не заставит меня медлить; я не знаю его, но следую за ним с доверием; это он выведен в “Волшебной флейте” в образе жреца, приносящего повязки, которые он налагает на глаза героям и страдальцам, прежде чем вести их. “Волшебная флейта” – произведение символическое. “Смерть, друг мой, – не что иное, как смена декораций”» [22, с. 195].

Об опере «Милосердии Тита» – написанной, так же, как и «Волшебная флейта», в 1791 году: «В середине августа... он получил новый заказ, не терпевший никаких отлагательств, – написать торжественную оперу к предстоящему в Праге коронаванию Леопольда II как чешского короля. Конечно, была необходима величайшая спешка, так как по неизвестным причинам заказ поступил к Моцарту очень поздно: коронация должна была состояться 6 сентября, и ему



на создание оперы оставалось лишь немногим более двух недель. За восемнадцать дней все было завершено и разучено» [1, ч. 2, кн. 2, с. 255]. Мария Людовика, супруга императора Леопольда, охарактеризовала оперу как типичную «немецкую дрянь» [41, с. 66].

«По странному велению судьбы Моцарт завершил свой жизненный путь драматурга созданием наряду с «Волшебной флейтой» оперы-серия – сочинения того самого жанра, в котором он когда-то, еще мальчуганом, пережил свои первые триумфы» [1, ч. 2, кн. 2, с. 272].

**Реквием.** Реквием был написан Моцартом в 1791 году незадолго до смерти. «В июле ему нанесли... странный визит. Появился неизвестный посланец – высокий, худой мужчина в сером одеянии, – это бросилось в глаза. Он принес анонимное письмо, в котором наряду с лестными признаниями достижений Моцарта содержались вопросы, хочет ли он написать музыку погребальной мессы, за какую цену и за какой срок он смог бы ее окончить. Моцарт посоветовался с женой и признался ей в том, что хотел бы принять заказ. Ведь ему, как он уже писал императору Леопольду Второму и венскому магистрату, напоминая о себе как о церковном композиторе, уже давно не терпелось снова потрудиться в области церковной музыки. К тому же новшества Йозефа II в отношении церковной музыки были упразднены и вновь введена старая форма литургии. <...> Определение характера произведения полностью было предоставлено Моцарту, но его предупредили, что не следует затрачивать труд на то, чтобы узнать заказчика, ибо это ему все равно не удалось бы. Моцарт начал создавать Реквием, закончить который ему было не суждено» [1, ч. 2, кн. 2, с. 254].

Впервые Реквием исполнили 2 января 1793 года по инициативе Ван Свитена. Ф. Рохлиц писал о шедевре Моцарта в лейпцигском музыкальном издании: «Он был именно тот человек, кто церковную музыку, ныне обесцененную, мог поднять до высоты, ей надлежащей – водрузить на трон над всеми другими родами музыки. В этой сфере он стал бы ведущим композитором в мире – ведь это его последнее сочинение представляет собой, согласно единодушному суждению знатоков (даже тех, кто в остальном не считают себя друзьями Моцарта), самое совершенное творение из тех, что может предьявить новейшее искусство» [16, с. 183].

## Фрагменты писем Моцарта

Отцу из Аугсбурга (1777): «Теперь сразу начну про штейновские пианофорте. До того, как я увидел изделия Штейна, мне больше всего нравились шпэтовские клавиры. Теперь же я должен отдать предпочтение инструментам Штейна, ибо демпферы у них работают намного лучше... Особое отличие его инструментов от других состоит в том, что они сделаны с приспособлением, освобождающим молоточек. Этого не делает и один из ста. Но без этого приспособления невозможно, чтобы пианофорте не подводило или не опаздывало со звучанием. Он часто повторяет: если бы я не был таким страстным любителем музыки и не умел бы сам хоть как-то играть на клавире, то наверняка давно уж потерял бы терпение в моей работе. <...> Он много делает для того, чтобы дека не раскололась и не треснула. Когда дека к клавиру готова, он выставляет ее на воздух, под дождь, снег, на солнце и ко всем чертям, чтобы она лопнула, и тогда вклеивает клин, чтобы дека была прочной и крепкой. Он даже бывает доволен, если она треснула; тут уж он может быть уверен, что с ней в дальнейшем ничего больше не случится» [8, с. 57].

«Пусть Папа не волнуется: я всегда помню о Боге. Я признаю Его всемогущество, страшусь гнева Его, но я также вижу Его любовь и сострадание к тварям Его. Он никогда не оставит рабов своих. Все движется по воле Его. И потому я со всем согласен. И посему все хорошо. Я должен быть доволен и счастлив» [8, с. 63].

Моцарт – отцу из Мангейма после того, как граф Савиоли подарил ему часы: «В дороге нужны деньги. Теперь у меня, с вашего позволения, 5 пар часов. Я серьезно подумываю, не пришить ли мне еще по одному карманчику для часов на всех штанах и носить двое часов, когда буду ходить к большим господам (как это теперь в моде), чтобы больше никому не пришло в голову дарить мне еще одни часы» [8, с. 67].

Отцу из Мангейма (1777): «Только об одном прошу Вас: не думать обо мне так дурно! Я охотно веселюсь, но будьте уверены: несмотря ни на что, я могу быть серьезен» [8, с. 75].

Отцу из Мангейма (1778): «Я полагаюсь на 3-х друзей, сильных и непобедимых друзей, а именно, на Бога, на Вашу голову и на свою голову. Наши головы, правда, разные, однако каждая очень хороша в своем роде, дельная и полезная. И я надеюсь, что со временем моя

голова постепенно догонит Вашу в том деле, в котором она сейчас ее превосходит» [8, с. 89].

Отцу из Парижа: «Я должен Вас попросить не слишком обо мне беспокоиться; для этого у Вас нет причин. Потому что я сейчас там, где определенно можно делать деньги. Конечно, это стоит ужасных усилий и труда. Но я готов сделать все, чтобы доставить Вам удовольствие. Что меня при этом больше всего раздражает, так это то, что господа французы улучшили свой вкус лишь настолько, чтобы суметь услышать еще и хорошее. Но понять, что их музыка плоха, или хотя бы заметить разницу – куда там! А пение! – увы! Если бы француженки не пели итальянских арий, то я бы еще мог простить им их французское мяуканье, но портить хорошую музыку! – это невыносимо» [8, с. 94].

И Леопольд и Вольфганг испытывали отвращение к милитаризму; в 1778 году сын пишет отцу из Кайзерхайма в Баварии: «...что здесь, на мой взгляд, самое смешное – так это грозная военщина; хотелось бы только знать, для чего она нужна? По ночам то и дело слышу, как кричат: “Кто идет?” И каждый раз старательно отвечаю: “выкуси!”» [41, с. 95].

Моцарт – отцу из Парижа (1778) сразу после смерти матери (желая подготовить отца, он пишет о ее тяжелой болезни): «...я верю (и в этом меня никто не переубедит), что ни доктор, ни человек, ни несчастье, ни случай не могут ни дать, ни отнять у человека жизнь. Это может один только Бог, а то, что можем видеть мы – это только инструменты, которыми он большей частью пользуется (да и то не всегда)» [8, с. 106].

Моцарт – другу семьи аббату Булингеру после смерти матери (1778): «Мой друг! Я не сейчас, а уже давно утешен! Я вынес все это по особой милости Бога со стойкостью и спокойствием. Когда это стало опасным, я просил Бога только о 2-х вещах, а именно, о легком смертном часе для моей матери и потом о силе и мужестве для себя. И милосердный Господь услышал меня и дал мне эти 2 милости в полной мере. Итак, я прошу Вас, лучший друг, сохраните мне моего отца, внушите ему мужество, чтобы он, когда услышит о самом страшном, перенес это не слишком тяжело» [8, с. 110].

Моцарт – отцу о Легро, директоре «Духовных концертов» в Париже: «...Andante имело несчастье не угодить ему. Он говорит, в нем,

мол, слишком много модуляций и оно слишком длинно. У меня, у всех знатоков, любителей и большинства слушателей *andante* имело величайший успех. <...> Оно совершенно простое и короткое. Но чтобы угодить ему (и, как он утверждает, большинству), я переделал его. Каждый по-своему прав, ибо по характеру получились две разные вещи. Последняя мне нравится даже больше» [8, с. 117].

О бароне фон Гримме, давшем Моцарту взаймы 15 луидоров: «За них он, что ли, переживает? Если он сомневается, то он и вправду заслуживает пинка, ибо не доверяет моей честности (а это – единственное, что способно привести меня в бешенство)...» [8, с. 124].

«Если будет время, то аранжирую еще несколько скрипичных концертов – сделаю их короче. У нас в Германии в моде длинные. На самом же деле – лучше коротко и ясно» [8, с. 127].

Моцарт – отцу о поведении театральной публики в Мюнхене: «Знаете ли Вы, что мангеймская труппа теперь в Мюнхене? Так вот, они там уже освистали 2-х примадонн... И был такой шум, что сам курфюрст выглянул из ложи и сказал «шшшш». Когда же никто его не послушался, послал вниз. Граф Зеау сказал некоторым офицерам, чтобы они так не шумели, курфюрсту-де это не нравится. Ему на это ответили: они здесь за свои деньги и никому не позволят собой командовать» [8, с. 130].

О талантливом мангеймском гобоисте Ф. Рамме Моцарт писал: «Это – настоящий немец: он всегда говорит в лицо то, что думает» [8, с. 152].

Моцарт сообщает отцу о знаменитом певце Маркези, отравленном в Неаполе: «...некто послал к нему 3-х или 4-х типов, и те заставили его выбирать – или он пьет из этого сосуда или хочет, чтобы его прирезали. Он выбрал первое, потому что был трусоватым итальяшкой. Так он и умер один и оставил своих господ убийц жить в мире и покое. Если бы мне пришлось умирать (в моем доме!), то я бы прихватил с собою в иной мир по меньшей мере парочку из них. Жаль такого прекрасного певца!» [8, с. 174].

«Знатные люди никогда не могут жениться по вкусу и любви, но только по расчету и из всяких прочих интересов. Таким высоким персонам вовсе не пристало еще и любить свою жену, раз уж она исполняет свой долг и производит на свет неуклюжего наследника. Но мы, бедные простые люди, не просто должны, а можем и имеем пра-

во взять себе жену, которую мы любим и которая любит нас, потому что мы не принадлежим к знати, не высокородны и не благородны, не богаты, а напротив низки, плохи и бедны. Следовательно, мы не нуждаемся в богатой жене: наше богатство умирает вместе с нами, ибо оно у нас в голове. И его не может отнять у нас ни один человек, разве что нам не ошекут голову, а тогда нам больше ничего и не нужно» [8, с. 81].

В письме из Вены в декабре 1781 года Моцарт готовит отца к известию о своей будущей женитьбе: «Природа говорит во мне так же громко, как и в каждом, а может быть даже еще громче, чем в каком-нибудь здоровом сильном плебее. Мне невозможно жить так, как живет большинство здешних молодых людей. Во-первых, я слишком религиозен; во-вторых, слишком люблю ближнего и слишком честен, чтобы мог соблазнить невинную девицу; а в-третьих, полон страха и отвращения к болезням и слишком ценю свое здоровье, чтобы связываться с продажными, и потому могу Вам поклясться, что еще не имел дела такого рода ни с одной женской персоной. Я прекрасно понимаю, что эта причина (какою бы вескою она ни была) недостаточно веская. По своему темпераменту я склонен скорее к спокойному и домашнему образу жизни, чем к шумному. <...> Одним словом, будет более упорядоченная жизнь. В моих глазах холостой человек живет лишь наполовину» [8, с. 242–243].

Из описания Моцартом будущей жены, одной из четырех сестер Вебер: «Средняя... моя добрая, милая Констанца – мученица среди них и, может быть, как раз поэтому самая добросердечная, ловкая и, одним словом, самая лучшая из них... Она не уродлива, но и не красавица. Ее прелесть в двух маленьких черных глазках и красивой фигуре. У нее не много чувства юмора, но довольно здравого смысла, чтобы исполнить долг жены и матери. Она не привыкла к роскоши... Напротив, она привыкла быть плохо одетой... Понимает в домашнем хозяйстве и имеет лучшее в мире сердце» [8, с. 243–244].

Моцарт – сестре (1782): «Барон ван Свитен, к которому я хожу каждое воскресенье, дал мне домой все сочинения Генделя и Себастьяна Баха (после того, как я ему сыграл их). Когда Констанца услышала эти фуги, она совершенно влюбилась в них и ничего, кроме фуг, слышать не хочет... Поскольку она часто слышала, как я играл фуги по памяти, она спросила, сочинил ли я сам хотя бы одну? И ко-

гда я сказал ей нет, она довольно сильно бранила меня за то, что я не хочу писать самого красивого, что есть в музыке. И не переставала просить, пока я не сочинил ей фугу. Это и есть та самая фуга. Я умышленно написал на ней *Andante Maestoso*, чтобы ее не играли быстро, потому что, если фугу не играть медленно, то невозможно четко и ясно выделить появляющуюся тему и, следовательно, всё в целом не производит должного впечатления. <...> Поистине, ценность этих маленьких сокровищ музыки велика» [8, с. 259].

Моцарт – отцу о венчании (1782): «Когда мы были обвенчаны, мы оба – моя жена и я – заплакали. Это всех, даже священника, очень тронуло. И все плакали, потому что они были свидетелями наших растроганных сердец» [8, с. 267].

Моцарт – жене из Дрездена в Вену: «Прошу тебя, согласуй свое поведение не только со своей, но и моей честью. Думай о том, как оно может выглядеть со стороны. Не сердись за эту просьбу. Ведь тебе нужно еще более любить меня именно за то, что я дорожу своей честью» [8, с. 334].

Из воспоминаний Констанцы Моцарт: «Он имел обыкновение по утрам около пяти часов, в одиночку (если жена бывала больна или беременна), отправляться на прогулку верхом, но прежде, чем уйти, всегда оставлял у ее постели записку, похожую на рецепт: “Доброе утро, милая женушка! Желая, чтобы ты хорошо выспалась, чтобы тебя ничего не потревожило, чтобы ты встала не с левой ноги, чтобы не простудилась, не нагилась, не разгилась, со служанками не разругалась, не споткнулась о порог в соседней комнате. Прибереги домашние неприятности до моего возвращения. Только бы с тобой ничего не случилось; я буду около NN часов”» [20, с. 127].

«Вольфганг испытывал антипатию к флейте и недоверие к флейтистам, но для Вендлинга он сделал исключение. Брату Вендлинга, подтрунивавшему по этому поводу над Моцартом, он сказал: “Да, знаю, у господина Брата нечто другое. Он, во-первых, не какой-нибудь дудочник, и потому с ним не нужно все время бояться, что ежели появится какой-либо звук, то он (как это сколько угодно случается) будет либо слишком низким, либо чересчур высоким. – Видите ли, тут он всегда точен, у него есть сердце и уши, и кончик языка на верном месте, и он не думает, что можно чего-нибудь добиться,

ежели только дуть и правильно держать пальцы, и потом он знает, что такое Adagio»» [1, ч. 1, кн. 2, с. 87].

Моцарт – баронессе Марте Элизабет фон Вальдштеттен (1782): «Что касается чудесного красного фрака, который так жестоко щекочет мое сердце, я бы очень попросил вас сказать, где его достать и как дорого; размышляя только о его красоте, я совсем забыл подумать о цене. Мне необходимо иметь такой фрак, чтобы он был достоин тех пуговиц, которые я уже давно вынашиваю в своей голове. Я их видел однажды на рынке у пуговичной фабрики Брандау... Они из перламутра, по краям разные белые камни, а в середине красивый желтый камень. Я хотел бы иметь все, что хорошо, натурально и красиво! Почему те, кому это недоступно, дали бы за это многое, а тем, кто может это иметь, это не нужно?» [8, с. 271].

Моцарт был невысокого роста и часто сам над этим подшучивал – мог, например, так подписать письмо: «Моцарт magnus, corpore parvus – Моцарт великий, телом малый» [8, с. 273].

Иметь такое чувство ритма, как у Моцарта, иногда бывает неудобно: «Я танцевал всего 4 менуэта и в 11 часов уже снова был в своей комнате, ибо из более чем пятидесяти женщин только одна танцевала в такт музыке» (1777) [8, с. 46].

«Когда в Лейпциге Моцарт посетил школу Св. Фомы и хор спел несколько восьмиголосных мотетов в его честь, он признался: “Такого хора нет у нас в Вене, нет также ни в Берлине, ни в Праге”. Среди большой массы певцов – около сорока человек – он заметил одного баса, который ему особенно понравился. Он немного поговорил с ним и незаметно для всех присутствующих сунул в руки молодому человеку специально припасенный ценный подарок» [20, с. 95].

Моцарт – отцу об опере в Париже: «... Когда опера бывает готова, ее репетируют и, если глупые французы найдут, что она нехороша, то ее не ставят, и тогда композитор писал напрасно. Если ее найдут хорошей, то ставят на сцене, и каков у нее успех, такова и оплата» [8, с. 124].

Моцарт о работе над балладой экс-иезуита (как он сам себе называл) Михаэля Дени: «Ода возвышенна, красива и т. д., но для моего уха чересчур помпезна. Но что Вы хотите? Середины. Истинного во всем. Сейчас этого не знают и более не ценят. Чтобы сорвать аплодисменты, нужно либо писать вещи настолько простые, чтобы их мог

напеть всякий возница, либо такое непонятное, чтобы только потому и нравилось, что ни один нормальный человек этого не понимает» [8, с. 278].

Суждение Моцарта о Концерте для двух флейт аугсбургского капельмейстера Фридриха Х. Графа (1777): «Концерт таков: звучит плохо, неестественно; марширует по тональностям, зачастую слишком уж... топорно. И во всем ни малейшего колдовства. Когда кончилось, я его вовсе расхвалил. Он это заслужил. Бедняга, верно, здорово потрудился. Да и учился, видимо, порядочно...» [41, с. 158].

Моцарт (1772): «Я бы хотел написать книгу – небольшую музыкальную критику с примерами, но NB, не под своим именем» [8, с. 278].

«Отец и сын Долесы из Лейпцига были большими друзьями Моцарта и, прощаясь, попросили его оставить на память что-нибудь. Взяв лист нотной бумаги, он разорвал его пополам, сел и стал писать – самое большее пять или шесть минут. Затем он вручил одну половинку листа отцу, а другую сыну. На первом был записан трехголосный канон длинными нотами, без подтекстовки. Мы спели по нотам, канон был превосходный, полный щемящей душу грусти. На втором листке также был трехголосный канон, но записанный восьмушками и тоже без слов. Мы спели и его; канон был отличным и очень потешным. Только после этого заметили, что их можно спеть вместе, и тогда все будет звучать на шесть голосов. Это привело нас в восторг.

– А теперь слова! – сказал Моцарт и написал под нотами на первом листе: “Прощайте, но мы встретимся вновь”, а на втором: “Ну поревите, как старые бабы”. Теперь мы должны были пропеть канон вновь, и невозможно описать, что за смехотворное и в то же время глубокое, вплоть до яростной решительности – а вместе, наверное, возвышенно-комическое – действие он произвел на нас всех» [20, с. 112–113].

Когда Моцарт сам руководил исполнением оперы, это всегда придавало динамизм и солистам, и оркестру: «Сегодня опять уехал русский двор. Напоследок для них давали мою оперу, и я решил снова сесть за клавиш и дирижировать, отчасти чтобы разбудить немного погруженный в дремоту оркестр, отчасти (раз уж я здесь), чтобы предстать перед присутствующими господами в качестве отца своего дитяти» (1782 год) [8, с. 274].



Моцарт – другу Готфриду фон Жакину из Праги в Вену (1787): «Прощайте же теперь, дражайший друг мой, любезнейший ХинкитиХонки! Вам следует знать, что таково Ваше имя. В дороге мы придумывали каждому из нас имена. Вот они: я – Пункитити, моя жена – ШаблаПумфа, Хофер – Розка-Пумпа, Штадлер – Начибиничиби, Йозеф, мой слуга – Сагарадата, Фигляр, моя собака – Шамануцки, мадам Квалленберг – Рунци-фунци...» [8, с. 313]. «Моцарт поддерживал тесные дружеские и творческие контакты с музыкантом-любителем, композитором и певцом Эмилианом Готфридом фон Жакином, чиновником придворной императорской канцелярии. Он... видимо, высоко ценил его мнение о музыке» [16, с. 415]. Моцарт – Готфриду фон Жакину из Праги в Вену: «Вы теперь, похоже, совершенно оставили Ваш прежний несколько беспокойный образ жизни. Не правда ли, Вы с каждым днем все более убеждаетесь в правильности моих маленьких нравоучений? Утехи любви ветреной, своенравной, не далеки ли они, в самом деле, как небо от земли, от того блаженства, которое дает нам настоящая, разумная любовь? Вы ведь, конечно же, частенько благодарите меня в душе за мои наставления! Как бы я не возгордился по этому случаю! Нет, право, кроме шуток: в некоторой степени Вы обязаны мне за то, что удостоились руки фрейлейн Н....., ибо в ее наставлении на путь истинный я играл, конечно, не последнюю роль» [8, с. 332].

Моцарт – отцу (1787): «Смерть (строго говоря) есть подлинная конечная цель нашей жизни. За последние два года я так близко познакомился с этим подлинным и лучшим другом человека, что образ смерти для меня не только не заключает в себе ничего пугающего, но, напротив, дает немало успокоения и утешения! И я благодарю Бога за то, что он даровал мне счастье (Вы меня понимаете) понять смерть как источник нашего подлинного блаженства. Я никогда не ложусь в постель, не подумав при этом, что может быть (хоть я и молод) уже не увижу нового дня. Но при этом никто из моих знакомых не сможет сказать, что я угрюм или печален. За это блаженство я всякий день благодарю Творца и от души желаю этого блаженства каждому из моих ближних» [8, с. 316].

«Простым и благородным было торжество, устроенное пражскими студентами-правоведами в январе 1794 года в память Моцарта в при-

сутствии его вдовы. Украшением вечера стало стихотворение господина Мейнерта:

Ты, владыка струн живых,  
Нас покинул в одночасье –  
Ты, кто был в искусстве бог.  
В гармоническом согласьи  
Ты заставить струны мог,  
Чтоб они в тиши журчали,  
Словно нежный ручеек,  
Или грозно грохотали,  
Как разгневанный поток.

Зеленеет холм унылый,  
Но ему не удержать  
То, что рвется с юной силой  
Сквозь могильную печать.  
То, что дивно избежало  
Норны грозного кинжала, –  
То, что на себе несет  
Свет божественных высот.

В дрожи струн и в сочетаньи  
Мелодических красот,  
В сердца страстном трепетаньи  
Дух создателя живет.  
Это Моцарт! Посмотри:  
В блеске утренней зари  
Невесомыми шагами  
Он опять идет меж нами» [20, с. 72–73].

### **Люди искусства о творчестве Моцарта**

В 1790 году, за год до смерти Моцарта, музыкальный критик Гербер написал о нем: «Этот большой мастер благодаря раннему знакомству с гармонией столь глубоко и полно усвоил ее, что неискушенному уху трудно следовать за ним в его произведениях. Даже ис-

кушенному человеку приходится слушать многие вещи по несколько раз. Счастье, что он еще в юности достиг совершенства под сенью ласковых, шутливых венских муз» [41, с. 136].

Из статьи этого же автора в «Новом лексиконе» (1813): «Музыка его распространяла такое могучее и волшебное влияние, что всего только в течение нескольких лет Моцарт ускорил развитие музыкального вкуса больше, чем на полстолетия. <...> Он был метеором на музыкальном горизонте, к появлению которого мы еще не были подготовлены. Да, мы только еще карабкались на горы, задерживавшие нас в музыкальном поприще, когда он гигантским прыжком перемахнул через их вершины, оставив нас позади. <...> Совершенство и красоты его художественных произведений пленили и восхитили нас до такой степени, что мы как бы потеряли вкус к восприятию другой, не столь гениальной музыки. <...> Взлет его гения повлек за собой всеобщую революцию художественного вкуса» [41, с. 138–139].

Современник Моцарта композитор Диттерсдорф в беседе с Иосифом II высказал свое мнение о моцартовской композиции: «Он, бесспорно, один из самых оригинальных гениев, и я до сих пор не знаю никого, кто обладал бы таким богатством музыкальных мыслей. Мне бы хотелось, чтобы он не был так расточителен. Он не дает слушателю перевести дух, только захочешь обдумать одну прекрасную идею, тут же, вытесняя ее, следует другая, еще более великолепная, и так продолжается все время, так что в конце память не может удержать ни одну из этих красот» [16, с. 451].

И. В. Гете: «Что такое гений, как не созидаящая сила, благодаря которой возникают действия, могущие смело явиться перед Богом и природой, и которые именно поэтому имеют последствия и длительность? Каждое произведение Моцарта такого рода; в них есть сила созидания, которая действует из поколения к поколению, и эта сила долго не исчерпает себя и не исчезнет. <...> Конечно, такое явление, как Моцарт, навсегда останется чудом, не поддающимся дальнейшему объяснению. Да и где божество могло бы найти случай творить свои постоянные чудеса, если бы оно не избирало для этого время от времени необыкновенных личностей, которым мы изумляемся и не постигаем, откуда они появились» [22, с. 67].

Франц Шуберт: «Этот светлый, ясный прекрасный день останется таким в моей памяти на всю жизнь. Тихо, словно издалека, еще звучат во мне волшебные звуки моцартовской музыки... Так эти прекрасные впечатления, которые не сотрут никакое время и никакие обстоятельства, остаются в нашей душе и благотворно влияют на нас. Во мраке этой жизни они указывают нам ясные, светлые дали, на которые мызираем с уверенностью и надеждой. О Моцарт, бессмертный Моцарт, как много, как бесконечно много таких благотворных отпечатков более светлой, лучшей жизни оставил ты в наших душах!» [22, с. 199].

П. И. Чайковский – Н. Ф. фон Мекк: «Я хотел по поводу Моцарта сказать Вам следующее. Вы говорите, что мой культ к нему есть противоречие с моей музыкальной натурой. Но, может быть, именно оттого, что в качестве человека своего века я надломлен, нравственно болезнен, – я так и люблю искать в музыке Моцарта, по большей части служащей выражением жизненных радостей, испытываемых здоровой, цельной, неразъединенной рефлексом натурой, – успокоения и утешения. Вообще, мне кажется, что в душе художника его творческая способность совершенно независима от его симпатий к тому или другому мастеру. <...> Меня, к моему счастью, судьба возрстила в семействе мало музыкальном, и вследствие того я в детстве не был отравлен тем ядом, коим пропитана послебетховенская музыка... Играя и читая Моцарта, я чувствую себя моложе, бодрее, почти юношей!» [22, с. 187–188].

Брамс говорил: «Писать так красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем, по крайней мере, писать так же чисто, как он». [22, с. 80].

Шарль Гуно: «О, Моцарт! Ты – вечная истина! Ты – совершенная красота! Ты – бесконечная прелесть! Ты – наиболее глубокий и всегда ясный! Ты – зрелый муж и невинный ребенок! Ты, – который все испытал и выразил в музыке! Ты, – которого никто не превзошел и никто не превзойдет!..» [22, с. 77].

Ленинградский музыковед Леонид Гаккель: «Моцарт не только гармоничен и свеж, он и мягок, ибо источает юмор, а латинское “humor” означает “влажность”. Все смягчается, все теряет резкость очертаний там, где присутствует юмор, и если нет в моцартовской музыке ни одного скрипучего такта, ни одной угловатой фразы, зна-

чит, она пропитана юмором – этой универсальной жизненной смазкой. Даже и среди великих творцов, которые “печальны, но всегда радостны” – согласно загадочному афоризму о художниках – даже и среди великих никто так надежно не оберегает наши души от иссыхания, как Моцарт. <...> Мы живем центростремительно, и сумеем ли оценить изумительную способность гения видеть мир по-детски, то есть “не центростремительно”, а во всей его разнообразнейшей притягательности? <...> Каждая моцартовская нота рождена и пропитана любовью, и недаром наш Чайковский без колебания сравнил Моцарта с Христом (тогда как Бетховена с Саваофом). <...> Если не с Христом, то с ангелом Моцарта сравнивали постоянно. Он “ангел улыбающийся” (так называют скульптуру на фасаде Реймского собора)... Недаром главное имя Моцарта вовсе не Вольфганг, а Теофиль или – в привычном варианте – Амадей: “любящий Бога”» [22, с. 58–61].

Герман Гессе: «Над этим днем мне хочется написать одно слово, вроде “мира” или “солнца”, слово, полное магии и силы излучения, полное звука, полное изобилия... слово со значением свершения, совершенного знания. Тут мне приходит на ум это слово, магический знак для этого дня, и я пишу его большими буквами на листе: МОЦАРТ. Это означает: мир имеет смысл, и смысл этот ощутим для нас в зеркале музыки» [22, с. 64].

«В свой последний вечер Гессе слушал по радио Моцарта – Сонату *C-dur* KV 309. Моцарта он любил под старость больше всего на свете, как в юности Шопена. Потом он уснул и под утро мирно умер во сне – 9 августа 1962 года... Образ Моцарта представлялся Гессе воплощением самого духа музыки, свершением идеала “совершенно-го” “бессмертного” человека, примирившего в себе все противоречия, согласовавшего свою жизнь с “космической гармонией” мира. Моцарт являлся для Гессе выразителем того умиротворенного состояния души, которое непередаваемо словами, но ясно ощутимо в “божественном веселии” его бессмертной музыки» (С. Аверинцев) [22, с. 66].

Владимир Марков: «Недаром современники считали его “модернистом”. Критики тех дней называли Моцарта “музыкальным Дедалом”, строящим “лабиринты, в которые нет входа”, видели у него “склонность к необычному”, находили, что он “заходит слишком да-

леко” и что он “ведет слушателя между отвесных скал в колючий лес, где только изредка встречаются цветы”» [22, с. 112].

Оливье Мессиаи: «Моцарта изображали по-разному: маленьким мальчиком, музицирующим на клавесине для прекрасных придворных дам; послушным сыном своего отца; юношей, влюбляющимся во всех оперных певиц; оскорбленным музыкантом, отказавшимся служить деспотичному князю-архиепископу; гениальным, но непонятым композитором, умирающим от голода, холода и тягот жизни. Все эти представления одновременно верны и ложны. Возможно, наиболее подходящим для Моцарта определением является слово “ангельский”. Да, ангельский, и именно поэтому чрезвычайно трудный для понимания. За внешним обаянием скрывается глубокая тайна. Как сказано у Рильке, “каждый ангел ужасен”» [22, с. 121].

Антон Ноймайр: «Он уводит нас в такие сферы, где не чувствуешь уже никакой боли. В таких сферах высшей духовной зрелости – как метко сказал однажды Эдвин Фишер – Моцарт “в жизни преодолел жизнь и, подобно Шекспиру, возвысил трагичное до таких небес, где его видят только боги – без тревог и забот”» [22, с. 128].

Артур Онеггер: «Такое существо, как он, способно нейтрализовать глупость и злобу, царящие в мире. Мы должны воздать ему благодарность, любовь, восхищение и почитание. Он принадлежит к великим благодетелям человечества. Это редкость» [22, с. 132].

Профессор ленинградской консерватории Натан Перельман: «Душераздирающий Малер, душесобирающий Моцарт» [22, с. 136].

Джорджо Стрелер: «Я часто обращаюсь к произведениям Моцарта: они помогают мне выносить, понимать и любить жизнь с ее повседневным трагизмом, беспощадным и нежным. <...> Я люблю искусство “ясное”, “кажущееся” самой простой вещью в мире, чем-то таким, что мог бы сделать всякий, потому что оно создано для всех. <...> Все его “усилия” всегда скрыты где-то “внутри” произведения, погребены в глубине музыки и никак не проявляют себя внешне. Поэтому-то музыка Моцарта со всей ее насыщенностью, со всеми ее головокружительными пропастями вызывает у нас такую непосредственную реакцию; ее измерения кажутся нам такими близкими, словно до нее можно дотянуться рукой. <...> В каком-то смысле всякое великое искусство счастливое. Оно призывает человека быть счастливым, помнить о невероятности и неповторимости его судьбы, ве-

рять в возможность радости, в свою активную способность изменять мир, быть верным и дружественным самому себе и людям. Настоящее произведение искусства всегда активно и всегда солнечно, оно спроецировано в то измерение человеческой жизни, которое “влечет историю вперед”, а не тащит ее вспять. И в этом смысле Моцарт, как никто, музыкант счастья...» [22, с. 162–166].

Карл Флеш: «Причина, по которой все меньше становится исполнителей Моцарта как на оперной сцене, так и в концертном зале, кроется прежде всего в том, что его целомудренное, кристально-прозрачное, чуждое всяким преувеличениям искусство диаметрально противоположно духу нашего времени, его раздутой чувственности и искусственно взвинченным страстям» [22, с. 176].

Павел Флоренский: «Феномен гениальности Моцарта в сохранении детства, детской интуиции на всю жизнь. Эта-то конституция и дает гению объективное восприятие мира... и потому оно целостно и реально. Иллюзорное, как бы блестяще и ярко оно ни было, никогда не может быть названо гениальным. Ибо суть гениального мировосприятия – проникновение в глубь вещей, а суть иллюзорного – в закрытии от себя реальности. Наиболее типичны для гениальности: Моцарт, Фарадей, Пушкин, – они дети по складу, со всеми достоинствами и недостатками этого склада» [22, с. 177].

Рихард Штраус: «Моцарт уже разрешил все проблемы еще до того, как они были поставлены» [22, с. 197].

Альфред Эйнштейн: «Ничего земного не осталось от Моцарта, разве что несколько плохоньких портретов, совершенно непохожих один на другой. Символично, что все слепки с посмертной маски, которая действительно соответствовала облику Моцарта, разбилась вдребезги. Как будто Мировой дух решил доказать нам, что человек этот только звук, парящий в космосе за пределами земного притяжения, что он и есть преодоление земного хаоса, дух от духа вселенной» [22, с. 207].

\* \* \*

В руке у Моцарта сужается бокал,  
Как узкое лицо Сальери.  
Вино отравлено. Об этом Моцарт знал.  
Но думал об иной потере.

<...>

Вино отравлено. Печаль – и ничего.  
Распахнутые в звезды двери.  
Взгляд не Сальери прячет от него,  
Но Моцарт прячет от Сальери.

*Фазиль Искандер*

### **Песенка о Моцарте**

Моцарт на старенькой скрипке играет.  
Моцарт играет, а скрипка поет.  
Моцарт отечества не выбирает –  
Просто играет всю жизнь напролет.  
Ах, ничего, что всегда, как известно,  
Наша судьба – то гульба, то пальба...  
Не оставляйте стараний, маэстро,  
Не убирайте ладоней со лба.

<...>

Коротки наши лета молодые:  
Миг – и развеются, как на кострах,  
Красный камзол, башмаки золотые,  
Белый парик, рукава в кружевах.  
Ах, ничего, что всегда, как известно,  
Наша судьба – то гульба, то пальба...  
Не обращайтесь вниманья, маэстро,  
Не убирайте ладони со лба.

*Булат Окуджав*

И нас покинул он, вдали сверкнув кометой,  
И свет его слился с небесным вечным светом.

*И. В. Гете*



## Людвиг ван Бетховен (1770–1827)

Моя готовность служить своим искусством бедному страждущему человечеству никогда, начиная с детских лет... не нуждалась ни в какой награде, кроме внутренней удовлетворенности...

*Л. Бетховен*

### Родина и семья

Бонн времен Бетховена – «хорошенький, чисто отстроенный город, все улицы его прекрасно вымощены черной лавой. Он расположен в равнине у реки. Дворец кельнского курфюрста граничит с южными воротами. Он не отличается архитектурными красотами и весь простого белого цвета, без каких-либо притязаний... Дворец имеет необъятные размеры; особенно широк, но низок бальный зал...» (Генри Свинборн) [6, с. 8].

«Прекрасное местоположение Бонна на левом берегу широкого Северного Рейна, живописные окрестности, здоровый климат делали маленький городок с восемью тысячами жителей весьма привлекательным» [2, с. 12].

«Теперешнее правительство Кельнского епископства... без сомнения самое просвещенное и деятельное из всех духовных правительств Германии. Министерство боннского двора образуют самые выдающиеся люди... Единственный интерес боннского кабинета – превосходные воспитательные заведения, поддержка земледелия и индустрии. Вся эта территория, отсюда до Майнца, одна из самых богатых и населенных во всей Германии. Здесь насчитывают... около 20 городов, расположенных вплотную к берегу Рейна и большей частью возникших еще во времена римлян. Все еще достаточно ясно видно, что эта часть Германии была застроена первой» (Каспар Ризбек) [6, с. 8].

В течение шестидесяти лет – с 1732 по 1792 год – представители семьи Бетховенов состояли придворными музыкантами у кельнских курфюрстов в Бонне. Дед композитора получил солидное музыкальное образование в одной из бельгийских певческих школ, в 1732 году стал придворным певцом-«басистом», а с 1761 года – капельмейстером, руководителем капеллы в Бонне. «Придворный капельмейстер

ван Бетховен не был композитором, однако был способным музыкантом и уважаемым певцом в церкви и театре. Во время своей деятельности в Бонне он постепенно добился авторитета и благосостояния. Он был очень респектабельным человеком, сердечным в обращении. Супруга его, тихая, добрая женщина, имела, однако, большую приверженность к вину, что доставляло ему много тайных страданий, так что, наконец, он пришел к мысли поместить ее в пансион в Кельне...» [6, с. 11–12].

**О родителях.** «Мадам ван Бетховен... умела тонко, искусно и скромно отвечать на вопросы и разговаривать как с выше, так и с ниже стоящими людьми; за это ее очень любили и уважали. <...> Придворный тенорист Иоганн ван Бетховен выполнял свою службу аккуратно; он давал также уроки пения и игры на рояле сыновьям и дочерям английского, французского... послов, сыновьям и дочерям дворян, а также уважаемых бюргеров. Часто у него было так много работы, что он не мог справиться с нею. Он получал часто дополнительные подарки, так как многие были расположены к нему; благодаря этому его хозяйство шло хорошо. Послы были очень к нему благожелательны, они ему разрешили в случае недостатка вина обращаться к ним, и тогда служители их погребов приносили ему на дом целые бочки вина. Но при всей своей вольности Бетховен отличался и скромностью» [6, с. 15].

Из письма Бетховена Ф. Гофмейстеру мы узнаем, что он родился, сопровождаемый счастливой приметой: в септете «для скрипки, альты, виолончели, контрабаса, кларнета, валторны и фагота... все инструменты обязательны (я не могу писать ничего необлигатного, так как и сам-то появился на свет с облигатным аккомпанементом) (по семейному преданию, Бетховен родился в “сорочке”) [26, с. 120].

«Своего точного возраста он не знал много лет. По-видимому, это заблуждение было внушено ему в детстве отцом, преуменьшавшим его возраст для повышения эффекта от его концертов» [26, с. 461].

«Когда Людвиг ван Бетховен несколько подрос, он стал ходить... в начальную школу господина Рупперта... позже – в школу при соборе; по словам его отца, он немногому научился в школе, поэтому отец так рано засадил его за рояль и был так строг к нему» (из воспоминаний домовладельца Фишера, у которого квартировала семья Бетховена) [6, с. 21]. Бургомистр Виндек «видел маленького Луи ван

Бетховена стоящим перед роялем и льющим горькие слезы» [6, с. 19]. В девять лет он ежедневно брал и уроки игры на скрипке. «Однажды он случайно играл без нот, когда вошел его отец и сказал: что за глупости ты там снова пиликаешь, играй по нотам, иначе твое пиликание не принесет никакой пользы. В другой раз он опять играл по своему усмотрению, без нот... и спросил отца: разве это не красиво? На что отец ответил: это совсем другое дело, играть только из головы – до этого ты еще не дорос; занимайся прилежно игрой на рояле и скрипке, налегай, как следует на ноты, в этом больше пользы. Когда ты в этом достигнешь успеха, тогда еще сможешь вволю поработать головой» [6, с. 23].

«Когда он продвинулся так далеко, что мог своей игрой заслужить похвалу знатоков, экзальтированный отец приглашал каждого подивиться на его Луи, но мальчик был совершенно равнодушен к похвалам, замыкался в себе и упражнялся для себя самого, охотнее всего, когда отца не было дома» (Бернард Маурер, придворный виолончелист) [6, с. 23].

В десять лет Людвиг учился у соборного органиста Цензена игре на рояле и «сочинял пьесы с аккордами, которых своими маленькими руками не мог охватить. Учитель сказал ему: “Людвиг, ты ведь не можешь это сыграть”. На что тот ответил: “Да, но когда я вырасту”» [6, с. 24].

«Когда Людвиг достиг больших успехов в игре на рояле, он пожелал учиться игре на органе. Для этого он ходил в монастырь францисканцев к господину брату Виллибальду. Тот учил его, с тем, чтобы использовать потом в качестве своего помощника» (Фишер) [6, с. 25].

«Когда Бетховену было 11 лет, школьное учение его закончилось (в гимназию он не поступил)» [6, с. 26].

Х. Нефе, придворный органист, писал в «Крамерс магазин дер музик»: «Луи ван Бетховен... мальчик 11 лет и многообещающего таланта. Он весьма совершенно и с большой силой играет на рояле, очень хорошо читает с листа, и, чтоб одним словом пояснить все: он играет большей частью “Хорошо темперированный клавир” Себастьяна Баха, который ему дал господин Нефе... Этот юный гений заслуживает поддержки для того, чтобы иметь возможность путешествовать. Если он будет продолжать так, как начал, из него несомненно выйдет второй Вольфганг Амадей Моцарт» [6, с. 28].

Х. Нефе был одним из самых образованных музыкантов своей эпохи: музыкальное искусство он изучал в Лейпциге и закончил Лейпцигский университет (тема диссертации – «Может ли отец лишиться наследства сына, поступившего в актеры?»). В автобиографии он называет себя «врагом церемониала и этикета» и «ненавистником льстецов». До отъезда в Вену в 1792 году Бетховен был помощником и учеником Нефе. В 1793 году Бетховен написал ему в письме: «Если я достигну чего-либо крупного, то в этом, несомненно, будет ваша доля» [2, с. 34].

Из доклада о музыкантах, служивших при дворе курфюрста (1784): «Иоганн ван Бетховен обладает совсем негодным голосом, долго служит, очень беден, посредственного поведения, женат... Людвиг Бетховен, тринадцать лет, два года служил без оклада, играл в отсутствие капельмейстера на органе, хорошие способности, еще молод, хорошего, тихого поведения и беден» [2, с. 40]. Из доклада курфюрсту о положении дел в капелле: «Христиан Нефе, органист, по моему беспристрастному мнению может быть уволен, так как не особенно хорошо играет на органе, кроме того, приезжий, кальвинистского вероисповедания и без всяких заслуг. <...> Нефе получает жалование в 400 флоринов, которое можно сэкономить. Если уволить Нефе, то следует взять другого органиста, которого, если использовать его только в капелле, можно получить за 150 флоринов, так как он еще маленький... сын придворного музыканта; он в нужных случаях весьма часто, вот уже скоро как год, очень хорошо исполнял эти обязанности» [6, с. 32]. Маленьким органистом, которого хотели поставить на место учителя, был как раз Людвиг. Интрига против Нефе удалась только наполовину – Нефе не уволили, но стали платить меньше, а Людвиг с этого времени стал получать жалованье.

Пятого августа 1784 года кельнским курфюрстом стал 28-летний Максимилиан Франц, младший сын императрицы Марии Терезии. Нефе писал о нем: «Курфюрст не только любитель театра и музыки... но и заслуживает места среди их знатоков... Он является обладателем значительного числа партитур новейших и лучших опер, которые он весьма легко читает и которыми обычно после обеда, после завершения правительственных дел, развлекается в своем кабинете. При этом он сам поет арии; его пение сопровождают рояль, виолон-

чель, две скрипки и виола». Максимилиан Франц был знаком с Моцартом и исключительно высоко ценил его [6, с. 34].

В 1785 году Бетховен стал учителем музыки в семействе Брейнинг. Ученики были младше его – Ленц на 7 лет, Элеонора на 2 года. С Бетховеном вскоре стали обращаться в доме, как с родным ребенком... Там читали лучших поэтов, процветал «культ сердца», ценилась честная, глубокая дружба. В доме собирались художники, поэты, музыканты, профессора университета. «Бетховен называл членов этой семьи своими тогдашними ангелами-хранителями и охотно вспоминал многочисленные выговоры, получаемые от хозяйки дома. “Она умела, – говорил он, – стряхивать насекомых с цветов”, подражывая под этим некоторых друзей, которые... похвалами возбуждали в нем тщеславие. Он был уже близок к тому, чтобы охотнее прислушиваться к ним, чем к друзьям, дававшим ему понять, что ему еще предстоит изучить все то, что превращает ученика в мастера» (А. Шиндлер, юрист, музыкант, последние 12 лет жизни Бетховена служивший его секретарем, автор первой биографии композитора) [6, с. 48].

Один из ярких эпизодов юности – первая поездка в Вену. «Бетховен, приехавший в Вену в качестве многообещающего юнца... был представлен Моцарту и по его просьбе сыграл ему что-то, что Моцарт, полагая, что слышит зазубренную парадную пьесу, похвалил весьма холодно. Бетховен, почувствовав это, попросил, чтобы он дал ему тему для свободного фантазирования, и, поскольку он всегда превосходно играл, когда был возбужден, а тут к тому же его воспламеняло присутствие высоко почитаемого маэстро, он заиграл так, что Моцарт, внимание и напряжение которого все возрастали, наконец, быстро прошел к сидящим в соседней комнате друзьям и возбужденно сказал: “Берегите его, однажды он заставит говорить о себе мир”» (Отто Ян, биограф Моцарта) [6, с. 37].

Насколько Бетховен преклонялся перед гением Моцарта, видно из следующего эпизода: «На одном из концертов в Аугартене Бетховен и английский пианист Джон Крамер слушали концерт для фортепиано до минор Моцарта. Когда пьеса была закончена, Бетховен воскликнул: “Крамер! Крамер! Мы никогда не будем в состоянии создать нечто подобное!”» [6, с. 91].

Друг Бетховена К. Хольц писал о нем (1826): «Говоря о Моцарте, он всегда произносит: “Большого я не в состоянии постичь! Это едва ли возможно охватить разумом! В нем объяснение всему. Это предел, до которого еще нужно дорасти”» [13, с. 92].

«Во время его пребывания в Вене Моцарт дал ему несколько уроков, однако, как жаловался Бетховен, ни разу не играл для него» (Ф. Рис, пианист и композитор, ученик и друг Бетховена) [6, с. 37].

В 1787 году в возрасте 40 лет скончалась мать Бетховена. Из письма Бетховена Шадену: «У нее была чахотка... и она умерла после многих перенесенных болей и страданий. Она была мне такой хорошей, доброй матерью, моей лучшей подругой. О, кто был счастливей меня, пока я еще мог произнести сладостное слово – мать, и оно было услышано...» [6, с. 39].

Людвиг взял на себя ответственность за воспитание двух младших братьев, попросил о выселении спившегося отца из Бонна и удержании половины отцовского жалованья в пользу детей.

В октябре 1788 года курфюрст основал в Бонне Национальный театр. В списке членов театрального оркестра есть и Людвиг ван Бетховен (альт). В мае 1789 года Бетховен с двумя друзьями записался в число студентов философского факультета Боннского университета, где слушал лекции по логике, метафизике, греческой литературе... Еще до поступления в Университет «он читал Плутарха и Гомера, пусть с трудом, но по-гречески, переводил латинских авторов, читал довольно свободно французские и итальянские произведения в оригинале» [2, с. 58].

Сохранился альбом Бетховена, куда друзья вписали свои пожелания, советы и отвлеченные рассуждения. Служащий русского посольства Струве написал: «Назначение человека – познать истину, любить красоту, желать хорошего, делать самое лучшее». Мальхус, секретарь австрийского посольства: «Тот, кто считает дозволенным все, что он может, кто не связан никаким законом и не находит в своем сердце великого закона доброты, тот для меня тиран, если даже он властвует над всем миром» [2, с. 70].

В июле 1792 года по пути из Лондона в Вену в Бонне недолго гостил Й. Гайдн. Ему была показана кантата Бетховена, которая понравилась прославленному мастеру; он согласился заниматься с Людвигом. Чуть позже Гайдн сказал о своем юном ученике: «Вы произво-

дите на меня впечатление человека, у которого несколько голов, несколько сердец и несколько душ» [7, с. 175].

Друзья и покровители Бетховена поддерживали его в стремлении поехать в Вену ради совершенствования своего композиторского мастерства; он отправился туда в настроении своего любимого Шиллера – «Как светил великих строен в небе неизменный ход, – братья, так всегда вперед, бодро, как к победе воин!» (из «Оды к радости»).

### **Вена. Ученик и его учителя**

Музыкальная жизнь Вены была чрезвычайно насыщенной. «В Вене существовало четыре оперных театра. Императорские театры “Кертнертор” и “Бург” расположены в центре города, а в пригородах театр “An der Wien” (фактическим хозяином его был Э. Шиканедер, автор либретто “Волшебной флейты” Моцарта) и театр в Леопольдштадте, так называемый “Касперль” (наименование немецкого Петрушки)» [2, с. 91].

«Утренние концерты оркестра, состоявшего из дворян, в том числе дам высшего общества, проходили в зале Аугартена с шести до восьми часов утра, когда помещение это было свободно. Традиция эта зародилась во времена Моцарта и существовала много лет после его смерти» [2, с. 93].

«В Вене в течение зимних месяцев собиралась вся австрийская, чешская и венгерская знать. Дворцы князей Лобковиц, Кинских, Лихтенштейн предоставляли свои великолепные залы для выступлений крупных артистов, из которых каждый имел своего покровителя» [2, с. 89].

«Год спустя после появления “Волшебной флейты” на музыкальном горизонте Вены заблестела звезда первой величины. Сюда приехал Бетховен... и как пианист привлек к себе всеобщее внимание... его свободные фантазии, благодаря потоку бурлящих в них идей, были неудержимо притягательны для всех любителей искусства» (Игнац фон Мозель, чиновник, композитор-любитель, музыкальный писатель, в 1821–1829 – заместитель директора Венского придворного театра) [6, с. 53].

Какое впечатление Бетховен произвел на высшее общество, мы знаем из многих источников; вот одно из воспоминаний госпожи фон Клиссов: «Он был мал и неприметен с некрасивым красным лицом,

полным следов от оспы. Волосы у него были совсем темные и почти космами висели вокруг лица, его костюм был очень прост и весьма далек от изысканности, принятой в то время и тем более в нашем кругу. При этом он говорил на диалекте и с некоторой простоватой манерой выражения, что соответствовало вообще всему его существованию, в котором ничто не свидетельствовало о внешнем лоске; по жестуляции и всему поведению он скорее казался невоспитанным. Он был очень горд...» [6, с. 69].

«В альбом Вокке Бетховен записал в 1793 году:

Поверьте мне, пылающая кровь –

Мое злонравье, юность – преступленье.

В чем грешен я? Пускай я бурным вспышкам

Порой подвержен, все ж я сердцем добр.

Творить добро, где только можно, любить свободу превыше всего; за правду ратовать повсюду, хотя бы даже перед троном» (четверостишие – цитата из драмы Ф. Шиллера «Дон-Карлос», акт II, сцена 2, перевод В. В. Левика) [26, с. 80–81]. Интересно сравнить приписку Бетховена из альбома Вокке со строками оды «К радости» Шиллера:

Непреклонность в тяжкой муке,

Помощь скорбному в нужде,

Вечность клятвенной поруке,

Правда в дружбе и вражде,

Гордость мужа перед троном

И бестрепетность сердец,

Смерть неправедным законам

Делу правому венец!» [25, с. 7].

В Вене покровителем Бетховена стал князь Карл Лихновский, ученик и друг В. А. Моцарта; тонкий ценитель музыки, он содержал струнный квартет из четырех юных виртуозов. Первым скрипачом и руководителем квартета был выдающийся музыкант Игнац Шупанциг, которому в 1792 году исполнилось всего 15 лет. Насколько щедр был князь, мы можем судить по следующему факту: «К. Лихновский подарил Бетховену (в период создания им квартетов ор. 18) четыре смычковых инструмента: скрипку Джузеппе Гварнери, изготовленную в 1718 году, скрипку Николо Амати, изготовленную в 1697 году, альт Винченцо Руджиери, изготовленный в 1690 году и виолончель Андреаса Гварнери, изготовленную в 1712 году». (Сейчас эти инст-



рументы хранятся в доме-музее Бетховена в Бонне) [26, с. 164]. Ф. Вегелер, врач, один из ближайших друзей юности Бетховена, писал о Лихновском: «...Князь был большим любителем и знатоком музыки... Каждый четверг по утрам у него музицировали, в чем кроме нашего друга принимали участие еще четверо музыкантов, состоявших на жаловании, а именно Шуппанциг, Крафт, Зина, а также обычно один дилетант по имени Цмескаль. Бетховен всегда с удовольствием принимал замечания этих господ... Здесь, если только они подходили для этого, впервые исполнялись новые сочинения Бетховена. У князя бывали обычно многие крупные музыканты и любители» [6, с. 65]. Цмескаль стал одним из самых преданных друзей Бетховена.

Из письма Бетховена Г. Видебейну (1804): «Сколь ни легкой Вам рисуется возможность здесь пристроиться, это связано, однако, на деле с большими трудностями, так как Вена переполнена искусными маэстро, добывающими хлеб уроками. <...> Впрочем, я думаю, что Вы сгущаете краски, когда утверждаете, будто в Брауншвейге ничему нельзя научиться. Отнюдь не имея намерения поставить себя в образец, могу Вам, однако, засвидетельствовать, что я тоже жил в маленьком и непримечательном городе. Тем не менее, почти всем, чего я достиг – как там, так и здесь, – я всецело обязан себе самому» [26, с. 197].

Любопытны воспоминания дирижера и пианиста И. Зейфрида о столь популярных в то время музыкальных дуэлях: «Во главе почитателей Бетховена стоял князь Лихновский, к наиболее ярким покровителям Вельфля относился барон фон Ветцлар... Исключительно интересные состязания обоих артистов (у Ветцларов) нередко доставляли многочисленному, всегда отборному обществу неописуемое художественное наслаждение. Каждый из них демонстрировал новейшие произведения своего ума... Затем они садились каждый за отдельное пианофорте и поочередно импровизировали на задаваемые друг другу темы, создавая, таким образом, немало капрично в четыре руки, которые, если б в момент рождения можно было бы нанести на бумагу, наверняка устояли бы против забвения. Зрители испытывали еще одно совсем своеобразное удовольствие... глядя на обоих меценатов, как они... с древнерыцарской вежливостью непременно стремились с полной справедливостью оценивать достоинства каждого из

музыкантов. Их протееже, однако, совсем не заботились об этом. Они уважали друг друга, так как сами лучше всех могли оценить себя» [6, с. 81].

Сохранилась записка Бетховена К. Лихновскому: «Князь! Тем, что Вы собой представляете, Вы обязаны случаю и происхождению; я же достиг всего сам. Князей было и будет тысячи, Бетховен же только один». Этой записке предшествовал следующий эпизод: в имение Лихновского (в Градце) приехали гости – французские офицеры. «Приглашая их к себе, Лихновский обещал, что после обеда они смогут послушать игру знаменитого Бетховена. Когда сели к столу, один из штабных офицеров задал композитору вопрос, играет ли он также на скрипке. Бетховен... не удостоил офицера ответом, но на лице композитора отразилось внутреннее негодование. Когда наступило время домашнего концерта, Бетховена не оказалось в зале. Его стали искать, ибо князь намеревался уговорить его играть. Все усилия князя оказались, однако, тщетными, разыгралась неприятная сцена ссоры, и Бетховен, спешно собрав свои вещи и, невзирая на сильный дождь, отправился пешком в Троппау...» [26, с. 243–244].

Бетховен сознавал, что как композитору ему нужно многому научиться; он записал в одной из учебных тетрадей по контрапункту: «Пусть же делает каждый то, что ему надлежит; пусть стремится всеми силами к цели, которой никогда не возможно достичь; развивается до последнего вздоха талант, что дарован ему творцом, и никогда не прекращает учиться. Ибо “жизнь коротка, а искусство вечно”» [26, с. 104].

Узнав о намерении придворного капельмейстера Сальери «давать бесплатно уроки малосостоятельным музыкантам», «он стал время от времени посещать Сальери, давая ему для оценки сочиненные им песни на итальянские тексты и получая от него ценные указания, советы относительно драматической композиции» [6, с. 55].

Большие надежды Бетховен возлагал на занятия с Гайдном, но они вскоре прекратились из-за отъезда учителя в Лондон. С каким почтением относился Бетховен к Гайдну, видно из письма князю Эстергази (1807): «...при вручении Вам своей мессы я буду испытывать трепет, ибо Вы ведь, светлейший князь, привыкли к тому, чтобы у Вас исполнялись неподражаемые шедевры великого Гайдна» [26, с. 267]. Бетховен однажды записал у себя в дневнике: «Портреты Генделя,

Баха, Глюка, Моцарта и Гайдна – в мою комнату. Они могут способствовать укреплению моей стойкости» [26, с. 10].

В письме курфюрсту М. Францу Гайдн писал: «И знатоки, и любители должны беспристрастно признать... что со временем Бетховен займет место одного из крупнейших композиторов Европы, а я буду гордиться правом именовать себя его учителем. Я хотел бы лишь, чтобы он оставался при мне еще достаточно длительный срок». Далее Гайдн просит назначить юноше 1000 гульденов, чтобы выволить его из нужды: «Ведь расходы на учителей, без которых он не может обойтись, да и издержки, неизбежно связанные с посещением многих домов, так велики, что от 1000 гульденов останется ему самое необходимое. Я могу Вас заверить... что Вам не следует тут опасаться расточительности, которая свойственна иным молодым людям, вступающим в свет. Ибо добрую сотню раз я имел случай наблюдать его полную готовность пожертвовать решительно всем ради искусства, что при наличии столь многих соблазнов достойно удивления...» [26, с. 88].

Говорят, Гайдн сказал начинающему композитору: «Вы никогда не пожертвуете (и вы правы в этом) прекрасной мыслью ради тиранического правила, однако вы принесете правила в жертву своим настроениям... я скажу, что, по моему мнению, в ваших произведениях всегда будет что-то, не хочу сказать – странное, но – непривычное... потому что вы сами несколько мрачны и странны, а стиль музыканта – это всегда он сам...» [6, с. 59]. Бетховен действительно старался сохранять независимость даже в тех ситуациях, когда ради гонорара следовало угодить заказчику. Так, Г. Томсону, издателю из Эдинбурга, заказавшему обработки шотландских песен, он пишет: «Я постараюсь по возможности исполнить Ваше желание, чтобы композиции были легкими и приятными, но только в той мере, которая не противоречит возвышенности и оригинальности стиля, выгодно характеризующей, по Вашему признанию, мои произведения, и от которой я никогда не отступлю» [26, с. 244]. Показательно следующее высказывание Бетховена: «Новизна и оригинальность рождаются сами собой, без того, чтобы о них думали» [26, с. 11]. Дипломат К. Варнгаген писал о юном Бетховене: «Странный человек, живет целиком в своем искусстве, очень прилежен и не заботится об остальном» [2, с. 360].

Ф. Рис, хорошо знакомый с учителями Бетховена, писал, что «все трое очень высоко ценили Бетховена и придерживались также единого мнения о его учении. Каждый говорил: Бетховен всегда был так упрям и самоволен, что вынужден был на собственном горьком опыте научиться ряду вещей, которых он не желал усвоить раньше как предмет учения. Особенно придерживались этого мнения Альбрехтсбергер и Сальери...» [6, с. 64]. Гете высказался о Бетховене в письме Беттине Brentano: «Обучать его было бы дерзостью даже со стороны более проникательного человека, чем я, ибо гений освещает ему путь и дает ему частые просветления, подобные молнии, там, где мы погружены во мрак и едва подозреваем, с какой стороны блеснет день» [7, с. 210].

Огромное воздействие на творчество молодого композитора оказывала поэзия: «В его мелодиях очень скоро обнаружился реализм Лессинга, искренность Гете и более всего возвышенный полет мысли... Шиллера» – писал юрист и музыкант, биограф Бетховена К. Ноль [2, с. 56].

Бетховен заносил в свои дневники наиболее важные для него фрагменты – мы позволяем себе привести некоторые из них (цит. по [26, с. 17]).

Из «Илиады» Гомера (XXII, 303):

Сегодня судьба настигает!

Не без борьбы я, однако, погибель приму, не без славы!

Сделаю дело большое, чтоб знали о нем и потомки!

*(Перевод В. Вересаева)*

Из стихотворения Гердера «Жемчуг»:

Хочешь меду и жала боишься пчелы?

Хочешь победных венков без опасностей битвы?

Жемчуг чудесный достанет ли со дна морского

Тот, что моря боится, боится чудовищ?

Смело решишь. И знай: суждена лишь победа

Храбромому мужу...

Из «Одиссеи» Гомера (XIX, 328):

Нам ненадолго жизнь достается на свете;  
Кто здесь и сам без любви и в поступках любви не являет,  
Тот ненавистен, пока на земле он живет, и желают  
Зла ему люди; от них поносим он нещадно и мертвый;  
Кто ж, беспорочный душой, и в поступках своих беспорочен –  
Имя его, с похвалой по земле разносимое, славят  
Все племена и народы, все добрым его величают.

*(Перевод В. А. Жуковского)*

Исследователи творчества Бетховена с интересом изучают книги из его личной библиотеки, в которых особо подчеркнуты вдохновлявшие композитора строки (цит. по: [13, с. 36–37]):

\*\*\*

В дыханье кроется благо двойное:  
Одно – это вдох, и выдох – другое.  
И выдох стеснит, а вдох обновит.  
Вся жизнь – это смесь, чудная на вид.  
Спасибо творцу, когда он тебя гнет,  
Спасибо, когда он снимает свой гнет.

\*\*\*

Благородным, чистым наслаждениям  
Предаваться радостно и смело,  
Всех других, грозящих мукой вечной,  
Избегать душою просветленной.  
Вот, бесспорно, путь, ведущий к благу.

*Гете, из «Западно-восточного дивана»*

Профессор Б. Фишених, близкий знакомый семьи Шиллера, познакомил двадцатилетнего Бетховена с одой «К радости»: «Один здешний молодой человек, чей музыкальный талант вызывает единодушные восторги и от которого можно ждать чего-нибудь великого – ибо, насколько я его знаю, он весь устремлен к великому и возвышенному, намерен положить на музыку оду “К радости” Шиллера – строфу за строфой» (из письма Б. Фишениха жене Шиллера Шарлотте, 26 января 1793 года) [2, с. 479].

«Он знал Шекспира также хорошо, как свои собственные партитуры» (А. Альшванг) [2, с. 55]. Сохранились четыре тома произведе-

ний Шекспира с пометками Бетховена. Им были подчеркнуты, к примеру, слова Дездемоны из четвертого акта «Отелло»: «Даруй мне, небо, милость не перенимать от злого злое, но исправляться при виде зла» [13, с. 44]. Из «Венецианского купца»: «...Ничто не может быть столь грубым, неподатливым и неукротимым, чья природа хоть на время не откликнулась бы на зов музыки. Человек, который не несет в себе музыки, которого не трогает гармония сладких созвучий, способен на предательство, коварство, на разбой; движения его души хмуры, как ночь, его побужденья черны, как Эреб. Такому человеку не стоит доверять» [13, с. 40]. «Не случайно к числу любимейших образов композитора относился образ Просперо из “Бури” Шекспира – образ человека, который силой воли, науки и фантазии сумел покорить стихии и направить силы природы на искоренение зла и на обращение людей на путь блага и подлинной человечности» (Н. Л. Фишман) [26, с. 34].

Из письма Бетховена издателю и фортепианному фабриканту Г. Гертелю (1809): «Еще одно. Не существует трактат, который для меня оказался бы слишком ученым. Нисколько не претендуя на собственно ученость, я с детства, однако, стремился постигнуть то лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой. Позор артисту, который это не считает для себя обязательным хотя бы в меру своих сил». Из другого письма Г. Гертелю (1809): «Не могли ли бы Вы предоставить мне полное собрание сочинений Гете и Шиллера? При том книжном богатстве, которым Вы обладаете, для Вас мало что означают несколько экземпляров. Я же взамен книг... прислал бы вам нечто такое, что разошлось бы по всему свету. Эти два поэта являются моими любимейшими, так же как Оссиан и Гомер, которых, к сожалению, я могу читать лишь в переводе. Поскольку сочинения Гете и Шиллера имеются в принадлежащей Вам книжной сокровищнице и Вам надобно лишь попросту извлечь их оттуда, то Вы бы мне доставили огромную радость, прислав эти книги немедленно – тем более что я еще надеюсь провести остаток лета в каком-нибудь благословенном деревенском уголке» [26, с. 338].

Из письма Бетховена Гете (1811): «В близком будущем Вы получите из Лейпцига через посредство Брейткопфа и Гертеля музыку к “Эгмонту”, к этому великолепному “Эгмонту”, которого я воплощал в звуках с таким же горячим увлечением, с каким я его читал, будучи

в мыслях и чувствах всецело захвачен Вами. Я очень хотел бы узнать Ваше суждение об этой музыке. Даже порицание будет полезным для меня и для моего искусства, и я приму его так же охотно, как высшую похвалу» [26, с. 420].

После знакомства с Бетховеном Гете написал: «Его талант поразила меня, но, к сожалению, это личность совершенно дикая; может быть, он не так уж не прав, полагая, что этот мир достоин отвращения, но совершенно ясно, что он сам не делает его более приятным местом ни для себя, ни для окружающих. С другой стороны, его легко извинить и даже пожалеть, так как слух покидает его; это, пожалуй, ограничивает его музыкально гораздо менее чем социально: он слишком лаконичен и станет лаконичен еще более из-за своего недостатка» [14, с. 98].

Бетховен о Гете после их встречи в Теплице: «Придворный воздух нравится Гете больше, чем это надлежит поэту. Стоит ли говорить о смешном чванстве виртуозов, когда поэты, которых надо рассматривать как первых учителей нации, забывают из-за этой мишуры все остальное?» [2, с. 374].

Приведем фрагмент письма Бетховена восьмилетней любительнице музыки Эмилии, приславшей ему в подарок собственноручно вышитую сумочку для писем: «Продолжай заниматься, не ограничивайся упражнениями в искусстве, а проникай также в его содержание, — искусство заслуживает этого, так как только оно и наука возвышают человека до божества» [2, с. 379].

Незадолго до смерти, перелистывая ноты Генделя, подаренные ему И. А. Штумпфом, он говорит: «У Генделя я еще могу многому научиться!» [2, с. 418].

По поводу воспитания племянника Бетховен имел свое мнение, отличное от мнения его матери: «Мальчик должен стать художником или ученым, чтобы жить высшей жизнью и не погрязнуть в пошлости. Только художник и свободный ученый носят свое счастье внутри себя...» [2, с. 404].

## Бетховен-исполнитель

Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это Presto? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка.

*Л. Толстой «Крейцера соната»*

Из статьи «Знаменитые пианистки и пианисты Вены» (1799): «Игра Бетховена очень блистательна, но не слишком деликатна и не всегда достаточно отчетлива. Самым наивыгоднейшим образом проявляет он себя в импровизации. Варьируя любую, заданную тут же тему, он в совершенстве сочетает полную непринужденность со строжайшей взаимосвязанностью всех идей. При этом он варьирует не так, как многие другие виртуозы, пускающие пыль в глаза беготнею пальцев, а действительно *с о ч и н я е т*» [26, с. 125].

Композитор Рейхардт, большой поклонник творчества Бетховена, вспоминал об одном из музыкальных вечеров: «Вот мы сажаем веселого Бетховена за фортепиано, и он фантазирует нам целый час со всей глубиной своего художественного чувства... Так что мы, пожалуй, десять раз предавались горячим слезам...» [2, с. 270].

Поскольку Бетховен с юности воспитывался на клавирной музыке Баха, он был желанным гостем у любителя старинной музыки барона ван Свитена. «Бетховен обычно оставался у барона до поздней ночи, так как по просьбе хозяина дома должен был в качестве вечернего благословения играть фуги И. С. Баха. Вскоре барон упростил дело: “Если в будущую среду Вам ничто не препятствует, прошу Вас быть у меня в половине девятого со спальным колпаком в мешке”» [6, с. 61].

Чешский композитор, дирижер и педагог В. Томашек писал о гастроях Бетховена в Праге в 1798 году: «Великолепная игра и еще больше его отважное импровизирование совершенно странным образом потрясли меня. В глубине своего существа я почувствовал себя



столь приниженным, что много дней не касался моего рояля» [6, с. 82].

Шиндлер в своей книге «Бетховен в Париже» замечает, что композитор мог бы сделать исполнителям его квартетов следующее замечание: «Мои произведения – не миниатюры и не филигранные изделия, а фрески Микеланджело, и если вы хотите их выразить по-моему, макайте ваши кисти в сочные краски, научитесь извлекать из ваших инструментов здоровый, сильный звук...» [2, с. 465].

Многие слушатели подчеркивали ощущение мощи, героического начала в игре Бетховена, которое сменялось нежностью, сердечностью, теплотой. К. Черни и другие современники Бетховена утверждали, что «Бетховен как никто другой владел фортепианным *legato*» [26, с. 52]. Томашек приводит следующее высказывание Бетховена: «Давно известно, что величайшие пианисты были в то же время и величайшими композиторами, но как они играли? – Не так, как нынешние пианисты, которые бегают вверх и вниз по клавиатуре с заученными пассажами, пуч-пуч-пуч – что это означает? Ничего! Истинные фортепианные виртуозы давали в своей игре нечто связанное, нечто цельное; можно было рассматривать такую импровизацию, как записанное, хорошо разработанное произведение. Вот это значит играть на фортепиано, все остальное ничего не стоит» [2, с. 390].

Взгляды Бетховена на то, каким должен быть инструмент, манера его игры на фортепиано сильно повлияли на дальнейшую судьбу этого «короля инструментов». Читаем письмо 1796 года, адресованное И. А. Штрейхеру: «Позавчера я получил ваше фортепиано. Инструмент этот удался действительно превосходно, и всякий другой постарался бы оставить его за собой. Но я – Вам это покажется очень смешным – я был бы вынужден схитрить, если бы скрыл от Вас, что для меня он, пожалуй, чересчур хорош. А почему? Да потому, что такой инструмент лишает меня свободы самому вырабатывать свой тон». Тактичная форма отказа... обусловлена тем, что, обладая певучестью звука, «венские фортепиано» Штрейхера имели уж слишком податливую клавиатуру и недостаточно длительную звукопротяженность. Это, вероятно, и мешало Бетховену «самому вырабатывать свой тон», то есть отыскивать окраску звука и варьировать звукоизвлечение» [26, с. 101–102]. Из письма И. А. Штрейхеру (1810): «Постарайтесь, чтобы инструменты не так быстро изнашивались от игры.

Вы у меня видели тот инструмент, который я брал у Вас, и не можете, конечно, не признать, что он очень износился. Мне часто приходится слышать такое же мнение от других. Вы знаете, что я не преследую никакой цели, кроме способствования выпуску все лучших и лучших инструментов; ничто другое не может побудить меня к пристрастной оценке. Так пусть же Вас не огорчает правда, которую Вам высказал покорнейший слуга Ваш и друг» [26, с. 373]. Рейхардт писал: «По совету и по желанию Бетховена, Штрейхер стал придавать своим инструментам больше сопротивляемости и эластичности, дабы виртуоз, играющий с энергией и глубиной, мог иметь в своем распоряжении более протяженный и связный звук» [26, с. 373].

В 1896 году Бетховен написал И. А. Штрейхеру после концерта его талантливой ученицы: «“Поверьте, дорогой мой Штрейхер, я впервые испытывал удовольствие от прослушивания своего терцета, и, право же, это побудит меня писать для фортепиано больше, нежели доньне. Если даже хоть немногим моя музыка понятна, то это меня удовлетворяет. Конечно, с точки зрения исполнительского искусства фортепиано остается пока что наименее культивированным из всех музыкальных инструментов. Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой собрат, что вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать. <...> Попутно замечу, что Вы можете позволить своей маленькой ученице играть где угодно, и между нами говоря, многих из наших банальных, но чванливых шарманщиков она заставит натерпеться стыда.” (И. А. Штрейхер, женатый на Нанетте Штейн, основал в конце века фортепианную фабрику и музыкальный салон, сыгравший впоследствии важную роль в музыкальной жизни Вены)» [26, с. 100–101].

«Как-то вечером, когда Бетховен, сидя за роялем, чудесно фантазировал, Аменда сказал ему под конец: “Так жаль, что столь прекрасная музыка, рожденная мгновением, в следующий миг будет потеряна безвозвратно”. На это Бетховен возразил: “Ты ошибаешься, каждую исполненную фантазию я могу повторить” – сел за рояль и без отклонений сыграл свою фантазию снова» [6, с. 82]. Карл Аменда, теолог и музыкант из Курляндии, был одним из ближайших друзей Бетховена.

Одним из замечательных концертирующих виртуозов того времени был ученик Моцарта И. Гуммель – его игра отличалась особым изяществом, филигранной отделкой деталей, красивым звуком. Ф. Рис вспоминал: «...Однажды Гуммель пожелал, чтобы Бетховен что-нибудь сымпровизировал... Затем Бетховен настоял, чтобы и Гуммель сделал то же самое. Однако после того как тот играл уже довольно долгое время, Бетховен заявил: “Ну так когда же вы начнете по-настоящему?” Гуммель, полагая, что он уже сотворил чудеса, вскочил, и оба наговорили друг другу грубостей. Позже они помирились...» [6, с. 72].

Бетховен любил играть в ансамбле – многие замечательные инструменталисты и певцы почитали за честь выступить с ним: «Знаменитый Пунто... дал академию в придворном театре; была исполнена соната Бетховена для фортепиано и валторны, сыгранная автором и Пунто столь прекрасно и столь понравившаяся, что, несмотря на новое театральное распоряжение, запрещающее возгласы и громкие аплодисменты, публика все же так громко выражала свой восторг, что виртуозы... вынуждены были повторить ее» [6, с. 95].

О предпоследнем выступлении Бетховена как пианиста в 1814 году: «Это не было наслаждением, так как, во-первых, фортепиано было сильно расстроено, что мало заботило Бетховена, ибо он и без того ничего не слышал; во-вторых, от его былой столь удивительной виртуозности почти ничего не осталось вследствие глухоты артиста. В сильных местах бедный глухой композитор ударял так, что струны звенели, а при тихой звучности он играл столь нежно, что целые куски не были слышны... Может ли музыкант перенести подобное несчастье, не отчаявшись?» (Шпор) [2, с. 387–388].

Любовь Бетховена к музыкальным шуткам была хорошо известна друзьям – пожалуй, только такой человек, как он, мог написать на закате жизни искрометное рондо «Ярость по поводу утерянного гроша». Среди музыкальных шуток Бетховена особое место занимают каноны, посвященные приятелям. «Своему врачу он посвятил канон “Доктор, запри ворота, чтобы не пришла смерть”. Изобретателю метронома Мельцелю, издателю Гаслингеру, скрипачу Шупанцигу, над точностью которого он подшучивал, Бетховен посвятил свои каноны. Последний из них был написан на текст: “Все мы ошибаемся, но каждый по-своему”» [2, с. 449].

Если исполнительское мастерство Бетховена признавалось всеми, даже врагами композитора, его композиторская техника часто вызывала нарекания критиков. И. Зейфрид писал: «Если Бетховену попадали на глаза критические отзывы, в которых его упрекали в грамматических погрешностях, он ухмылялся очень довольный, потирал руки и восклицал, весело смеясь: “Да, да! Этому они удивляются, об этом перешептываются, потому что не встречались с подобным ни в одном учебнике по генерал-басу”» [6, с. 127].

Из рецензии 1799 года на венское издание Двенадцати вариаций для фортепиано и виолончели (ор. 66) и Восьми вариаций для фортепиано на тему Гретри: «То, что господин ван Бетховен является весьма искусным пианистом, достаточно общеизвестно. И если бы даже не было известно, это можно было бы предположить по его “Вариациям”. Но обладает ли он такими же счастливыми качествами как композитор – вот вопрос, на который гораздо труднее ответить утвердительно... Господин Бетховен позволяет себе такие обороты и жесткости в модуляциях, которые никак не назовешь красивыми (далее следует нотный пример). Сколько ни рассматривай эти переходы и как к ним ни прислушивайся, они остаются вульгарными. И чем больше в них претенциозности или широковещательности, тем вульгарнее они становятся» [26, с. 124]. Рецензия на три сонаты для фортепиано и скрипки ор. 12 (1799): «Бесспорно, господин ван Бетховен идет своим собственным путем. Но что это за странный и нудный путь? Ученость, ученость и еще много раз ученость, а натуральности, напева – нет! <...> Малоинтересная взъерошенность; погоня за какими-то диковинными модуляциями; отвращение к общепринятым связям; и при этом такое нагромождение трудности на трудность, что теряется всякое терпение и пропадает удовольствие» [26, с. 126].

Первая симфония Бетховена длилась двадцать восемь минут, вторая – тридцать минут, а третья – пятьдесят две минуты. «Весьма необычная по тому времени продолжительность Третьей симфонии вызвала нарекания рецензентов: “эта симфония, исполнение которой продолжается целый час, очень выиграла бы, если бы Бетховен решился ее сократить”» [26, с. 463].

Из рецензии на балет «Творения Прометея», поставленный в марте 1801 года: «Музыка не совсем соответствовала нашим ожиданиям, хотя в ней и нет вульгарных достоинств... Однако не подлежит

сомнению, что он (Бетховен) для балета написал слишком учено и слишком мало учитывая особенности танца. Все построено слишком величественно... для дивертисмента...» [6, с. 101]. (Вспоминается известный анекдот об Иосифе II, пожурившем Моцарта: «Слишком много нот...»).

### **Бетховен-педагог**

За свою жизнь – с отрочества до наступления неизлечимой болезни – Бетховен дал огромное количество платных и бесплатных уроков игры на клавире. В юности он придумывал всякие отговорки, стремясь под любым предлогом избежать уроков, тяготивших его – госпожа Брейнинг часто посмеивалась над его наивными попытками сохранить свою свободу и время для творчества.

По рассказу графини Джульетты Гвиччарди, которой посвящена соната-фантазия ор. 27 № 2 (так называемая «Лунная» соната), «он давал ей играть свои произведения и с бесконечной строгостью добивался правильного исполнения во всех мельчайших деталях. Предпочтение отдавал легкой игре. Был очень вспыльчив, бросал ноты, рвал их. Платы за учение не брал несмотря на бедность, разве что белье в подарок – при условии, что графиня сама шила его... Сам он играл свои вещи неохотно, лишь фантазировал; при малейшем шуме вставал и выходил из комнаты. Бетховен был очень некрасив, но благороден, образован и отличался тонкими чувствами. Одет Бетховен был обычно бедно» [6, с. 112].

Об уроках эрцгерцогу Рудольфу Бетховен пишет: «...я ежедневно занимаюсь с ним два с половиной или три часа... на другой день после таких уроков бываешь не в состоянии даже думать, не то что писать» [2, с. 422]. Бетховен познакомился с Рудольфом в 1803 или 1804 году у князя Лобковица. В течение многих лет Рудольф брал у Бетховена уроки фортепианной игры и композиции. «Он сосредоточивал в своей библиотеке автографы, рукописные копии и первые издания произведений Бетховена, перешедшие потом (в 1832 году) в Венское Общество любителей музыки» [26, с. 328].

Ф. Рис о Бетховене: «Своим поведением он часто приводил окружение эрцгерцога Рудольфа... в большое смущение... Эрцгерцог добродушно смеялся... и приказывал, чтобы Бетховену не мешали идти своим путем; что поделаешь, если он таков» [6, с. 125].

По свидетельству Беттины Брентано, Бетховен в беседе с Гете описывал следующий эпизод: «...когда я должен был дать урок герцогу Райнеру... и он заставил меня ждать в передней, я ему за это как следует растянул пальцы; когда он меня спросил, почему я так нетерпелив, я сказал: “Я потерял время в передней и не могу быть теперь терпеливым”. После этого он меня больше не заставлял ждать... Я сказал ему: “Вы можете, правда, нацепить кому-нибудь орден, но этим не сделаете его лучше ни на йоту; вы можете сделать надворного или тайного советника, – но не Гете и не Бетховена. Следовательно, вы должны питать уважение к тому, чего вы не можете сделать, до чего вам еще далеко; это вам полезно”» [7, с. 211].

Благодаря влиянию Бетховена, многие талантливые женщины Вены стали серьезно заниматься игрой на фортепиано. Из письма Бетховена Терезе Мальфатти (1810): «Что до Ваших занятий, то не забрасывайте фортепиано или вообще музыку в широком смысле. У Вас к ней такой прекрасный талант, почему же его не культивировать должным образом? Обладая столь развитым чувством всего прекрасного и доброго, почему вы не хотите направить свое дарование к тому, чтобы распознать в таком дивном искусстве то Совершенство, которое в нас постоянно вновь отражается?» [26, с. 368].

До последнего дня у Бетховена было множество творческих идей, в том числе по поводу обучения искусству фортепианной игры: «Я хочу еще много написать. Я хотел бы теперь сочинить десятую симфонию, Реквием и музыку к “Фаусту”. Да, и еще школу фортепианной игры. Я мыслю ее себе совсем по-иному, чем это теперь принято...» [2, с. 433].

Многие важные указания записаны Бетховеном в нотном тексте, потому он всегда настаивал на внимательном и уважительном отношении к авторским ремаркам. Из письма Бетховена Г. Гертелю по поводу текста 26-й сонаты (1811): «Только что получил “Прощание” и etc. Как я вижу, Вы намерены также и другие экземпляры выпустить с французским титулом. Почему? “Lebe wohl” – это совсем не то же самое, что “les adieux”. Первое обращено от глубины сердца лишь к кому-то одному; второе же – целому собранию, целым городам. <...> В дальнейшем я от Вас потребую расписки в том, что все данные мною заголовки будут сохраняться без изменений, как они написаны мной» [26, с. 442]. О переводе мессы (из письма Г. Гертелю):

«Общий характер “Kirie” – это искренняя преданность, глубокая правдивость религиозного чувства, но без унылой подавленности. В основе выразительности “Kirie” – нежность, и такие выражения, как “Allgewaltiger” и тому подобные, не кажутся мне пригодными для передачи смысла» [26, с. 410].

### **Глухота. Последние годы жизни**

Когда Бетховен направлялся в Вену, он мечтал много путешествовать, как это было принято у концертирующих виртуозов его поколения, но судьба распорядилась иначе. Летом 1797 года Бетховену пришлось перенести тиф, который подорвал здоровье и оказал пагубное влияние на слух. В конце того же года Бетховен записал в своем дневнике: «Мужество. Вопреки всем телесным немощам, мой дух должен господствовать» [26, с. 103]. Из письма Ф. Вегелеру в Бонн (1801): «...В ушах все шумит и гудит день и ночь. Я влачу теперь существование, которое нельзя не назвать жалким. В течение двух лет избегаю всякого общества, потому что не в силах признаться людям: я глух. Будь у меня другое занятие, то еще бы куда ни шло, но при моей профессии такое состояние ужасно. К тому же и враги мои, число которых не мало, – что сказали бы на это они! – Чтобы дать тебе представление об этой странной глухоте, я скажу, что в театре мне надо занять место у самого оркестра, если я хочу понимать актеров. Находясь чуть подальше, я уже не слышу высоких тонов инструментов и голосов. <...> Смирение – какое жалкое прибежище! А между тем, это – единственное, что мне осталось» [26, с. 140].

Как установлено медицинскими исследованиями, глухота Бетховена имела ту особенность, что, «отделяя его от мира внешнего, она, однако, поддерживала его слуховые центры в состоянии постоянного возбуждения. В письме другу Аменде Бетховен объясняет: “При игре и композиции мой недуг проявляется менее всего; главным образом – в общении с людьми”» [26, с. 146–147].

В 1802 году он написал завещание, в котором прощался с жизнью и теми, кого он любил. «1802 год, 6 октября. Моим братьям Карлу и Иоганну Бетховенам. О вы, люди, считающие или объявившие меня озлобленным, упрямым или мизантропом, – как вы несправедливы ко мне. Вы не знаете тайной причины того, что я вам кажусь таким... подумайте только, вот уже шесть лет, как меня поразил неизлечимый

недуг, ухудшившийся из-за несведущих врачей. Год от года все больше обманываясь в надежде на улучшение... родившись с пламенным, живым темпераментом, очень склонный к развлечениям, доставляемым обществом, я рано должен был обособляться, вести одинокую жизнь... и все же я еще не был в силах сказать людям: говорите громче, кричите, ведь я глух. Ах, как мог бы я признаться... в слабости того чувства... которым я когда-то владел с наибольшим совершенством, с совершенством, которым обладают или обладали немногие люди моей профессии, – о, я не могу этого сделать... Я должен жить изгнанником. Едва только я сближаюсь с обществом, как меня охватывает жгучий страх, я боюсь быть подвергнутым опасности дать заметить мое состояние... и все же иногда, увлеченный стремлением к обществу, я шел на это. Но что за унижение, когда кто-нибудь, стоя рядом со мной, слышал издали звуки флейты, я же не слышал ничего... Такие случаи приводили меня на грань отчаяния, недоставало малого, чтобы я покончил со своей жизнью. Только оно, искусство, оно удержало меня. Ах, мне казалось невозможным покинуть мир, прежде чем я выполню все, к чему чувствовал себя призванным... Терпение – так зовут его... Оно должно стать моим руководителем, и я владею им... О божество, ты с высоты проникаешь в глубь моего существа, ты знаешь его, ты знаешь, что в нем живут любовь к людям и желание делать добро. О люди, если вы когда-нибудь прочитаете это, подумайте, что вы были несправедливы ко мне, и несчастный пусть утешится, найдя такого же несчастливца. <...> Внушайте вашим детям добродетель... не деньги – она одна может дать счастье. <...> О Провидение, пошли мне хоть однажды день чистой радости! Уже так долго мне чуждо внутреннее эхо истинной радости. Когда, – о, когда же, о боже, – я смогу его вновь ощутить в храме природы и человечества. Никогда – о, нет, это было бы слишком жестоко!» [6, с. 116–117].

В 1806 году Бетховен сделал такую запись в своем дневнике: «Подобно тому как ты ринулся в водоворот светской жизни, точно так же ты можешь, несмотря на все препятствия общения с окружающими, заниматься сочинением опер. Да не будет больше тайной твоя глухота – также и в искусстве» [26, с. 315].

Из письма Бетховена Ф. Вегелеру (1810): «Около двух лет тому назад мое тихое и безмятежное существование окончилось, и я ока-



зался насильно втянутым в светскую жизнь. Никакой пользы от этого я еще пока не вижу; скорее, наоборот. Но на кого же не воздействуют бури, бушующие вокруг? Тем не менее, я был бы счастливым человеком, быть может, одним из счастливейших, когда бы не демон, поселившийся в моих ушах. Не прочти я где-то о том, что человек не имеет права самовольно распрощаться с жизнью, пока он в состоянии совершить еще хоть одно доброе дело, меня бы давно уже не было, я бы покончил с собой. – О, жизнь так прекрасна! Но моя навсегда отравлена» [26, с. 271].

Потомков Бетховена поражает, что его воля «не только не согнулась перед искусом самоуничтожения, но привела его творческие силы к раскрытию широчайших горизонтов духовного мира и к упорному, стойкому самоутверждению жизни и к жизнерадостному искусству» (Б. Асафьев) [7, с. 221]. Великий русский пианист А. Г. Рубинштейн писал: «Последние его фортепианные сонаты, последние струнные квартеты, Девятая симфония и т. д. мыслимы только при глухоте его; только она могла создать эту безусловную сосредоточенность, это перенесение себя в другой мир, эту звучащую душу...» [7, с. 218]. Особое мнение у Альфреда Эйнштейна: «Просто несчастье (для истинного восприятия музыки), что мы знаем столько подробностей из жизни Бетховена и что такие документы, как “Гейлигенштадское завещание” или сведения о его глухоте, о страданиях... способствовали извращению содержания его музыки или, по меньшей мере, его затемнили. Творческие замыслы Бетховена... зреют и завершаются в некоей сфере, которая, разумеется, тесно соприкасается со счастьем и страданиями, с самой способностью великого человека страдать и радоваться, но отнюдь не с событиями его повседневной жизни» [41, с. 112–113].

А. Вайсенбах, профессор хирургии, автор текста бетховенской кантаты «Славное мгновение», описал Бетховена так: «Тело Бетховена обладало крепостью и силой... Крепость была свойственна лишь его мясу и костям; нервная же его система в высшей степени возбудима и даже болезненна... Он некогда перенес страшный тиф; с тех пор начинается упадок его нервной системы и, вероятно, также столь тягостный для него упадок слуха... Никогда я не встречал более детского нрава в сочетании со столь мощной и упрямой волей; если бы у него не было ничего, кроме его сердца, он все же был бы таким чело-

веком, перед которым следует встать и склониться. Всею душой он привержен добру и красоте, благодаря прирожденному стремлению, оставляющему далеко позади себя всякое образование...» [2, с. 392].

Бетховен – Г. Гертелю о своем положении в Вене (1809): «...Никто здесь не имеет больше личных врагов, нежели я. Оно и понятно, тем более что положение музыкального искусства тут все время ухудшается. У нас есть капельмейстеры, которые столь же мало смыслят в дирижировании, сколь и еле читают партитуры. В “Auf der Wieden”, конечно, особенно скверно. Когда я давал там академию, мне чинили препятствия со всех сторон. Мои противники из Общества “Концерты в пользу вдов”, среди которых первое место принадлежит господину Сальери, выкинули из ненависти ко мне премерзкую штуку: каждому из музыкантов, состоящему членом их общества, они угрожали исключением, если он станет играть у меня. Несмотря на погрешности исполнения, которые от меня не зависели, публика все-таки приняла все с энтузиазмом. <...> Озлобились главным образом музыканты, ибо, когда они споткнулись по небрежности на самом что ни на есть ровном и гладком месте, какое только может быть на свете, я внезапно прекратил играть и громко закричал: “еще раз!” С чем-либо подобным им не приходилось прежде сталкиваться. Публика же, напротив, выразила тут одобрение» [26, с. 301–302].

В письме Гете 28 мая 1810 года Беттина Брентано передает такие слова Бетховена: «Я не имею друзей и должен жить наедине с самим собой, зато я знаю, что Бог мне ближе в моем искусстве, чем другим... И мне вовсе не страшно за мою музыку: ей не угрожает злой рок; кому она делается понятной, тот должен стать свободным от той юдоли, в которой мучаются другие» [7, с. 209].

О непрактичности, беспомощности Бетховена в бытовых вопросах осталось много воспоминаний современников. По рассказу Ф. Риса, «Бетховен написал для графини Броун вариации для фортепиано и получил в подарок красивую верховую лошадь. Он несколько раз ездил на ней, затем, однако, забыл и о лошади, и, что много хуже, о корме для нее. Его слуга начал за деньги давать лошадь внаем и долгое время не подавал никаких счетов на корм. Наконец, к величайшему удивлению Бетховена, предъявил вдруг весьма большой счет, который вдруг напомнил композитору и о его лошади, и о его не-

брежности по отношению к ней» [6, с. 74]. Из письма Бетховена другу И. Глейхенштейну: «Милый добрый Глейхенштейн! Посылаю тебе 300 флоринов... Купи мне, пожалуйста, полотна или бенгальской материи на рубашки и хоть полдюжины галстуков, ибо сам я в этом так же мало смыслю, как и терпеть не могу заниматься подобными делами. Выбирай все по собственному вкусу, но только не мешкай, потому что, как ты знаешь, эти вещи мне нужны» [26, с. 361].

Из рассказа ученика Бетховена К. Черни: «В квартиру Бетховена надо было подниматься как на башню, на 6 или 7 этаж. Комната на вид совершенно заброшенная, везде разбросаны бумаги, одежда, несколько сундуков, голые стены, почти ни стула, за исключением колченого у рояля Вальтера; сам Бетховен в чем-то мохнатом, темном, наподобие Робинзона Крузо, косматые, черные, как деготь, волосы аля Тит» [6, с. 86].

Фрагмент автобиографии Шпора: «Он был плохим хозяином, и, к несчастью, окружающие обворовывали его. Часто он нуждался в самом необходимом. <...> Однажды я спросил его после того, как не видел его несколько дней в трактире: “Уж не болели ли вы?” – “Мой сапог был болен, и так как у меня их лишь одна пара, я сидел под домашним арестом”» [2, с. 390].

Из письма Бетховена Г. Гертелю (1809): «Скопление бедствий, пережитых нами за последнее время, было столь велико, что начиная с 4 мая мной не произведено на свет почти ничего взаимосвязанного... Ход событий сказался на моем состоянии, и я все еще лишен возможности насладиться сельской жизнью, которая мне так необходима. <...> Какое кругом разрушение и опустошение жизни! Ничего, кроме барабанов, канонады и всяческих людских страданий» [26, с. 329]. Пусть нас не удивляет, что Бетховен часто нуждался в самом необходимом – помимо военных действий, которые привели к взлету цен, двадцатого января 1811 года императором Францем I был утвержден так называемый «финансовый патент», «согласно которому все находившиеся в обращении бумажные деньги обменивались на выкупные свидетельства. Этот указ, вступивший в силу в начале марта 1811 года, означал катастрофическое бедствие для населения империи, так как при обмене денег за 5 гульденов давался 1» [26, с. 422].

Из письма издателя Г. Гертеля Бетховену: «Ваше высказывание меня больно ранило... Я никогда не давал повода считать неискренним мое уважение к Вам... Не я повинен в том, что времена и публика изменились... Роковые события последних четырех-пяти лет так отразились на моей торговле нотами, что при всем желании я не имею возможности предоставлять превосходным музыкантам такие высокие гонорары, каковых они по праву заслуживают» [26, с. 375–376]. Из письма Бетховена издателю Гофмейстеру: «Вся сумма за четыре сочинения составит, стало быть, 70 дукатов. Я не разбираюсь ни в каких других деньгах, кроме венских дукатов, и сколько там получится на Ваши золотые талеры, меня совершенно не касается, потому что я поистине плохой негоциант, да и не знаток в арифметике. Итак, с этим тягостным делом покончено. Я называю его так потому, что желал бы установления совершенно иного порядка. Надо бы иметь на весь мир только один магазин искусства, куда художнику было бы достаточно отдать свои творения, чтобы получить оттуда все, что ему нужно. Ведь при нынешнем положении приходится быть наполовину торгашом, а как – о, боже милостивый – приноравливаться к этому?» [26, с. 122].

Из письма Бетховена Рису (1823): «Мое вечно затруднительное положение требует, чтобы я писал без перерыва и зарабатывал таким образом необходимые мне деньги. Каким печальным открытием это будет для Вас!!» [2, с. 422]. В разговорной тетради в апреле 1823 года Бетховен пишет: «Я пишу не то, к чему меня более всего влечет, а то, за что мне платят, ведь я очень нуждаюсь в деньгах; я не хочу сказать, будто пишу только ради денег: как только этот период пройдет, я, надеюсь, возьмусь наконец за самое дорогое для меня, да и для самого искусства вообще – за “Фауста”» [13, с. 78].

В начале Кюрие из «Торжественной мессы» Бетховен надписал: «”Это должно идти от сердца к сердцу”, а перед последним эпизодом – “Дай нам мир” – композитор сделал надпись: “Прошу о мире внешнем и внутреннем”» [2, с. 450].

Для многих людей музыка Бетховена была поддержкой в критические моменты судьбы – одним из них был Юлиус Фучик: «В страшные времена фашизма чешский герой Юлиус Фучик за неделю до казни написал письмо родным из гестаповской тюрьмы: “Верьте мне: то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она

живет во мне и ежедневно проявляется мотивом из Бетховена. Человек не становится меньше оттого, что ему отрубят голову. Я горячо желаю, чтобы после того, как все будет кончено, вы вспоминали обо мне не с грустью, а радостно, так, как я всегда жил”» [2, с. 496].

### **Фрагменты писем Бетховена**

Фрагмент из письма Бетховена Э. Брейнинг о двенадцати вариациях на тему В. А. Моцарта для скрипки и фортепиано, первом произведении Бетховена, изданном в Вене, 1793 год: «Никогда бы ничего подобного не стал я писать. Но мне уже не раз здесь, в Вене доводилось примечать, что когда я – обычно в вечерние часы – тут или там импровизировал, то объявлялось некое лицо, которое на следующий день записывало многие мои приемы и кичливо выдавало их потом за свои. Так вот, предвидя, что эдакие пьесы могут вскоре появиться на свет, я и решил предупредить их. Был у меня и другой резон: привести в замешательство здешних пианистов. Многие из них – мои смертельные враги, и я хотел таким манером отомстить им, так как знал наперед, что тут или там им предложат сыграть вариации, и тогда господам этим не избежать конфуза» [26, с. 86–87]. «Венские музыканты того времени очень недружелюбно относились к заезжим виртуозам, избравшим Вену местом постоянного жительства. “Если приезшему артисту придет в голову здесь остаться, то весь *Corpus musicum* – его враги,” – пишет в 1800 году корреспондент лейпцигской газеты» [26, с. 87].

Из письма Бетховена издателю Н. Зимроку (1794): «Здесь взяты под стражу различные видные люди, и ходят слухи, будто должна была вспыхнуть революция. Но я полагаю, что покуда австриец располагает темным пивом и сосисками, он на восстание не поднимется. Отдан приказ, чтобы после 10 вечера ворота, ведущие в предместья, были заперты. Солдаты зарядили ружья. Громко разговаривать нельзя, а то полиция предоставит квартиру» [26, с. 92].

«И. Зейфрид сообщил в своих воспоминаниях, что в первые годы пребывания в Вене Бетховен любил угощать друзей обедом своего приготовления... и сколь ни мало вкусным оказывался этот обед, Бетховен ожидал и требовал одобрения приготовленной трапезы. При этом он себе присваивал имя повара “Галушки” – персонажа из популярной бурлески В. Мюллера “Веселая свадьба”» [26, с. 115].

Из письма Н. Цмескалю: «Ноге моей стало лучше, и тот, кто создал ноги, обещает тому, кто создал голову, что через восемь дней, не позднее, нога уже будет здорова» [26, с. 448].

«Вы спросите меня, откуда я беру свои идеи? Этого я не в состоянии вам сказать достоверно... я улавливаю их на лоне природы, в лесу, на прогулках, в тишине ночи, ранним утром, возбужденный настроениями, которые у поэта выражаются словами, а у меня превращаются в звуки, звучат, шумят, бушуют, пока не станут передо мной в виде нот. <...> Я переделываю многое, отбрасываю, пробую снова до тех пор, пока не бываю удовлетворен, и тогда в моей голове начинается переработка в ширину, в длину, в высоту и глубину. Так как я сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всем его объеме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде» (Л. Ван Бетховен) [7, с. 191].

О премьерe Третьего фортепианного концерта: «На концерте Бетховен попросил И. Зейфрида перевертывать ему страницы во время исполнения концерта с оркестром, но, по словам Зейфрида, “это было легче сказать, чем сделать; передо мною были почти совершенно чистые листы бумаги, только кое-где было нацарапано несколько иероглифов, которые должны были служить ему указателем. Он играл всю партию наизусть, ибо она была еще не написана, что с ним случалось часто”» [7, с. 192].

Бетховен: «Бог его знает, почему моя клавирная музыка всегда на меня производит самое плохое впечатление, особенно – когда ее скверно играют» [26, с. 52].

Об опере «Фиделио»: «Подготовка премьеры оперы протекала в крайне неблагоприятных для Бетховена условиях. 30 сентября 1805 года опера была запрещена австрийской цензурой, в связи с чем 2 октября Зонлейтнер (автор либретто оперы. – М. Т.) обратился в цензуру с ходатайством, в котором доказывал, что “действие оперы происходит в XVI веке, в Испании и, стало быть, не имеет никакого отношения к современности”, что “хотя в опере и фигурирует, действительно, губернатор, злоупотребляющий властью из личной мести, но он наказан двором” и т. д. 5 октября 1805 года опера была разрешена при условии “переработки наиболее резких сцен”. Против воли Бетховена она была переименована (“Фиделио” вместо “Леонора”).

В наиболее ответственный период подготовки премьеры Бетховен был лишен поддержки со стороны друзей, так как в конце октября 1805 года, после падения Ульма, почти все они покинули Вену. Наконец 13 ноября, то есть за неделю до премьеры, в Вену вступили наполеоновские войска, и, разумеется, венской публике было не до премьеры. Опера выдержала только три представления...» [26, с. 233]. Бетховен сделал вторую редакцию оперы: «Она произвела фурор и принесла автору огромный и вполне заслуженный успех» (Г. А. Гризингер) [26, с. 42].

Незадолго до смерти, передавая рукопись партитуры «Фиделио» А. Шиндлеру, Бетховен сказал ему: «Из всех моих детищ она стоила мне наибольших мук при рождении, она же доставила мне наибольшие огорчения – поэтому она мне дороже других. Предпочтительно перед другими, я считаю ее достойной сохранения для науки об искусстве» [26, с. 234]. «“Фиделио” я не променяю на все оперы Моцарта вместе», – говорил М. И. Глинка [7, с. 198].

Из письма Бетховена Майеру (1806): «Любезный Майер! Сделай милость, попроси господина фон Зейфрида, чтобы сегодня моей оперой продирижировал он; я хочу ее сегодня посмотреть и послушать издали. По крайней мере, в этом случае мое терпение не подвергнется столь тяжким испытаниям, как если б мне пришлось выслушивать коверканье написанной мною музыки в такой непосредственной близости! – Я не могу объяснить это ничем иным, кроме как желанием сделать мне назло. <...> Теряешь всякую охоту что-нибудь писать, если нужно слушать свои сочинения в таком исполнении!» [26, с. 236–237].

Пересказ очевидца разговора Бетховена с придворным банкиром, арендатором венских придворных театров бароном фон Брауном после постановки оперы «Фиделио»: «Недостаток кассовой выручки Браун объяснил тем, что хотя все ложи и нумерованные кресла были заняты, этого, однако, нельзя было сказать о местах, которые приобретаются простым народом и приносят высокую прибыль при постановке опер Моцарта. Барон подчеркнул при этом, что музыка Бетховена пользуется пока что успехом лишь у сословия образованных людей, между тем как оперы Моцарта вызывают восторг всего народа, толпы. Бетховен с возмущением забегал по комнате и громко крикнул: “Я не пишу для толпы, я пишу для образованных”. “Но увы,

– спокойно возразил ему барон, – одних лишь образованных мало, чтобы заполнить театральный зал. Для того чтобы мы могли обеспечить себе нужный доход, нам необходима “толпа”. И поскольку Вы, сочиняя музыку, ничем тут не хотите поступиться, то именно этим и объясняется скудность вашего дохода со сбора. Если бы такую же тантьему от постановки его опер мы бы выплатили Моцарту, он стал бы богачом”» [26, с. 238].

Поражение, понесенное Пруссией в сражениях с Наполеоном под Иеной и Ауэрштедтом, произвело на Бетховена очень сильное впечатление. По рассказу А. Фукса, полный негодования, Бетховен сказал: «Жаль, что я не разбираюсь в военном искусстве, как в музыкальном, а то бы я дал ему бой и победил его» [26, с. 250].

П. Биго, служивший библиотекарем во дворце русского посла Разумовского, оставил воспоминание о рукописи знаменитой сонаты «Аппассионата»: «Во время одного из путешествий Бетховен был внезапно застигнут бурей и ливнем, повредившим находившуюся в его дорожной сумке рукопись только что оконченной сонаты фа-минор. По прибытии в Вену... он посетил нас и, смеясь, показал моей жене совершенно вымокшую рукопись. Она стала внимательно ее рассматривать и, пораженная необычностью первых тактов сонаты, села за фортепиано, чтобы сыграть ее. Бетховен не ожидал этого и удивился тому, с какой легкостью преодолела мадам Биго все его подчистки и поправки (это был оригинал, предназначенный им для издателя). Сыграв сонату, мадам Биго попросила Бетховена, чтобы он подарил ей эту рукопись. Он согласился и после выхода сонаты из печати принес моей жене обещанный ей манускрипт» [26, с. 253].

О пианистке Марии Биго: «О том, сколь высоко Бетховен ценил душевные качества Марии, может служить его отзыв об исполнении ею одной из его фортепианных сонат: “Это не совсем то, что мною задумано, но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я”. Бетховенский репертуар Марии был очень широк. <...> Она мастерски играла не только фортепианные сонаты, концерты и вариации Бетховена, но и сонаты для фортепиано и скрипки с Шуппанцигом. Рейхардт отмечал, что к исполнению бетховенской музыки М. Биго относилась со священным благоговением» [26, с. 258].



Из письма Бетховена К. Плейелю в Париж (1807): «Мой милый Камиллус – я не ошибаюсь, так звали того римлянина, который выгнал из Рима злых галлов. Я бы с радостью назвался тем же именем, если бы это помогло мне прогнать их отовсюду, где им не положено находиться» [26, с. 259].

Бетховен – Ф. Брунsvику в Будапешт (1806): «Если ты можешь устроить, чтобы меня пригласили на пару концертов в Венгрию, то сделай это. Вы могли бы приобрести меня за 200 дукатов золотом. Я привезу тогда с собой и свою оперу; с титулованною театральною сволочью я никак не могу дотолковаться» [26, с. 261].

«С первого января 1807 года руководство венскими придворными театрами перешло от П. Брауна ко вновь учрежденной коллегиальной дирекции. Ее возглавляли князя Ф. Лобковиц, Й. Шварценберг, Н. Эстергази, граф Ф. Пальфи и ряд других представителей венской аристократии. Бетховен никак не мог добиться предоставления ему здания театра для устройства своей академии» [26, с. 262].

Тереза Брунsvик, большой друг Бетховена, была одаренной художницей. Предположительно, она обещала Бетховену нарисовать его портрет. «Судя по письму к ней Бетховена от января 1811 года, она исполнила это обещание метафорически, подарив композитору изображение орла, устремившегося к солнцу» [26, с. 262]. Тереза послала Бетховену свой портрет работы И. Б. Лампи с надписью: «Редкому гению, великому артисту, хорошему человеку. От Т. Б.» [26, с. 412].

Из письма Бетховена издателю Г. Гертелю в Лейпциг: «Мессу Вы должны взять непременно, в противном случае я не могу Вам отдать и другие произведения, ибо я сообразуюсь не только с тем, что обеспечивает выгоду, но и с тем, что приносит славу. Вы утверждаете, что “на церковные вещи нет спроса”, и если говорить о музыке, которую пишут сочинители генерал-баса, то Вы правы. Но дайте-ка там, в Лейпциге исполнить мессу в концерте и поглядите, не объявятся ли тут же любители, готовые ее приобрести» [26, с. 284].

Немецкий ученый-востоковед Й. Гаммер прислал Бетховену текст своей оратории «Потоп», а также индийскую пастораль и персидский зингшпиль. Свою посылку Гаммер сопроводил письмом, в котором писал (в связи с ораторией «Потоп»): «Я уверен, что лишь с помо-

щью гения Бетховена музыкальное искусство способно возмутить океаны и усмирить потопаы» [26, с. 316].

Отрывок из статьи в музыкальной газете от 22 марта 1809 года: «До настоящего времени гениальный Бетховен, обладающий глубоким и тонким умом, проживал в Вене как частное лицо. Однако эта его частная жизнь нередко отягощалась различными группами противников, состоявшими, главным образом, из музыкантов по профессии, и действовавшими во вред ему либо открыто, либо исподтишка. Недавно им было получено... выгодное приглашение Вестфальского двора, которое он намеревался принять. Но несколько благороднейших ценителей искусства объединились, чтобы воспрепятствовать этому, так как они сочли, что гений Бетховена должен оставаться в Вене, являющейся главной резиденцией немецкой инструментальной музыки, не подвергаясь чуждым влияниям, способным его отклонить от самобытного пути, по которому должно ему следовать» [26, с. 319].

«Военная ситуация начала мая 1809 года характеризуется современником так: “Наполеон стремительно рвался к Вене. Все высшее общество покинуло столицу... Первое мая было траурным днем”. Четвертого мая из Вены эвакуировалась императорская фамилия, с чем и связана известная помета композитора на рукописи первой части сонаты ор. 81-а: “Прощание”, Вена, 4 мая 1809 года. На отъезд его императорского высочества, глубокоочтимого эрцгерцога Рудольфа”. 10 мая Вена была осаждена, и двумя днями позднее город был сдан» [26, с. 326].

Из письма Г. Гертелю (1809): «“Фортепианные соло-сонаты я пишу неохотно, но несколько я Вам обещаю. Известно ли Вам, что я уже стал членом Общества изящных искусств и наук? Как-никак, а все-таки титул. Ха, ха меня это смешит”. 9 августа 1809 года Бетховеном было получено письмо из Амстердама, в котором сообщалось об избрании его членом-корреспондентом голландского Королевского института науки, литературы и изящных искусств» [26, с. 341–342].

«Вот как Бетховен высказывается о Шенбрунском мире, по условиям которого Австрия лишалась всех юго-западных и восточных провинций, теряла три с половиной миллиона подданных и попадала в полную зависимость от политики Наполеона: “Что Вы скажете об

этом мертворожденном мире? От нынешнего века я более не жду ничего прочного, и ни на что, кроме слепого случая, твердо полагаюсь нельзя» [26, с. 344].

Из письма Бетховена издателю Г. Гертелю (1810): «Я просил бы вас прислать мне книгу “Бехштейновская история птиц в двух больших томах с цветными гравюрами”. Этой книгой я намерен доставить большую радость одному из моих добрых приятелей» [26, с. 359].

Ля-минорная багатель, известная под названием «К Элизе», была посвящена Терезе Мальфатти. «Известно, что во владении Терезы Мальфатти находился автограф багатели для фортепиано (ля минор), подписанный композитором: “27 апреля, на память о Л. В. Бетховене”. Данный автограф был обнаружен Л. Нолем в 1867 году (спустя шестнадцать лет после смерти Терезы) и опубликован под названием “Fur Elise” (“Элизе”). Таким образом, широко распространенное название багатели обязано, однако, своим происхождением не Бетховену, а Нолю, который допустил ошибку при расшифровке дарственной надписи» [26, с. 370]. Из письма Бетховена Терезе: «Я испытываю такое блаженство, когда получаю возможность бродить по лугам и лесам, среди деревьев, кустарников и скал. Никто так не может любить деревню, как я – ведь леса, деревья и скалы отвечают человеку эхом, которое он жаждет услышать. В скором времени Вы от меня получите еще несколько композиций, на трудность которых Вам не придется сетовать. Читали ли Вы “Вильгельма Мейстера” Гете и сочинения Шекспира в переводе Шлегеля? Живя в деревне, имеешь много свободного времени; думаю, что вам будет приятно, если я пришлю Вам эти книги» [26, с. 369].

Из письма Беттине Brentano (1811): «О том, как вы себя чувствуете в Берлине среди этого всесветного сброда, я могу догадываться, даже не читая Ваших писем. Разговоры, болтовня об искусстве и ничего на деле!!!!» [26, с. 413].

Май 1811 года, письмо Г. Гертелю: «Ошибки – ошибки! Вы сами – голая ошибка! Я должен либо посылать к вам туда своего копииста, либо находиться там сам, если хочу, чтобы мои произведения не выходили в свет сплошь покрытые ошибками. Видимо, лейпцигский музыкальный трибунал не в состоянии обзавестись хотя бы одним порядочным корректором...» После списка опечаток – конец письма:

«Я Вас все-таки очень ценю. Ведь уж так у людей заведено: они ценятся за то, что не делают еще больших ошибок» [26, с. 423].

Бетховен – Г. Гертелю (1811): «Напечатайте титульный лист, как я написал его, то есть и по-французски, и по-немецки, не ограничившись ни в коем случае только французским. Так же остальные заголовки. Позаботьтесь об улучшении корректуры; и не забудьте о жалобах на неудобство переверачивания страниц. – Этим гнус-ностям с контрафакциями необходимо положить конец, хотя бы здесь, в Вене; я возбужу ходатайство о привилегии, запрещающей перепечатку моих произведений в Австрии» [26, с. 425].

Из письма директору театра Кертнертор Ф. Пальфи (1811): «Ведь найти хороший текст для оперы – очень нелегкое дело. Только за последнее время я возвратил авторам не менее дюжины либретто, если не больше. Я даже платил из собственного кармана, но так и не сумел получить ничего пригодного» [26, с. 433].

Предисловие к изданию Третьей симфонии Бетховена ор. 55 (фрагмент).

«Вена, октябрь 1806

Ввиду того что в соответствии с намерением автора эта симфония длится долее, нежели другие сочинения данного рода, ее надо исполнять не в конце, а в начале академии, причем после нее играть лишь такие композиции, как увертюра, ария, концерт. Особый эффект, на который симфония рассчитана, может потеряться, если исполнить ее позднее, перед аудиторией, уже утомившейся слушанием предшествовавших произведений» [26, с. 463].

«В 1812 году он записал в своем дневнике: “Ты не смеешь быть человеком ради себя, только ради других”» [26, с. 38].

«В начале 1821 года Гете познакомился в Веймаре с “лучшим учеником” своего друга Цельтера, двенадцатилетним Феликсом Мендельсоном. Поэт Людвиг Рельштаб... описывает следующую интересную сцену: “Гете очень любил фуги Баха... Феликсу было предложено исполнить какую-либо фугу старого мастера... Без подготовки мальчик уверенно сыграл ее. <...> Далее Гете предложил ему сыграть менуэт. <...> Феликс исполнил менуэт из “Дон Жуана”. – Гете внимательно слушал, стоя у инструмента, черты его лица выражали радость. <...> После нескольких шуточных слов Гете вынул еще один лист и поставил его на пюпитр <...> Едва он успел спро-

сать: “Ну-ка, угадай, кто это написал?” – как подошедший сзади Цельтер, заглянув через плечо мальчика, сидевшего у рояля, воскликнул: “Да это же рука Бетховена! Это можно разглядеть за миллю!” <...> Услышав имя Бетховена, Феликс сделался серьезным, на его лице появилось выражение благоговения. <...> Он сразу начал играть. Это была несложная песня, но чтобы среди перечеркнутых и полустертых нот выбрать то, что нужно, требовалась отменная быстрота реакции и уверенность в чтении с листа. <...> Этой пьесой Гете закончил испытание”» (рукопись была наброском песни «Радость и страдания» соч. 83, который Гете хранил как особо ценное сокровище) [13, с. 85].

Об академии 7 мая 1824 года рассказывает скрипач Йозеф Бём: «Бетховен дирижировал сам, то есть он стоял перед дирижерским пультом и жестикулировал как сумасшедший. То он тянулся вверх, то почти приседал на корточки, размахивая руками и топая ногами, словно сам желал играть одновременно на всех инструментах и петь за весь хор. В действительности всем руководил Умлауф, и мы, музыканты, следили только за его палочкой. Бетховен был столь взволнован, что совершенно не замечал происходившего вокруг и не обращал внимания на бурные аплодисменты, едва ли доходившие до его сознания вследствие слабости его слуха. В конце каждого номера приходилось указывать ему, когда именно он должен был повернуться и поблагодарить публику за аплодисменты, что он делал весьма неловко» [13, с. 119–120].

## СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

### К разделу 1

**Ave Maria** (*лат.* – привет Тебе, Мария) – музыкальное произведение, написанное на текст одноименного католического гимна или на свободный текст, включающий обращение к Деве Марии. Текст гимна представляет собой приветствие архангела Гавриила Деве Марии при Благовещении.

**Вариации** – (от *лат.* Variation – изменение, разнообразие) – «музыкальная форма, в которой тема (иногда две темы или более) излагается повторно с изменениями в фактуре, ладе, тональности, гармонии, соотношении контрапунктических голосов, тембре и др.» [21, т. 1, с. 667]. Форкель писал о возникновении «Гольдберговских вариаций» Баха: «Граф Кайзерлинг был слаб здоровьем и часто страдал бессонницей. Гольдберг, живший у него в доме, в подобных случаях должен был проводить ночь в соседней комнате и играть ему во время бессонницы. Однажды граф сказал Баху, что он был бы рад получить для своего Гольдберга клавирные пьесы нежного и несколько оживленного характера, чтобы они немного развлекли его в бессонные ночи. Бах решил, что для этого более всего пригодны вариации, хотя сочинение в подобном роде он считал неблагоприятной работой, поскольку гармоническая основа оставалась в них неизменной... Граф называл это произведение своими вариациями. Он мог без конца слушать их и долгое время, как только наступали бессонные ночи, говорил: “Любезный Гольдберг, сыграй же мне одну из моих вариаций”. Бах, может быть, никогда не был так щедро награжден за свою работу, как за эти вариации. Граф подарил ему золотой кубок, наполненный сотней луидоров» [37, с. 236].

**Динамика** (от *греч.* – имеющий силу) в музыке – «совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания. <...> Динамика – важнейшее средство музыкального выражения. Подобно светотени в живописи, динамика способна производить психологические и эмоциональные эффекты громадной силы, вызывать образные и пространственные ассоциации. Примерно до середины

XVIII века в музыке господствовала динамика форте и пиано. Высшее свое развитие этот динамический принцип получил в эпоху барокко с его искусством “хорошо организованного контраста”, тяготением... к ярким эффектам светотени» [21, т. 2, с. 247].

**Диссонанс** (от *лат.* *Dissono* – нестройно звучу) – «звучание тонов, “не сливающихся” друг с другом (не следует отождествлять с неблагозвучием как эстетически неприемлемым звучанием, т. е. с какофонией). С математической точки зрения диссонанс представляет собой более сложное отношение чисел (колебаний, длин звучащих струн), чем консонанс. Например, из всех консонансов малая терция имеет самое сложное отношение чисел колебаний (5:6), но каждый из диссонансов – еще более сложное (малая септима – 5:9 или 9:16, большая секунда – 8:9 или 9:10 и т. д.). С точки зрения психологии диссонанс по сравнению с консонансом – звучание более напряженное, неустойчивое, выражающее стремление, движение. В рамках функциональной системы мажора и минора, качественное различие консонанса и диссонанса достигает степени противоположности, контраста и составляет одну из основ музыкального мышления» [21, т. 2, с. 259].

**Интерпретация** (от *лат.* *Interpretation* – разъяснение, истолкование) – «художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [21, т. 2, с. 550].

**Контрапункт.** «Мелодия – это горизонтальная идея музыки, текущей во времени линейным путем... Так же и контрапункт, который представляет собой множество горизонтальных мелодий, текущих одновременно, как, например, в... фуге Баха... В каждый данный момент мы можем внезапно остановить музыку... И что же тогда мы имеем? Одновременно звучат четыре ноты, давая нам аккорд, вертикальное звучание. Это вертикальное звучание есть гармония. Он сотворил нечто вроде грандиозного кроссворда, в котором ноты

“горизонтальных и вертикальных слов” взаимосвязаны, где все сходится и все ответы правильны» (Л. Бернштейн) [7, с. 32].

**Концерт.** О Браденбургских концертах А. Швейцер писал: «Бах принимает основной принцип старого концерта: оркестровое произведение развивается во взаимодействии между большой звуковой массой – *tutti* – и малой – *concertino*. Но этот формальный принцип Бах одухотворил. Обе звуковые группы находятся в напряженном взаимодействии, разделяются, чтобы вновь объединиться, и все это в силу непостижимой художественной необходимости. И то, что происходит с темой, видоизменяющейся под воздействием этих сил, – это... и есть “концерт”. Здесь словно осуществлено то, что философия всех времен изображала как последнюю тайну высшего творения, – саморазвитие идеи, творящей свою противоположность, дабы преодолеть ее, затем снова создающей новую противоположность, чтобы снова преодолеть ее, и так далее, пока она не вернется к себе самой после того, как исчерпана жизнь» [37, с. 300].

**Креативность** – «пробуждение в человеке художника, развитие потребности и способности к творческому восприятию мира и искусства, к творческому характеру деятельности» [6, с. 481].

**Магнификат** (от первого слова латинского текста «Magnificat anima mea Dominum» – «Величит душа моя Господа») – «хвалебная песня на текст слов Девы Марии из Евангелия» [21, т. 3, с. 379].

**Месса** «состоит из пяти основных песнопений: 1) *Kirie eleison* (Господи, помилуй), 2) *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo* – Слава в вышних Богу), 3) *Credo* (*Credo in unum Deum* – Верую во единого Бога), 4) *Sanctus* (*Sanctus dominus Deus Sabaoth* – Свят господь Бог Саваоф) и *Benedictus* (*Benedictus qui venit in nomine Domini* – Благословен грядущий во имя Господне), 5) *Agnus Dei* (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* – Агнец Божий, взявший на себя все грехи мира)» [21, т. 3, с. 555].

**Музыкальность** – «комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса,



способности полноценного восприятия музыки, подготовки из него музыканта-профессионала. По данным современной музыкальной психологии задатки музыкальности присущи каждому человеку, хотя порой они остаются невыявленными или неразвитыми» [21, т. 3, с. 790].

**Орнаментика** (от *лат.* Ornamentum – украшение) – «звуки относительно мелкой длительности, украшающие основной мелодический рисунок. Орнаментика тесно связана с импровизацией. В течение долгого времени в западно-европейской профессиональной музыке преобладало одноголосие. Поскольку при этом композитор и исполнитель обычно совмещались в одном лице, создались благоприятные условия для богатого развития искусства импровизируемых вариантов украшений. Орнаментика насыщает мелодическую линию экспрессией, увеличивает плавность звуковых переходов. И. С. Бах обычно выписывал диссонирующие украшения в основном нотном тексте (например, во второй части Итальянского концерта)» [21, т. 4, с. 105].

**Полифония** (от *греч.* – букв. «многоголосие»). «Полифонию, в высшем ее смысле, надобно понимать гармоническим слиянием воедино нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно, вместе. В расудочной речи немыслимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтоб из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно, оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства» (А. Н. Серов) [7, с. 30].

**Пунктирный ритм** (от *лат.* Punctum – точка) – чередование удлиненной сильной и укороченной слабой долей.

**Прелюдия** – вступление, введение, всякая небольшая свободная фантазия.

Прелюдировать – «то же, что фантазировать. Часто фуге предпосылается прелюдия, которая в таком случае пишется в строе фуги и подготавливает последнюю» (...) [29, с. 1049].

**Сюита.** «Сюита создана музыкантами-трубачами 17-го столетия, которые в своих выступлениях исполняли ряд танцев различных национальностей. От них они перешли к немецким клавиристам, у которых получили дальнейшее развитие. Как правило, сюиты включали по крайней мере четыре части: аллеманду, куранту, сарабанду и жигу. Бах одухотворяет форму и придает каждой из основных танцевальных пьес отчетливо выраженную музыкальную индивидуальность. В аллеманде он передает полное силы спокойное движение; в куранте – умеренную поспешность, в которой объединяются достоинство и изящество; сарабанда у него является изображением величавого торжественного шествия; в жиге, наиболее свободной форме, главенствует полное фантазии движение. Так создает он из сюитной формы высочайшее искусство, не нарушая при этом старый принцип объединения танцев» [37, с. 239].

**Сарабанда** – «старинный танец, известный с XVI века. В классической испанской литературе (М. де Сервантес, Лопе де Вега) она определяется как резвый, озорной, темпераментный танец, исполнявшийся под удары барабана и кастаньет. В 1569 году сарабанда, созданная П. де Фреджо, пелась во время погребальной церемонии (за это ее автор был привлечен инквизицией к ответственности). В 1583 пение сарабанды в Испании было запрещено. В 1618 она стала, несмотря на запрет, придворным танцем и приобрела торжественный, величавый характер. Важнейшие признаки жанра: медленный темп, характер шествия, трехдольный метр, акцент на второй доле такта» [21, т. 4, с. 848].

**Секвенция** – «повторение мелодического мотива или гармонического оборота на другой высоте, следующее сразу за первым проведением как его непосредственное продолжение. Основное композиционное назначение секвенции – создание эффекта развития, особенно в разработках, связующих партиях» [21, т. 4, с. 904].

**Stabat mater** (лат. *Stabat mater dolorosa* – «Стояла мать скорбящая») – «одна из средневековых секвенций, предназначалась к празднику “Семи скорбей богородицы” (15 сентября). С 1727 по 1960 год служила для одноименного праздника, отмечавшегося в пятницу

страстной недели. Полный текст насчитывает 20 трехстрочных строф; автор его неизвестен» [21, т. 5, с. 249].

«**Страсти**» – «музыкальное произведение на евангельский текст о предательстве Иуды, пленении и распятии Иисуса. “Страсти” введены в церковный (католический) обиход в IV веке, приурочивались к страстной неделе. В XVI веке в результате реформы М. Лютера возникают протестантские “Страсти”: вводится немецкий язык, протестантский хорал, допускается инструментальное сопровождение. Высшее достижение этого жанра – две партитуры “Страстей” И. С. Баха: “Страсти по Матфею” и “Страсти по Иоанну”» [21, т. 5, с. 317].

«**Te deum laudamus**» – «Хвала тебе, Боже» – хвалебный благодарственный гимн. В православном богослужении аналогичным произведением является «Тебе Бога хвалим». «Как-то немецкого симфониста Антона Брукнера спросили об исходных побуждениях к написанию Te Deum и он ответил: “В благодарность Богу... Я хочу, когда будет судный день, подать Господу партитуру “Te Deum” и сказать: “Посмотри, это я сделал только для Тебя одного!”» [32, с. 70].

**Тема** – «музыкальная мысль, если и не вполне закругленная и законченная, то все же настолько развитая, что получает определенный, характерный облик. Этим тема отличается от мотива, который представляет собой лишь зерно, из которого образуется тема» (Риман) [29, с. 1256].

**Токката** – «одно из самых старинных названий пьес для клавишных инструментов (фортепиано, орган) первоначально представлявшая собой вполне свободную прелюдию. Современная токката... движется сплошь в коротких нотных длительностях и отличается обыкновенно довольно полным голосоведением» (Риман) [29, с. 1270]. «В ранних токкатах заметно стремление отойти от традиционного вокального стиля и представить возможности специфически клавишного, пальцевого искусства. Фрескобальди ввел в токкату новый, “аффектный” стиль; манера исполнения подчеркнута импровизационная, требующая темповых изменений соответственно характеру музыки (“Играть, не соблюдая такта – так же, как исполняются

мадригалы, – сообразно чувствам или смыслу слов”). В токкатах Букстехуде – ораторский пафос, драматизм, богатство фантазии, виртуозная фактура (сложная педальная техника) подготавливают некоторые стороны баховского органного стиля. Кульминационным пунктом развития старинной токкаты и обобщением всех ее исторических тенденций явилось творчество Баха. Бах написал 8 клавирных и 5 органных токкат. Органные токкаты воплотили неслыханно виртуозную, по словам Шпитты, игру Баха, современники которого “считали почти непостижимым, как он мог так особенно и так быстро переплетать пальцы рук и ноги, совершал ими величайшие скачки на инструменте, не допуская ни единого фальшивого звука” (И. Шейбе)» [21, т. 5, с. 548–549].

**Фуга** – «достигшая наивысшего развития художественная форма имитационного стиля, в которой равноправность участвующих голосов проведена с величайшей последовательностью; последнее достигается тем, что рельефная и незначительная по размерам тема поочередно проходит по всем голосам и таким образом дает возможность каждому из них в свое время выступить на первый план» (Риман) [29, с. 1362]. «Одно из примечательных свойств полифонической фактуры – текучесть; полифоническую фактуру отличает постоянное обновление, отсутствие буквальных повторений при сохранении полного тематического единства. Среди качеств полифонической фактуры существенное значение имеют плотность и разреженность (“вязкость” и “прозрачность”), которые регулируются числом полифонических голосов» [21, т. 5, с. 755]. «По смыслу слово “фуга” (“бег”) родственно словам “охота”, “гонка”, и первоначально (с XIV века) термин применялся в сходном значении, указывавшем на канон. Содержательный диапазон фуги практически неограничен, однако в ней преобладает или всегда ощущается интеллектуальное начало. Фугу отличает эмоциональная наполненность и в то же время сдержанность выражения. Развитие в фуге естественно уподобляется истолкованию, логическому доказательству выдвинутого тезиса – темы. Фуга – форма по сути вариационная, тема в ней сохраняет единство: она проводится в разных контрапунктических соединениях, тональностях, ставится в различные регистровые и гармонические условия, как бы освещается разным светом, обнаруживает разные грани. Фуга

является противоречивым единством постоянного обновления и множества устойчивых элементов. <...> Правил построения фуги почти нет, и формы фуги неизбежно многообразны, хотя они базируются на комбинировании лишь пяти элементов – темы, ответа, противосложения, интермедии и стретты. Фуга имеет экспозиционный, развивающий и заключительный разделы. Фуга – исторически самая устойчивая из всех форм профессиональной музыки; она сложилась к середине XVII века, на протяжении своей истории обогащалась всеми достижениями музыкального искусства и поныне остается формой, не чуждающейся ни новых образов, ни новейших средств выразительности» [21, т. 5, с. 975].

**Фантазия.** «В качестве названия инструментальных пьес фантазия не предполагает той или иной определенной формы, а напротив, отличается свободной конструкцией, не примыкающей к твердо установленным формам» (Риман) [29, с. 1310]. «В XVI–XVII вв. фантазия смыкается с ричеркаром, токкатой, во второй половине XVIII века – с сонатой, в XIX – с поэмой и т. д. Периоды упорядоченного, в том или ином отношении строгого стиля (XVI – начало XVII вв., искусство барокко первой половины XVIII века), отмечены “пышным цветением” фантазии; напротив, расшатывание устоявшихся “твердых” форм (романтизм) и особенно появление новых форм (XX век) сопровождаются сокращением числа фантазий. В баховской “Хроматической фантазии и фуге” свобода изложения выражается в смелом объединении разных жанровых признаков – органной импровизационной фактуры, речитатива и фигурационной обработки хорала. Ф. Э. Бах в книге “Опыт правильного способа игры на клавире” писал: “Бестактовая свободная фантазия великолепно подходит для выражения эмоций”» [21, т. 5, с. 769–770].

**Чакона** Баха включает вторую партитуру для скрипки соло. Чакона и пассакалья ведут свое происхождение от старинных танцевальных форм. Для них характерна все время повторяющаяся восьмитактная тема с размером в три четверти. В чаконе тема появляется во всех голосах, в пассакалье только в басу. «Преодоление “сильного времени”... создает полное силы движение. Тема этой пьесы так интенсивно насыщена синкопами, как, может быть, ни в одном другом

произведении. <...> Как чародей, Бах создает целый мир из одной-единственной темы. Словно скорбь столкнулась с радостью и под конец они объединились в едином великом самоотречении» (А. Швейцер) [37, с. 286].

**Эстетическое воспитание** чуждо дидактике. «Воздействие на личность идет бескорыстно, исподволь, ненарочито. Цели эстетического воспитания столь широки, что отсутствует прямая польза, но проявляется широкая общественная значимость процесса, человек ориентируется на общечеловеческие ценности, осознавая их приоритетное значение. <...> Эстетическое воспитание способствует самопознанию и самоуглублению личности, осознанию ею своей самооценности, оно является одной из высших форм приобщения человека к человечеству. <...> Эстетическое воспитание направлено на формирование целостной творческой личности, охватывает интеллектуальную, эмоциональную, волевую, ценностно-ориентационную ее стороны. Оно пронизывает все сферы жизнедеятельности человека: и глубину его мышления, и тонкость чувств, и характер избирательности, и установки. Эстетическое воспитание всеохватывающе и определяет не только знания, но и характер человека» [4, с. 479].

«Альбрехт Дюрер в своих рассуждениях о живописи говорил, что существуют законы прекрасного, доказуемые истины, отвергающие вкусовой подход к искусству (нравится – не нравится), которым обычно руководствуется толпа. Искушенный, понимающий не раз скажет себе: мне не нравится, но это хорошо. Неискушенный, непонимающий говорит: мне не нравится (или – непонятно), значит плохо, или – нравится, значит хорошо (хотя бы и было на самом деле плохо). О, если бы мы достигли такой “страстной объективности”, как у Дюрера...» (Г. Нейгауз) [24, с. 193].

Из автобиографической повести «Мать и музыка» Марины Цветаевой: «“Нет, ты не любишь музыку! – сердилась мать (именно сердцем – сердилась!) в ответ на мой бесстыдно-откровенный блаженный, после двухчасового сидения, прыжок с табурета. – Нет, ты музыку – не любишь! Нет – любила. Музыку – любила. Я только не любила – свою. Для ребенка будущего нет, есть только сейчас (которое для него – всегда). А сейчас были гаммы, и ганоны, и ни-

чтожные, оскорблявшие меня своей малюточностью “пъески”. <...> Все лучшее, что можно было слышать, я отродясь слышала (будущее включая!). Каково же мне было, после невыносимого волшебства тех ежевечерних ручьев (тех самых ундинных, лесноцаревых, “жемчужны струи”), слышать свое честное, унылое, из кожи вон лезущее, под собственный счет и шелк метронома “игранье”? И как я могла не чувствовать к нему отвращенья? Рожденный музыкант бы переборол. Но я не родилась музыкантом. <...> Когда... моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовалым словом оказалась “гамма”, мать только подтвердила: “Я так и знала”, – и тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму: “До, Муся, до, а это – ре, до-ре...” <...> Взятые... отдельно: до – явно белое, пустое, до всего, ре – голубое, ми – желтое (может быть midi?), фа – коричневое (может быть, фаевое выходное платье матери, а ре – голубое – река?) – и так далее, и все эти “далее” – есть, я только не хочу загромождать читателя, у которого свои цвета и свои, на них, резоны» [36, с. 16–17, 5–6].

## К разделу 2

**Инструментальная музыка.** «...В то время инструментальная музыка была исключительно музыкой на случай... В светской и неофициальной жизни знатных и богатых людей главную роль играла музыка, сочинять которую должны были нанятые музыканты, а исполнять – частные капеллы. Не только в особых случаях, например к визиту друзей... семейным торжествам и т. п., но и в связи с обыденными, будничными радостями – вроде обеда или регулярных вечерних собраний, – композиторы должны были услужить своими произведениями, главная прелесть которых состояла как раз в их “сиюминутной” новизне. Старые, сыгранные сочинения знатных господ уже не удовлетворяли, и они считали делом своей чести постоянными новыми заказами побуждать композитора к большей плодovitости. Даже Й. Гайдну довелось в 1765 году получить от своего князя предупреждение, что ему надлежит “прилежнее, чем до сих пор заниматься композицией”, при этом заказчики отнюдь не ограничивались ролью слушателей, но нередко и сами принимали участие в концер-

тах, во многих случаях как виртуозы, обладающие довольно основательными навыками. Немало исполнителей на флейте, особенно любимом в то время светском инструменте, носили княжеские титулы. В этих концертах главную роль обычно играли виртуозы; при составлении капеллы предусматривалось привлечение иностранных артистов, а в больших городах участие в академиях, которые давались ежедневно, были источником существования для некоторых виртуозов. <...> Обычно музицировали долго и много. Музыкальные вечера у графа Фирмиана продолжались с 5 часов вечера до 11... При этом, однако, уделяли внимание... и другим развлечениям – игре в карты, беседе. <...> По сравнению со средней продуктивностью тогдашних композиторов результаты Моцарта... являются еще более скромными, чем Гайдна: десяток симфоний в год никоим образом нельзя было считать в то время признаком особого прилежания. В Зальцбурге, как и повсюду, примеру князей следовало и почтенное бюргерство, которое по особым поводам точно так же заказывало торжественную музыку» [1, ч. 1. кн. 1, с. 338–340]. «...Публика тогда ценила, прежде всего, все новое. Такая позиция коренным образом отличается от сегодняшней, когда меломаны предпочитают снова и снова слушать произведения уже известные, а знакомство с новым остается на долю хорошо подготовленных профессионалов» [16, с. 426].

**Оркестровая сюита в Вене.** «Старая популярная оркестровая сюита здесь никогда не умирала... Это искусство не воспаряло к звездам, оно искало встреч с народом на улице, у домашнего очага, украшая... часы досуга его повседневной жизни веселыми и душевными звуками. Уже в 1684 году один путешественник сообщает, что в Вене “не проходило почти ни одного вечера без того, чтобы под нашими окнами не раздавался ноктюрн”... Эти пьесы именуется кассациями, серенадами, дивертисментами, ночными музыками... Ясно видно, как в таком искусстве силен был расчет на исполнение на открытом воздухе. Здесь также сказывается характер, свойственный всему этому “искусству на случай”: если среди музыкантов находятся выдающиеся солисты, то композитор, не задумываясь, вводит одну или несколько частей, в которых они могут проявить свое мастерство. Наоборот, плохих музыкантов он любит иногда подраз-



нить неожиданно возникающей фальшивой нотой» [1, ч. 1, кн. 1, с. 185–187].

Вот что пишет Моцарт по поводу возникновения и назначения Серенады для парного состава кларнетов, валторн и фаготов Es-dur KV 375 (письмо к отцу от 3 ноября 1781 года): «...музыку эту я сочинил ко дню Св. Терезии – для сестры г-жи фон Хиккель... у них она и была исполнена впервые... Шестеро господ, которые ее исполняли, – несчастные голодранцы, но играют они вместе очень хорошо, особенно первый кларнетист и оба валторниста. Главная же причина, для чего я ее написал, – это чтобы г-н фон Штрак (а он бывает здесь ежедневно) послушал что-либо мое. Потому-то я и написал ее достаточно вразумительно, и она всем понравилась. В ночь Св. Терезии ее играли в трех местах – стоило музыкантам закончить в одном месте, как их тотчас же звали в другое, и всюду платили...» [41, с. 202]. В другом переводе письма вместо «написал ее достаточно вразумительно» – «я вложил немного учености». Иоганн Килиан Штрак, «из-за которого пьеса стала более сложной, чем того требовал жанр серенады, был камердинером Иосифа II и имел на свое го го година большое влияние, в том числе и в сфере музыки» [16, с. 422].

На эксперименты в области симфонической музыки Моцарта вдохновляли хорошие оркестры – мангеймский был одним из лучших. «По единогласному мнению, тамошний оркестр был первым в Европе. Он был сильнее и полнее по составу, особенно в партиях духовых инструментов, чем обычно в то время, а с 1759 года располагал еще очень редкими тогда в Германии кларнетами. “Ах, если бы мы тоже имели хотя бы кларнеты! – писал Вольфганг, – вы не поверите, что за великолепный эффект производит симфония с флейтами, гобоями и кларнетами”. <...> Здесь в самых различных градациях воспроизводили *piano* и *forte*, в совершенно новой манере играли *crescendo* и *diminuendo*: из всех остальных оркестров такого эффекта, может быть, достигал только штутгартский, которым руководил Йомелли; совершенно по-новому сливались здесь друг с другом струнные и духовые инструменты. Мангеймский оркестр был предметом всеобщего восхищения. Сам курфюрст хорошо понимал ценность своего оркестра и привлекал его к своим регулярным музыкальным развлечениям, в которых и сам принимал участие как исполнитель... Новым был уже состав оркестра. В 1756 году мы находим необычно-

венно большое число скрипок: двадцать при четырех альтях, четырех виолончелях и двух контрабасах; напротив, в оркестре было только по два гобоя, флейты и фагота, валторн – четыре. Такое соотношение духовых и струнных является вполне современным; согласно более старому обычаю такому составу струнных соответствовало бы по десять гобоев и фаготов» [1, ч. 1, кн. 2, с. 81].

«В 1770 году оркестр обычно состоял примерно из десяти-двенадцати скрипачей и альтистов, двух-трех виолончелистов и такого же числа контрабасистов, трех валторнистов, двух-трех гобоистов (из которых два играли также на флейтах), трех-четырёх фаготистов и хоров тромбонистов, придворных и военных трубачей и литавристов. <...> Главным условием приема на работу трубачей была подготовленность их к тому, чтобы выступать также в качестве скрипачей и альтистов» [1, ч. 1, кн. 1, с. 341].

П. И. Чайковский: «Симфонический оркестр Моцарта наполовину меньше нашего по числу входящих в него инструментов, а между тем, он достигает, благодаря мастерству своему и могуществу творческого дара, такой силы, с которой никак не может померяться современный нам оркестр с его полчищами труб, корнетов, тромбонов, офиклеидов и бомбордонов» [22, с. 185].

**Опера-буффа.** «Старое изречение о том, что простой народ избретательнее в веселом, чем в серьезном, по отношению к итальянцу вдвойне справедливо. Наивно реалистический склад ума, острый взгляд, зорко подмечающий человеческие слабости и комизм будней, сделали его прирожденным буффоном. Следует прибавить сюда совершенно исключительное мимическое дарование, которое издавна помогало ему одолевать скуку повседневности, посмеявшись над ней в веселом представлении. Не было ничего более естественного, чем связь оперы-буффа с возникшей из народного фарса импровизационной комедией (*commedia dell'arte*), у которой она переняла характерные маски: Панталоне – старого венецианского купца, доктора Грациано – надменного педанта из Болоньи, неаполитанского капитана Спавенто – потомка прежнего *miles gloriosus* (хвастливого солдата), двух изворотливых слуг – Арлекина и Бригеллу из Бергамо, заика Тарталью и других, но прежде всего – любимца неаполитанцев лукавого Пульчинеллу. К ним очень скоро присоединились иностранцы,

вроде вечно пьяного и драчливого немца, ветрогона-француза, чопорного испанца. Для внешнего облика буффонной оперы мимическое начало имело, по крайней мере, столь же большое значение, как драматическое и музыкальное, а в старое время было прямо-таки решающим фактором. <...> И в популярной музыкальной комедии мимике принадлежала главная роль. <...> В самой грубой форме это проявляется уже во флорентийских карнавальнх шествиях, неаполитанских “farse cavaiole”... и аналогичных примитивных народных представлениях, которые с полным правом можно рассматривать как давнюю питательную среду оперы-буффа. Либреттисту прощались вопиющие погрешности против логики, лишь бы он умел создать увлекательное сценическое действие и выигрышные для актеров роли. Автор либретто буффонной оперы должен был преклоняться не только перед исполнителем, но и перед музыкантом. Композиторы требовали от литератора, чтобы он считался исключительно с музыкальными соображениями и предоставлял им... возможность для максимально свободных творческих проявлений. Буффонные композиторы, обладавшие свойственным итальянцам тонким чувством формы, умели поставить все... богатство на службу определенной драматургической цели. Опера-буффа осталась закрытой для кастратов; в ней нашли применение лишь естественные мужские голоса. Именно благодаря ей вновь обрел необычайную славу в музыкально-драматическом искусстве бас, со времен Монтеверди исчезнувший из оперы-серии. Опера-буффа долгое время вынуждена была довольствоваться услугами второразрядных и третьеразрядных поэтов. Даже Гольдони признавал свои буффонные тексты ничтожными. Гете, наоборот, брал под защиту итальянские буффонные тексты; с тонкой проницательностью он отмечал, что, оценивая их, следует иметь в виду не только поэта, но также “композитора и актера”» [1, ч. 1, кн. 1, с. 410–414].

О комической опере: «Комизм, как таковой, вовсе не был ее исключительной целью, комические мотивы все более и более уравнивались сперва трогательными, затем серьезными, соприкасающимися с трагическими. Далее под собирательным названием *opéra comique* появляются даже такие сочинения, как “Фиделио” Бетховена и “Медея” Керубини» [1, ч. 1, кн. 2, с. 148]. «Что именно должна была включать в себя чувствительная комедия, мы узнаем от писателя

Жан-Пьера Клариса де Флориана; будучи автором подобных пьес, он хорошо в них разбирался: “Я жду от чувствительной комедии... чтобы она показала зрителям персонажей добродетельных и гонимых; ситуацию привлекательную, в которой страсть борется с долгом, в которой честь торжествует над корыстью. Вот что должно нас поучать не надоедая, занимать не огорчая и заставляя течь сладкие слезы – первейшую потребность чувствительного сердца”» [41, с. 422].

**Опера-серия.** «Опера-серия возникла как искусство для просвещенных (*Bildungskunst*) и никогда, даже во времена самой массовой своей популярности, не предавала забвению свое происхождение» [1, ч. 1, кн. 1, 410]. «Для этого жанра типично господство историко-мифологических и легендарно-сказочных сюжетов при ясно выраженном разделении функций слова (сценического действия) и собственно музыки» [21, т. 4, с. 50].

**Реквием** (от первого слова латинского текста «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» – «Покой вечный дай им, Господи») – траурная заупокойная месса, посвященная памяти усопших. Реквием состоит из 12 частей:

1. «*Requiem aeternam*» («Вечный Покой»).
2. «*Dies irae*» («День гнева»).
3. «*Tuba mirum*» («Труба предвечного...»).
4. «*Recordare*» («Помяни»).
5. «*Rex tremendae*» («Царь грозный»).
6. «*Confutatis*» («Отвергнув»).
7. «*Lacrimoso*» («Слезный день этот»).
8. «*Domine*» («Господь»)
9. «*Hostias*» («Жертва»).
10. «*Sanctus*» («Святой Боже»).
11. «*Benedictus*» («Благословен»).
12. «*Agnus dei*» («Агнец божий»).

**Симфония.** «Называя такое произведение итальянской *sinfonia*, мы делаем это по праву и с чувством исторической признательности, ибо изобретателями этого жанра были итальянцы, считается даже,

что исключительно неаполитанцы, хотя в его создании и совершенствовании принимала участие вся Италия – Милан, Венеция и Рим не меньше, чем Неаполь» [41, с. 214].

«Симфония, оттеснившая старую сюиту и ставшая основной формой оркестровой музыки, оказалась главной ареной, на которой совершался великий стилистический перелом. <...> В то время как итальянская инструментальная музыка... не заняла равного положения с оперой, симфония в Германии быстро вступила в пору неожиданного расцвета. Благосклонность широкой публики способствовала ее успеху здесь гораздо больше, чем в Италии, ибо в XVIII веке, наряду с князьями и дворянством, о ее состоянии заботились также студенты и горожане, объединенные в бесчисленные любительские общества (*collegia musica*). Число создаваемых симфоний выросло невероятно, но, несмотря на это, предложение часто едва ли могло удовлетворить спрос. Прежде симфонии распространялись только в рукописях, теперь же впервые стали печатать голоса, которые нарахват раскупались у издателей. Главными центрами творчества стали теперь Вена, Мангейм и Берлин» [1, ч. 1, кн. 1, с. 344, 346–347].

Леопольд Моцарт не был высокого мнения о симфониях сына – об этом письмо от 24 сентября 1778 года: «Лучше, если не будет известно то, что не делает тебе чести; по этой причине я не дал Тебе с собой ни одной Твоей симфонии, ибо наперед знаю, что когда к Тебе придут зрелые годы и Ты станешь благоразумнее, – будешь рад, что их ни у кого нет, хотя как раз в ту пору, когда ты их сочиняешь, Ты ими доволен. Со временем становишься все разборчивее» [1, ч. 1, кн. 2, с. 3]. Моцарт – отцу о Парижской симфонии: «Я ею очень доволен. Понравится ли она остальным, этого я не знаю, да, по правде сказать, мне это маловажно, ибо кому она не понравится? Тем не многим понимающим французам, которые там будут, я ручаюсь, она понравится. Ну а глупым – тут я не вижу большой беды, если она им и не понравится. Однако у меня есть надежда, что и ослы найдут в ней что-нибудь приятное для себя» [8, с. 104]. После премьеры Парижской симфонии Вольфганг пишет: «В середине первого *Allegro* есть пассаж, который, как я знал, должен понравиться. Он захватил всех слушателей, и они громко аплодировали. А поскольку я знал, как его написать, чтобы достичь эффекта, то я повторил его еще раз под конец. Так как я слышал, что здесь последние *Allegro*, как и пер-

вые, обычно начинают все инструменты вместе и чаще всего в унисон, то я начал только двумя партиями скрипок *piano* – 8 тактов, после чего неожиданно – *forte*. Как я и предполагал, во время *piano* пронеслось “ш-ш-ш”, а когда услышали *forte*, раздались аплодисменты» [16, с. 419]. «В отличие от обычаев наших дней слушатели могли аплодировать не только в конце симфонии, но и после каждой части и даже во время исполнения, одобряя понравившиеся моменты» [16, с. 419].

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Слово «Наад» (санскр. – звук) является комбинацией слов «Накар», обозначающего жизненное дыхание (воздух) и «Дакар», обозначающего огонь или энергию. Таким образом, дыхание, которое наполнено энергией, дает восхождение музыкальному звуку и поэтому музыкальный звук называется «Наад». Считая это определение правильным, закончим на этом объяснение сути человеческого голоса, считающегося в Индии источником музыки, ее первичным началом. Индийцы различают в звуке две составляющие: слышимую (АХАТ) и неслышимую (АНАХАТ).

В настоящее время ученые неслышимую часть звука называют вибрациями и уделяют им большое внимание, говоря о влиянии классической музыки на здоровье человека<sup>1</sup>. Слушая рагу, мы можем почувствовать «дыхание» этого неслышимого звука через вибрации на кончиках пальцев и на ладонях. Как в северной, так и в южной музыке Индии шададжа, или основной тон, есть та музыкальная вершина, которая символизирует Вечность, Абсолют. Термин шададжа буквально означает «рожденный от шести». Основой любого музыкального лада, ключом для постижения смысла музыки является первая свара<sup>2</sup> Sa. Для исполнителя шададжа (свара Sa) может быть установлена на любой высоте тона, удобной для голоса, или приемлемой для музыкального инструмента; будучи однажды установленной, она должна оставаться неизменной в течение всего исполнения и не может быть изменена даже при переходе от одной его части к другой. Из Sa рождаются следующие свары гаммы: Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni.

Звукоряд S R G M P D N S соответствует мажорному ладу. Свары R, G, D, N могут быть как чистыми (шудха), так и пониженными (комаль) – R, G, D, N. Единственная нота, которая может быть повы-

---

<sup>1</sup> Рай У. С. Просветленная медицинская наука. М., 2004. С. 226–230; Састамойнен Т. В. Восточные оздоровительные системы. СПб., 2003; Dr. Arun Apte. Music and Sahaja Yoga. Pune, 1997.

<sup>2</sup> Свара может быть соотнесена со ступенью звукоряда европейской музыкальной системы, по существу же, она значительно отличается от ступени. Одна и та же свара употребляется в различных звуковысотных вариантах и может восприниматься как некая тоновая зона, объединяющая от 2 до 4 шрути.

шенной (тивра), это М. S и P – неподвижные свары. Они неизменно остаются натуральными.

Существует три голосовых регистра: Мандра Стхан – нижний, или грудной, регистр, Мадья Стхан – средний регистр и Таар Стхан – верхний, или головной, регистр. Фактически, это октавы. Саптак – это когда ноты поются или играют по порядку, например: S R G M P N S. Разделение на октавы основано на естественном диапазоне человеческого голоса. Таким образом, музыка развивается в основном внутри трех октав. Для обозначения нижней октавы используют маленькие точки под нотами, например: Ṣ Ṛ G̣ Ṃ P̣ Ḍ Ṇ, для средней октавы нет дополнительных символов – S R G M P D N; верхняя октава распознается по точке над нотой: S R G M P D N.

Рага строится на определенной группе свар, которые образуют Тхат, то есть «скелет» раги. Тхат есть начальная мелодическая идея, которая в процессе развертывания проявляет заложенное в ней эстетическое начало. Это то зерно, которому творческий дух музыканта дает произрасти и расцвести. Тхат записывается посредством 12 свар.

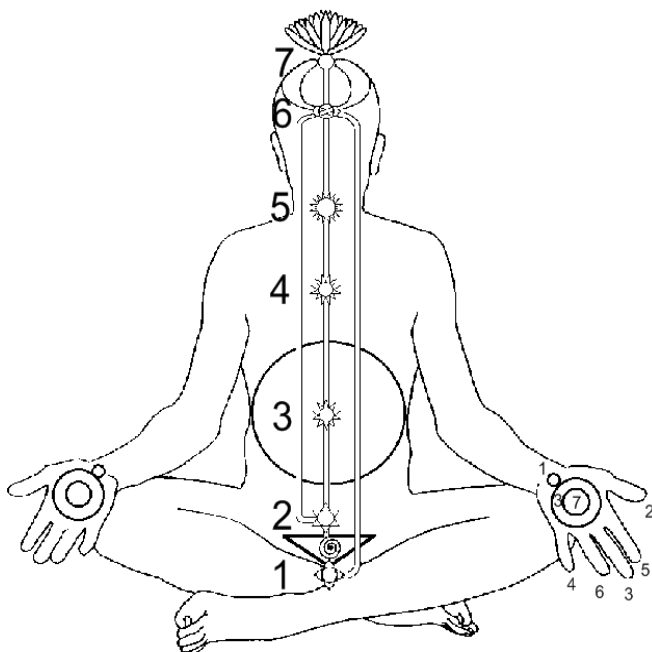
Ниже приведены десять основных семейств раг по книге Dr. Arun Apte «Music and Sahaja Yoga».

1	Kalyan Thata	S R G M P D N S
2	Bilawal Thata	S R G M P D N S
3	Khamaj Thata	S R G M P D <u>N</u> S
4	Bhairava Thata	S <u>R</u> G M P <u>D</u> N S
5	Purvi Thata	S <u>R</u> G M P <u>D</u> N S
6	Marva Thata	S <u>R</u> G M P D N S
7	Kafi Thata	S R <u>G</u> M P D <u>N</u> S
8	Asavari Thata	S R <u>G</u> M P <u>D</u> <u>N</u> S
9	Bhairavi Thata	S <u>R</u> <u>G</u> M P <u>D</u> <u>N</u> S
10	Todi Thata	S <u>R</u> <u>G</u> M P <u>D</u> N S

Каждая рага исполняется для достижения определенного состояния, главным смыслом которого является проявление энергии Духа в человеке. Наше восприятие музыки зависит от состояния тонких цен-



тров: если мы живем в гармонии с самим собой и с окружающим миром, то мы можем спонтанно, наслаждаться этой глубокой музыкой, различать множество оттенков проявления Божественной Любви через прохладный ветерок Святого Духа.



Отражение качеств личности на тонкой системе: 1 – Невинность Sa;  
 2 – Творчество Re; 3 – Удовлетворение Ga; 4 – Безопасность Ma;  
 5 – Дипломатичность Pa; 6 – Всепрощение Dha; 7 – Йога – Ni

Музыкальные примеры, приводимые ниже, базируются на композициях преподавателя Академии классической индийской музыки пандита В. Субраманьяна (г. Вайтарна). Этот автор использует в своей педагогической деятельности медитацию по методу, разработанному госпожой Н. Шриваставой<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Шривастава Н. *Метасовременная эпоха*. М., 2007. С. 244–267.

Ароха – S R G, P D S; авароха – S D P G R S

Вади (король) – G, самвади (премьер-министр) – D

Время исполнения – ночь.

**БАНДИШ (Тема)**

Стхай: О Святая Мать!  
Одно твое имя дает мне сладость и любовь.

Антарга: Возьми и используй свою жизнь  
В верном направлении.  
Имя Матери с любовью  
Принадлежит чистому миру.

**СТХАЙ**

		— — — G <b>ШРИ</b>	DP R — S — <b>МА</b> — <b>КА</b>
		O	3
S — — —	GR Sḍ Pḍ SR	G R G G	DP R — S
<b>НА</b> — — <b>М</b>	<b>А ТИ ПЬЯ</b> —	<b>РА</b> — — <b>ШРИ</b>	— <b>МА</b> — <b>КА</b>
x	2	O	3
S — — —	GR Sḍ Pḍ SR	G R G, G	G G P P
<b>НА</b> — — <b>М</b>	<b>А ТИ ПЬЯ</b> —	<b>РА</b> — —, <b>МА</b>	<b>ДУ РА, МА ДУ</b>
x	2	O	3
D — P D	S — R S	D P GR GP	DS DP GR S
<b>РА</b> —, <b>МА</b> <b>ДУ</b>	<b>РА</b> , — <b>А ТИ</b>	<b>МА ДУ РА, ШРИ</b>	— <b>МА</b> — <b>КА</b>
x	2	O	3

# АНТАРА

			— — — S — — — ЛЕ O	— P D G — КА РО ТО 3
P — P — ДЕ — КО —	G — GP DS — — НА — 2	D S S S — — М ЛЕ O	— P D G — КА РО ТО 3	
P — P — ДЕ — КО — x	G GP DS PD — НИР МА ЛА 2	S — R, SR НА — М, ЛЕ O	GR SS DP G — КА РО ТО 3	
P — P — ДЕ — КО — x	G GP DS PD — КИТЭ НА — 2	S — R, S ПЬЯ — РА, НИ O	G R G R РЭ МА ЛА, ДЖА 3	
S R S — ГА ТА КЕ — x	SD DP PG GR НИ Р МА ЛА 2	GP DP D, GD ПЬЯ — РА, ШРИ O	PG RP GR S — МА — КА 3	
S — — — НА — — М x				

АЛАПЫ. Варианты импровизаций медленной части раги и возвращения к первой строчке бхандиша.

1	S — — —	R — S —	Ḍ — Ṗ Ḍ	S — —, ШРИ...
2	S — R —	S R S —	G — R G	R — S, ШРИ...
3	S R G —	Ḍ S R —	Ṗ Ḍ G —	R — S, —
4	G — — —	R — G —	S — R —	G — — —
	Ḍ — S —	R — G —	P — G —	R — S, —
	3	x	2	O

Para **БХУПАЛИ**

Ароха – S R G, P D S; авароха – S D P G R S  
 СТХАЙ: *МАРИЯМ КЕ ЛААДЛЕ ДЖИЗЭС КО ДНЬЯВО*  
*АГЬЯ ЧАКРА КО ПЬЯР СЕ КХОЛО*  
 АНТАРА: *НИРМАЛ МА СЕ ГЬЯНО ЙЕ ПААВО*  
*САБ КО КШАМА КАРО,*  
*КХУД КО БХИ МААФ КАРО*

Краткий перевод:

Обратись к Иисусу,  
 Сыну Девы Марии!  
 Прими чистое знание с любовью!  
 Прости каждого, прости себя.

СТХАЙ

S	S	D	P
<i>МА</i>	<i>РИ</i>	<i>ЯМ</i>	<i>КЕ</i>
О			
G	P	D	S
<i>АА</i>	<i>—</i>	<i>ГЬЯ</i>	<i>—</i>
О			

G	R	S	R
<i>ЛА</i>	<i>—</i>	<i>Д</i>	<i>ЛЕ</i>
3			
R	S	D	P
<i>ЧА</i>	<i>КРА</i>	<i>КО</i>	<i>—</i>
3			

G	—	P	G
<i>ДЖИ</i>	<i>—</i>	<i>ЗЭС</i>	<i>КО</i>
х			
S	P	D	P
<i>ПЬЯ</i>	<i>—</i>	<i>Р</i>	<i>СЕ</i>
х			

ТИИНТАЛ

D	P	G	—
<i>ДХЬЯ</i>	<i>—</i>	<i>ВО</i>	<i>—</i>
2			
G	R	S	—
<i>КНО</i>	<i>—</i>	<i>ЛО</i>	<i>—</i>
2			

АНТАРА

G	G	P	D
<i>НИ</i>	<i>Р</i>	<i>МА</i>	<i>—</i>
О			
G	G	R	S
<i>СА</i>	<i>Б</i>	<i>КО</i>	<i>КША</i>
О			
S	S	D	P
<i>МА</i>	<i>РИ</i>	<i>ЯМ</i>	<i>КЕ</i>
О			
S	S	D	P
<i>МА</i>	<i>РИ</i>	<i>ЯМ</i>	<i>КЕ</i>
О			
S	S	D	P
<i>МА</i>	<i>РИ</i>	<i>ЯМ</i>	<i>КЕ</i>
О			

P	S	—	S
<i>ЛА</i>	<i>МА</i>	<i>—</i>	<i>СЕ</i>
3			
RS	R	S	D
<i>МА</i>	<i>—</i>	<i>КА</i>	<i>РО</i>
3			
G	R	S	R
<i>ЛА</i>	<i>—</i>	<i>Д</i>	<i>ЛЕ</i>
3			
G	R	S	R
<i>ЛА</i>	<i>—</i>	<i>Д</i>	<i>ЛЕ</i>
3			
G	R	S	R
<i>ЛА</i>	<i>—</i>	<i>Д</i>	<i>ЛЕ</i>
3			

D	D	S	R
<i>ГЬЯ</i>	<i>—</i>	<i>Н,</i>	<i>ЙЕ</i>
х			
S	S	D	P
<i>КХУ</i>	<i>Д</i>	<i>КО</i>	<i>БХИ</i>
х			
G	—	P	G
<i>ДЖИ</i>	<i>—</i>	<i>ЗЭС</i>	<i>КО</i>
х			
S	S	D	P
<i>МА</i>	<i>РИ</i>	<i>ЯМ</i>	<i>КЕ</i>
х			
G	—	R	—
<i>ДЖИ</i>	<i>—</i>	<i>ЗЭС</i>	<i>КО</i>
х			

G	R	S	D
<i>ПА</i>	<i>—</i>	<i>ВО</i>	<i>—</i>
2			
G	R	S	—
<i>МАФ</i>	<i>КА</i>	<i>РО</i>	<i>—</i>
2			
D	P	G	—
<i>ДХЬЯ</i>	<i>—</i>	<i>ВО</i>	<i>—</i>
2			
G	R	S	R
<i>ЛА</i>	<i>—</i>	<i>Д</i>	<i>ЛЕ</i>
2			
S	—	—	—
<i>ДЬЯ</i>	<i>ВО</i>	<i>—</i>	<i>—</i>
2			

Para **ХИНДОЛ**

ТХАТ КАЛЬЯН

Ароха – S G M D N D S; авароха – S N D M G S

Вади (король) – D, самвади (премьер-министр) – G

Время исполнения – весна, раннее утро.

СТХАЙ *МОРЕ ХРИДАЯНО ХО  
АДИ ШАКТИ НИРМАЛА ДЕВИ  
ДЖХАРАНАЕ ДЖАГАТА ПИЯР*

АНТАРА *МАН. БАСО КАРАЛИО  
МОРЕ МАНО ХАРАЛИО  
САДА ТОХЕ ТОХЕ ПУДЖА МАИ*

Перевод:

Стхай: Мое сердце принадлежит Тебе,  
Первозданная Мать.

Антар: Я поклоняюсь той,  
Кто есть опора Вселенной.

СТХАЙ

ТТИНТАЛ

		— S — D	M G M D
		— <i>МО — РЕ</i>	<i>ХРИ ДА Я НО</i>
		O	3
S — D —	S M D —,	G M — M	G M G M
<i>ХО — О —</i>	<i>О О О —</i>	<i>А ДИ — ШАК</i>	<i>ТИ НИ РЭ МА</i>
X	2	O	3
G G — S	— — — —	S S G S	— — G M
<i>ЛА ДЕ — ВИ</i>	— — — —	<i>ДЖА РА НА Е</i>	— — <i>ДЖА ГА</i>
X	2	O	3
D — — S	S D S M	D, S — D	
<i>ТА — — ПИ</i>	<i>ЯР — — —</i>	—, <i>МО — РЕ</i>	
x	2	O	3

АНТАРА

		M D S S	S S S S
		<i>МА Н БА СО</i>	<i>КА РА ЛИ О</i>
		O	3

S S S S	SR SN D D	S G — G	— S — —
<i>МО РЕ МА НО</i>	<i>ХА РА ЛИ О</i>	<i>СА ДА — ТО</i>	<i>— ХЕ — —</i>
x	2	O	3
— S — S	S D S M	D — — —	
— <i>ТО</i> — <i>ХЕ</i>	<i>ПУ ДЖЯ МА</i> —	<i>И</i> — — —	
x	2	O	

### АЛАПЫ

<b>1</b>	S G S, MG S
<b>2</b>	S N D S G M — G, M G S S GM G, MDM — G S
<b>3</b>	MG DM D M G S G M D ND MG S

### Para **БХАЙРАВИ**

### ТХАТ – БХАЙРАВИ

Ароха – S R G M, P D N S; авароха – S N D, P M, G R S

Вади – M, самвади – S

Время исполнения – любое.

СТХАЙ: *САХАСРАР СВАМИНИ ШРИ НИРМАЛ МАА  
ТУМИ ПРАНАМ*

АНТАРА: *КАН КАН МЕ МАА ТУ БАСИ ХО  
ХАР КАЛА МЕ МААТУ ЧИПИХО  
СВАР, ЛАЙЯ АУР ШАБДКА  
ГХЬЯН ДО ВИДЬЯ ДАИНИ МАА*

Перевод:

Стхай: О Мать! Дай мне благословение!  
Пусть все лучшие качества расцветут во мне,  
Чтобы я мог славить Тебя!

Антар: Ты – источник всех искусств,  
Слов, ритма и музыки Вселенной!

## СТХАЙ

S — — <u>N</u>	R S SR <u>SN</u>	— — — <u>G</u>	S <u>D</u> P <u>D</u>
<i>СВА</i> — — <i>МИ</i>	<i>НИ</i> — <i>ШРИ</i> —	— — — <i>СА</i>	<i>ХАС РА</i> — <i>Р</i>
x	2	O	3
<u>R</u> — <u>MG</u> <u>R</u>	S — — —	S — — — <u>G</u>	P <u>G</u> — M
<i>МЕ</i> — — <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — — —	<i>М</i> — — — <i>СА</i>	<i>МАЛ МА</i> — <i>ТУ</i>
x	2	O	3
S — — — <u>N</u>	R — S —	— — — <u>D</u>	P <u>G</u> — M
<i>СВА</i> — — <i>МИ</i>	<i>НИ</i> — <i>ШРИ</i> —	— — — <i>НИР</i>	<i>МАЛ МА</i> — <i>ТУ</i>
x	2	O	3
R — <u>MG</u> <u>R</u>	S — — S	<u>G</u> — — M	<u>D</u> — — — <u>N</u>
<i>МЕ</i> — — <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — M, <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — M, <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — M, <i>ПРА</i>
x	2	O	3
<u>SR</u> <u>GR</u> <u>GM</u> <u>SR</u>	S — — —	D D S,	
<i>НА</i> — — —	<i>М</i> — — —	— — —,	
x	2	O	3

## ТИИНТАЛ

## АНТАРА

P — — —	S <u>G</u> <u>D</u> P	— — — <u>D</u>	P <u>G</u> <u>G</u> M
<i>МА</i> — — —	<i>ТУ</i> — — <i>БА</i>	— — — <i>КА</i>	<i>Н КА Н МЕ</i>
x	2	O	3
<u>MN</u> <u>DS</u> <u>N</u> <u>D</u>	<u>PD</u> <u>NS</u> <u>RG</u> <u>R</u>	<u>G</u> <u>G</u> P, <u>D</u>	<u>D</u> <u>G</u> — M
<i>МА</i> — — —	<i>ТУ</i> — — <i>ЧИ</i>	<i>СИ</i> — <i>ХО</i> , <i>ХАР</i>	<i>КА ЛА</i> — <i>МЕ</i>
x	2	O	3
<u>SR</u> <u>G</u> — <u>R</u>	<u>G</u> — S —	<u>SN</u> <u>D</u> S, <u>G</u>	<u>G</u> <u>SN</u> <u>D</u> <u>N</u>
<i>ША</i> — — <i>БДХ</i>	<i>КА</i> — — —	<i>ПИ</i> — <i>ХО</i> , <i>СВА</i>	<i>Р ЛАЯ</i> — <i>РУ</i>
x	2	O	3
<u>G</u> <u>GM</u> <u>N</u> <u>D</u> PM	R — S —	— <u>SR</u> M <u>GR</u>	S — <u>D</u> PM
— <i>ДА</i> — <i>ЙИ</i>	<i>НИ</i> — <i>МА</i> —	— <i>ГХЬЯ</i> — <i>Н</i>	<i>ДО</i> —, <i>ВИ ДЬЯ</i>
x	2	O	3
<u>D</u> — — — N	<u>SR</u> <u>GR</u> <u>GM</u> <u>SR</u>	— — — S	<u>G</u> — — — M
<i>НА</i> — — — <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — — —	— — — <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — — — <i>М, ПРА</i>
x	2	O	3
<u>D</u> — — — N	<u>SR</u> <u>GR</u> <u>GM</u> <u>SR</u>	S — — — <u>G</u>	S <u>D</u> — — <u>N</u>
<i>НА</i> — — — <i>ПРА</i>	<i>НА</i> — — —	<i>М</i> — — — <i>СА</i>	<i>ХАС РА</i> — <i>Р</i>
x	2	O	3

S — — <u>N</u> <i>СВА</i> — — <i>МИ</i>	R — S — <i>НИ</i> — <i>ШРИ</i> —	— — — <u>D</u> — — — <i>НИР</i>	P <u>G</u> — M <i>МАЛ МА</i> — <i>ТУ</i>
x	2	O	3
<u>R</u> — <u>MG</u> <u>R</u> <i>МЕ</i> — — <i>ПРА</i>	S — — S <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>	<u>G</u> — — M <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>	<u>D</u> — — <u>N</u> <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>
x	2	O	3
<u>SR</u> <u>GR</u> <u>GM</u> <u>SR</u> <i>НА</i> — — —	S — — S — — <i>М, ПРА</i>	<u>G</u> — — M <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>	<u>D</u> — — <u>N</u> <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>
x	2	O	3
<u>SR</u> <u>GR</u> <u>GM</u> <u>SR</u> <i>НА</i> — — —	S — — S — — <i>М, ПРА</i>	<u>G</u> — — M <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>	<u>D</u> — — <u>N</u> <i>НА</i> — <i>М, ПРА</i>
x	2	O	3
<u>SR</u> <u>GR</u> <u>GM</u> <u>SR</u> <i>НА</i> — — —	S — — — — — <i>М,</i>		
x	2		

### Para ДУРГА

ТХАТ – БИЛАВАЛ

Ароха – S R M P D S; авароха – S D P M R D S

Вади – M, самвади – S

Время исполнения – ночь.

СТАЙ: *ШРИ ДЖАГАДАМБЕ ДЖЕЙ ДЖАГАДАМБЕ  
ДУРГЕ ДЖЕЯ МАТА БХАВАНИ*

АНТАРА: *ХРИДАЯНИ ВАСИНИ САБ ДУКХА ХАРИНИ  
НИРМАЛ МАТА ЙОГА ДАИНИ*

Перевод:

Мы кланяемся Тебе, Богиня,  
Пребывающая в форме великого сострадания,  
Сияющая подобно восходящему солнцу!  
Ты избавляешь от страха любое создание  
И уносишь горести каждого!

СТХАЙ

ТИИНТАЛ

— SD P D	M — <sup>M</sup> R —	— MR D S	R P P —
— <i>ШИРИ</i> <sup>4</sup> <i>ДЖА ГА</i>	<i>ДАМ</i> — <i>БЕ</i> —	— <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i>	<i>ДАМ</i> — <i>БЕ</i> —
x	2	O	3

<sup>4</sup> При пении добавляется гласный звук для слитности звучания.



— DP M P — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	D — D — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— DS D P — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	P — DP M <i>ДАМ — БЕ —</i> 3
— MP D S — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	S — DP M <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— DP MP M — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	R — S — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3
— SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— MR D S — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	R P P — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3
— MP D S — <i>ДЖЕЯ ДУ Р</i> x	R — S D <i>ГЕ — ДЖЕ Я</i> 2	S — D P <i>МА — ТА БХА</i> O	DD PM RR D S <i>ВА — НИ —</i> 3
S, SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— MR D S — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	R — P — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3

### АНТАРА

— DP M P — <i>ХРИДА Я НИ</i> x	D S S S <i>ВА — СИ НИ</i> 2	— DS R M — <i>САБ ДУ КХА</i> O	RR SS DP M <i>ХА — РИ НИ</i> 3
— RM R S — <i>НИР МА ЛА</i> x	DS DS DP M <i>МА — — ТА</i> 2	— DP <sup>m</sup> M P — <i>ЙО ГА —</i> O	<sup>m</sup> R MR -S — <i>ДА ЙИ НИ —</i> 3
— SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— MR D S — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	R P P — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3
— MP D S — <i>ДЖЕЯ ДУ Р</i> x	R — S D <i>ГЕ — ДЖЕ Я</i> 2	S — D P <i>МА — ТА БХА</i> O	DD PM RR D S <i>ВА — НИ —</i> 3
— SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— MR D S — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	R P P — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3
— SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> O	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3
— SD P D — <i>ШИРИ ДЖА ГА</i> x	M — R — <i>ДАМ — БЕ —</i> 2	— MR D S — <i>ДЖЕЯ ДЖА ГА</i> O	R P P — <i>ДАМ — БЕ —</i> 3

### АЛАПЫ

1	S — — —	R — S D	P — D —	S — — —
2	S — R M	R — — —	D — R D	S — — —
3	R — — M	R M P —	— RM P D	M R S —
4	P — — D	M P D —	D — M —	R — S —
5	M P D S	D — P —	— DP M —	R — S —
6	P — — — S — R —	M — P — M — P —	R — M — DP — M —	P — — — R — S —

### Рага Яман

### ТХАТ– КАЛЪЯН

Ароха – S RG, MP DNS; авароха – S N D P, MG, RS.  
 Вади (король) – G, самвади (премьер-министр) – N  
 Время исполнения – ночь.

Стай: *БИНАТИ СУНО НИРМАЛА МАТА  
 МАНЭ МЕ БИРАДЖИЕ САДА*  
 Антара: *ТАНЭ, МАНЭ, ДХАН, САБАТЭРА  
 ДЖО БХИ ХО СЕВА  
 ХАМСЕ КАРАЛИ*

Перевод:

Стай: Послушай мою молитву!  
 Ты всегда пребываешь в моем сердце!  
 Антара: Мое тело, ум, здоровье –  
 Все принадлежит Тебе.  
 Все, что бы ты ни захотела,  
 Мы сделаем для тебя.

### СТХАЙ

### ТИИНТАЛ

		— — — N	D NR G R
		— — — <b>БИ</b>	<b>НА ТИ — СУ</b>
		О	3
G — — —	N R P M,	(R) — S, N	R M — D
<b>НО</b> — — —	<b>НИ Р МА ЛА</b>	<b>МА — ТА, МА</b>	<b>НО МЕ — БИ</b>
x		О	

SS ND P —	R M — P	G -R S, N	— — — —
<i>РА — ДЖИ —</i>	<i>Е Э — СА</i>	<i>ДА — НА, БИ</i>	
x	2	О	3

### АНТАРА

		— — — M	G MD NS D
		— — — T	<i>НЭ МА — НЭ</i>
		О	3
S — S —	— — N D	N R S, N	— R — R
<i>ДХА — Н —</i>	<i>— — СА БА</i>	<i>ТЭ — РА, ДЖО</i>	<i>— БХИ — ХО</i>
x	2	О	3
G -R SN DP	M G G P	<sup>6</sup> R — S, N	Ḍ NR G R
<i>СЕ — ВА —</i>	<i>ХА М СЕ КА</i>	<i>РА — ЛЕ, БИ</i>	<i>НА ТИ — СУ</i>
x	2	О	3

### АЛАПЫ

	3	x	2	О
1	N Ḍ N R	G — — —	N R G R	N R S, —
2	N R G —	R G M —	(P) — R —	G R S, —
3	G — — —	R — G —	N — R —	G R S, —
4	G — — —	R — G —	N — R —	G — — —
	Ḍ — N —	R — G —	M — G M	G R S, —
5	G — G M	G R G —	M — G —	R — S, —
6	G — M —	P — — —	M — D —	P — — —
	P — M G	M R G —	G — R —	N R S, —
7	G M D N	D — P —	R — P —	R — S, —

### Рага Бхайрав

### ТХАТ – БХАЙРАВ

Ароха – S R G M P Ḍ N S; авароха – S N Ḍ P M G R S

Вади – Ḍ, самвади – R

Время исполнения – раннее утро.

СТХАЙ: *БХОР БХАИ АБ ДЪЯНА ДХАРО*  
*НИРМАЛА МАКЕ ЧАРАНА КАМАЛЯ КО*  
*ДЖИВАН АПЕНА ДАНЬЯ КАРО*

АНТАРА: *КАРУНА БАРАСЕ МА КЕ НАЯНО СЕ*  
*КАРУНА БАРАСЕ КАМАЛЯ НАЯНО СЕ*

*АШИША БАРАСЕ ХАТЭ КАМАЛЁ СЕ  
ЧАЙТАНЬЯ БАРАСЕ ЧАРАНА КАМАЛЯ СЕ*

Перевод:

Стхай: Ранним утром ты идешь медитировать  
К лотосным стопам Божественной Матери.  
Двигайся в правильном направлении –  
Сделай свою жизнь благоприятной.

Антара: Сострадание изливается  
из лотосоподобных глаз Матери,  
Благословение льется с Ее лотосных ладоней,  
Поток Чайтаны начинается от Ее лотосных стоп.

СТХАЙ

ТТИИНТАЛ

<u>Д</u> — -М Р	<sup>M</sup> G — -R G	(М) — -G R	S — — —
<i>БХО — -РЕ, БХА</i>	<i>И, — -А Б</i>	<i>(ДЬЯ) — -НА ХА</i>	<i>РО — — —</i>
О	3	x	2
— <u>DD</u> S S	<u>R</u> — S —	GM <u>PD</u> NS <u>RS</u>	<u>D R</u> SN <u>DP</u> GM
— <i>НИРЕ МА ЛА</i>	<i>МА — КЕ —</i>	<i>ЧА РА НА КА</i>	<i>МА ЛЯ КО —</i>
О	3	x	2
— GM -P <u>D</u>	NS <u>R</u> <u>R</u> —	SN <u>D R</u> SN <u>DP</u>	<u>DP</u> MP GM <u>PD</u>
— <i>ДЖИ ВА Н</i>	<i>А ПЕ НА —</i>	<i>ДАНЬ — Я КА</i>	<i>РО — — —</i>
О	3	x	2

АНТАРА

— SN <u>D</u> P	P (D) M —	— P <u>DS</u> S	S <u>R</u> S <sup>NS</sup> —
— <i>КАРУ НА —</i>	<i>БА РА СЕ —</i>	— <i>МА КЕ НА</i>	<i>Я НО СЕ —</i>
О	3	x	2
— SN <u>DN</u> <u>RS</u>	D P M —	— P <u>DS</u> S	SS <u>R</u> S <sup>NS</sup> —
— <i>КАРУ НА —</i>	<i>БА РА СЕ —</i>	— <i>КА МАЛЯ НА</i>	<i>Я НО СЕ —</i>
О	3	x	2
— <u>SR</u> -G M	GG <u>R R</u> S —	— NS -N S	<u>DN</u> <u>RS</u> <u>ND</u> P
— <i>АА ШИ ШЭ</i>	<i>БА РА СЕ —</i>	— <i>ХАТЭ -КА МА</i>	<i>ЛЁ — СЕ —</i>
О	3	x	2
— GM -P D	NS <u>R</u> <u>R</u> —	SN <u>D R</u> SN <u>DP</u>	<u>DP</u> MP GM <u>PD</u>
— <i>ЧАЙ ТА НЬЯ</i>	<i>БА РА СЕ —</i>	<i>ЧА РА НА КА</i>	<i>МА ЛЯ СЕ —</i>
О	3	x	2

АЛАПЫ

	О	3	х	2
1	S — — S	<u>R</u> — S —	<u>D</u> — <u>N</u> S	<u>R</u> — S —
2	S — <u>N</u> <u>D</u>	P — M —	P <u>D</u> <u>N</u> S	<u>R</u> — S —
3	S — <u>R</u> —	S <u>R</u> G —	G — G (M)	<u>R</u> — S —
4	S — <u>R</u> G <u>D</u> — <u>N</u> S	S <u>R</u> G — R S <u>D</u> —	<u>N</u> — S <u>R</u> G — — M	<u>N</u> S <u>R</u> — <u>R</u> — S —
5	M — — — M G — M	G — M — <u>R</u> — G —	S — <u>R</u> — M — G M	G — M — <u>R</u> — S —

Рага Абхоги

ТХАТ – КАФИ

Ароха – S R G M D S; авароха – S D M G R S

Вади – D, самвади – R

Время исполнения – утро.

СТХАЙ: *МАН МЕ БИРАДЖО НИРМАЛ МА  
КИРПА ДРИШТИ, САДА РАКХЕНА*

АНТАРА: *АНАНД ДАИНИ МОКША ПРАДАИНИ  
БХАВА БХАЯ ХАРИНИ МАТА БХАВАНИ  
МАН МЕ БИРАДЖО НИРМАЛ МА*

Перевод:

Стхай: В моем разуме царствует первозданная мать.  
Держи меня всегда в своем внимании!

Антара: Ты есть Царица Бхавы, то есть Шивы,  
Дающая жизнь всей Вселенной!

СТХАЙ

ТТИНТАЛ

			— — M D — — <b>МА Н</b>
			3
S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	M <u>G</u> R — <b>РА — ДЖО —</b>	<u>G</u> M <u>G</u> R <b>НИ P МА Л</b>	S — , M D <b>МА — , МА Н</b>
х	2	О	3
S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	M <u>G</u> R — <b>РА — ДЖО —</b>	<u>G</u> M <u>G</u> R <b>НИ P МА Л</b>	S — — — <b>МА — — —</b>
х	2	О	3

Ḑ R S — <b>КИ Р ПА —</b>	М S D — <b>ДРИ — ШТИ —</b>	Ḑ R S D <b>СА ДА РА КХЕ</b>	М Ḑ М D <b>НА —, МА Н</b>
x	2	О	3
S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	М Ḑ R — <b>РА — ДЖО —</b>	Ḑ М Ḑ R <b>НИ Р МА Л</b>	S — — — <b>МА — — —</b>
x	2	О	3

### АНТАРА

Ḑ Ḑ М М <b>АА — НА НД</b>	D — М D <b>ДА — И НИ</b>	S — S S <b>МО — КША ПРА</b>	R D S S <b>ДА — И НИ</b>
x	2	О	3
Ḑ R S R <b>БХА ВА БХА Я</b>	S D М D <b>ХА — РИ НИ</b>	S D М D <b>МА — ТА БХА</b>	М Ḑ, М D <b>ВА НИ, МА Н</b>
x	2	О	3
S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	М Ḑ R — <b>РА — ДЖО —</b>	Ḑ М Ḑ R <b>НИ Р МА Л</b>	S —, М D <b>МА —, МА Н</b>
x	2	О	3
S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	М Ḑ М D <b>РА ДЖО, МА Н</b>	S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	М Ḑ М D <b>РА ДЖО, МА Н</b>
x	2	О	3
S — — D <b>МЕ — — БИ</b>	М Ḑ R — <b>РА — ДЖО —</b>	Ḑ М Ḑ R <b>НИ Р МА Л</b>	S — — — <b>МА — — —</b>
x	2	О	3

## ОСНОВНЫЕ ТАЛЫ

### Таал ЕКАТАЛ

1 дхин х	2 дхин	3 Дхаге о	4 тирикита	5 Ту 2	6 на
7 Ка о	8 тта	9 Дхаге 3	10 тирикита	11 Дхин 4	12 на

### Таал ТИИНТАЛ

1 Дха х	2 дхин	3 дхин	4 дха	5 Дха 2	6 дхин	7 дхин	8 дха
9 Дха О	10 тин	11 тин	12 та	13 Та	14 дхин	15 дхин	16 дха

### Таал ДЖХАПТАЛ

1 Дхи х	2 на	3 Дхи 2	4 Дхи	5 на	6 Ти о	7 на	8 Дхи 3	9 дхи	10 на
---------------	---------	---------------	----------	---------	--------------	---------	---------------	----------	----------

### Таал РУПАК

1 Ти х	2 ти	3 на	4 Дхи 2	5 на	6 Дхи 3	7 на
--------------	---------	---------	---------------	---------	---------------	---------

### Таал ДАДРА

1 Дха х	2 дхи	3 на	4 Дха о	5 ти	6 на
---------------	----------	---------	---------------	---------	---------

### Таал КЕХЕРВА

1 дха х	2 ге	3 на	4 ти	5 на	6 ка	7 дхи	8 на о
---------------	---------	---------	---------	---------	---------	----------	--------------

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. М.*, 1983.
2. *Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М.*, 1963.
3. *Баззана К. Очарованный странник. М.*, 2007.
4. *Бореев Ю. Эстетика. М.*, 1988.
5. *Борохов Э. Энциклопедия афоризмов. М.*, 1999.
6. *Бродски Ф. Если бы Бетховен вел дневник... Будапешт, 1966.*
7. *Великие музыканты Западной Европы: Хрестоматия. М.*, 1982.
8. *Вольфганг Амадей Моцарт. Письма. М.*, 2000
9. *Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.*, 1985.
10. *Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л.*, 1976.
11. *Как исполнять Баха. М.*, 2006.
12. *Кац Б. Времена – люди – музыка. Л.*, 1988.
13. *Кёлер К.-Х. «...прожить тысячу жизней!» М.*, 1983.
14. *Кирнарская Д. Классицизм. М.*, 2002.
15. *Кокорин Х. В стране великого сказочника. М.*, 1988.
16. *Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.*, 2008
17. *Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Н.*, 2002.
18. *Милка А., Шабалина Г. Занимательная бахиана. СПб.*, 2001.
19. *Монсенжон Б. Диалоги. Дневники. М.*, 2007.
20. *Моцарт. Истории и анекдоты, рассказанные его современниками. М.*, 2007.
21. *Музыкальная энциклопедия. М.*, 1978.
22. *Мысли о Моцарте. М.*, 2004
23. *Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.*, 1988.
24. *Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.*, 1988.
25. *Охотина М. К вопросу развития личности музыканта-исполнителя в современную эпоху. История и теория культуры в вузовском образовании. Новосибирск, 2006, Вып. 3.*
26. *Письма Бетховена. 1787–1811. М.*, 1970.
27. *Платек Я. Верьте музыке. М.*, 1989.
28. *Рагхава Р. Менон. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М.*, 1982.
29. *Риман Г. Музыкальный словарь. М.*, 1901.



30. Русская книга о Бахе. М., 1986.
31. *Солодовников Ю. А.* Человек в мировой художественной культуре. М., 2006.
32. Творческие портреты композиторов. М., 1990.
33. *Тимофеева М.* «Музыкальные моменты» в сказках и историях Г. Х. Андерсена. История и теория культуры в вузовском образовании. Новосибирск, 2008. Вып. 4.
34. *Форкель И.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М., 1974.
35. *Хаммершлаг Я.* Если бы Бах вел дневник... Будапешт, 1962.
36. *Цветаева М.* Пленный дух. М., 2003.
37. *Швейцер А. И. С.* Бах. М., 1965.
38. *Шестаков В.* От этоса к аффекту. М., 1975.
39. *Шривастава Н.* Метасовременная эпоха. М., 2007.
40. *Штефан Х.* Альберт Швейцер. М., 2003.
41. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность и творчество. М., 2007.
42. *Арте А.* Music and sahaja yoga. Pune, 1997.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

О МУЗЫКЕ И МУЗЫКАНТАХ.....	3
Философы, музыканты, поэты и писатели <sup>3</sup> об искусстве и музыке	3
Музыка и музыканты в зеркале народной сказки .....	6
Воззрения на музыку мыслителей и ученых Древней Греции и Средневековья .....	9
Об индийской классической музыке .....	20
ТРИ ПОРТРЕТА ВЕЛИКИХ КОМПОЗИТОРОВ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ.....	27
Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) .....	27
Родина и семья. Годы учения .....	29
Бах на службе.....	32
Посмертная слава.....	37
Бах-исполнитель .....	39
Бах-педагог.....	42
Из истории клавира. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха .....	44
«Как я пришел к Баху...».....	49
Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791).....	53
Детство. Домашнее образование.....	54
Первые путешествия .....	58
При зальцбургском дворе. Моцарт на службе .....	67
Моцарт – исполнитель и педагог .....	76
Фрагменты писем Моцарта .....	98
Люди искусства о творчестве Моцарта .....	106

Людвиг ван Бетховен (1770–1827).....	113
Родина и семья .....	113
Вена. Ученик и его учителя .....	119
Бетховен-исполнитель.....	128
Бетховен-педагог .....	133
Глухота. Последние годы жизни.....	135
Фрагменты писем Бетховена .....	141
СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ .....	150
К разделу 1.....	150
К разделу 2.....	159
ПРИЛОЖЕНИЕ ( <i>Л. Ф. Бредихина</i> ).....	167
ЛИТЕРАТУРА .....	184

Учебное издание

**Тимофеева** Мария Александровна

# МУЗЫКА И МУЗЫКАНТЫ

Материалы к лекциям

Редактор *М. Шикова*

Верстка *Т. Алтунин*

Подготовка к печати *С. В. Исаковой*

Подписано в печать 10.12.2009 г.  
Формат 60×84 1/16. Уч.-изд. л. 11,75. Усл. печ. л. 10,9.

Тираж 100 экз. Заказ №

Редакционно-издательский центр НГУ.  
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2.