



Марио КОРТИ

САЛЬЕРИ
И
МОЦАРТ



Издательство
«Композитор»

Санкт-Петербург»



Марио КОРТИ

САЛЬЕРИ и МОЦАРТ



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2005

ББК 85.313(3)

К 66

**Редактор
А. Л. ПОРФИРЬЕВА**

ISBN 5-7379-0280-3

© М. Corti, 2005

© Издательство «Композитор • Санкт-Петербург», 2005

Содержание

<i>Предисловие</i>	6
Так создаются легенды	13
Вадим Вацуро: «Я предлагаю гипотезу»	24
Нельзя трогать	35
Сергей Фомичёв: «Художественное произведение — оно подлиннее, чем факты жизни»	39
Признанный законодатель мира	44
Камила Халова: «...Будто вырос он из ничего»	48
Леопольд Кантнер: «Я не знаю композиторов, я знаю только сочинения»	54
Реквием	65
«К сделанному легко добавляется»	76
Кто кому завидовал	84
Джон Платофф: «Я им играю музыку Сальери и задаю вопрос: Моцарт это или нет?»	90
Откуда-то вышел	97
Двенадцать вариаций на тему смерти Моцарта	107
И напоследок Антонио Сальери	120
<i>Приложение</i>	129
<i>Указатель имен</i>	140
<i>Указатель музыкальных и театральных произведений</i>	152
<i>Список иллюстраций</i>	157





Предисловие

Соотношение Моцарт — Сальери, Сальери — Моцарт стало архетипом, некоей моделью интерпретации определенной жизненной ситуации.

6 | Схема, конечно, возникла задолго до пушкинского художественного оформления. Она предшествует и появлению слухов об отравлении Моцарта композитором Сальери. Во время пребывания в Италии в 1505–1507 годах у немецкого художника Альбрехта Дюрера проявились явные признаки паранойи. Это происходило в Венеции и Болонье, куда он отправился «ради искусства, поскольку там живет некий человек, который посвятит меня в тайное искусство перспективы». Что за таинственная личность? Историки искусств пока еще не договорились о ней. Как предполагают, это могли быть крупнейший математик того времени Лука Пачоли, или архитектор Донато ди Анджело Браманте, или теоретик архитектуры Себастиано Серлио. Дюрер был убежден, что художники, завидовавшие его славе, могут ему чем-то навредить. Он даже отказывался принимать приглашения на ужин из страха, что его могут отравить.

Мы с вами не такие гениальные, как Моцарт, и не занимаем того высокого положения, которое занимал Сальери. Но в пределах наших скромных способностей и положения мы все выступаем иногда в роли Сальери, иногда — Моцарта или Дюрера. Когда менее одаренные люди, от которых в какой-то мере зависит наша судьба, мешают нам, как нам кажется, проявлять свой талант и способности, они отравляют нашу жизнь; или мы делаем то же самое нашим ближним. Если мы в чем-то провалились, даже по собственной вине, нам всегда легко найти какого-нибудь «Сальери», на которого мы возлагаем ответственность за свою неудачу.

Я начал задумываться над темой «Моцарт и Сальери», когда сам оказался в роли Сальери. Человек, игравший роль Моцарта, был в моем подчинении. И я в силу своего авторитета справедливо, как мне казалось, его наказывал за очевидные систематические нарушения рабочей дисциплины и общепринятых этических норм. Общественное мнение представило меня как заурядного администратора, преследующего своего подчиненного из чистой зависти к его таланту и способностям. При этом подразумевалось, что такому человеку можно простить все, что угодно, любые нарушения и проступки ради его таланта. Общественное мнение добилось иммунитета для своего подзащитного, а со мной многие перестали даже здороваться.

Неважно, был ли мой бывший коллега действительно талантливым, и был ли я бездарью, и кто прав. Важно, что сработала схема.

Я где-то читал, что сотрудник Федерального бюро расследований, курировавший Эйнштейна на предмет допуска на государственную службу, после целого ряда положительных замечаний и перечисления заслуг великого ученого написал в своем отчете: «Someone you would not want in your team» («Вы бы не взяли его в свою команду»). Как говорят итальянцы, «se non è vero, è ben trovato» («если это не правда, то хорошо придумано»).

Могу добавить, что, когда я сам оказался в роли Моцарта, лучше мне от этого не стало.

Разумеется, в любой конкретной ситуации соотношение Моцарт — Сальери или Сальери — Моцарт не присутствует в чистом виде. Оно скорее абстракция, мысленная категория. И все же, в силу нашей склонности к трафаретам и простым интерпретациям, в реальном мире схема по-своему работает. Отсюда недоразумения и, в худшем случае, трагические послед-

ствия. Значит, схема не всегда отражает фактическое состояние дел. Я бы даже сказал, что чаще всего не отражает. Она не отражает реальности даже в случае Моцарта и Сальери.

Пушкинская схема гениальна, но она плоска, как евклидова геометрия.

* * *

8

Этой книжке не хватает музыки. В ее основе лежит серия передач, которая транслировалась на волнах радиостанции «Свобода» в 1997 году. И музыка, естественно, играла там существенную роль. Слушая лейтмотив радиопередач, Юрий Гендлер, который был тогда директором Русской службы, прокомментировал: «Прекрасно звучит музыка Моцарта». На самом деле это была музыка Сальери: тема *Larghetto* из его Концерта до мажор для фортепиано с оркестром.

Что может лучше сказать о композиторе, чем его музыка?

В книге есть элементы новизны. Я добавил несколько абзацев, сноски и указатели. Мне показалась интересной история Антона Эберля, австрийского композитора, работавшего в России, сочинения которого распространялись под именем Моцарта. Интересные сведения о нем дает Анна Леонидовна Порфирьева в ценнейшем энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург XVIII век». Очень забавен эпизод со «свистом» Сальери. Это моя находка и мое предположение. Есть и другое, и все это я даю в сносках, чтобы не нагружать читателя лишней информацией.

Идея радиосериала «Моцарт и Сальери» возникла, когда я работал над серией передач «Неаполь в Петербурге», посвященной деятельности итальянских композиторов на службе российского двора в XVIII веке. (Редактором радиосерии был мой

коллега Сергей Юрьенен, режиссером — Руслан Гелисханов.) Слушая музыку Томмазо Траэтты, Джованни Паизиелло, Доменико Чимарозы, Джузеппе Сарти, я впал в раздумья. Уж больно они иногда напоминают Моцарта, особенно Паизиелло с его операми «Севильский цирюльник» и «Il re Teodoro in Venezia», да и Чимароза с его Реквиемом и другими произведениями.

Я ставил себе особую задачу: немножко принизить Моцарта, немножко возвысить Сальери. Музыкальными средствами это делается достаточно просто: дать очень хорошие исполнения музыки Сальери и не самые лучшие исполнения Моцарта. Попробуйте прослушать «Свадьбу Фигаро» в исполнении Дрезденского театра или какого-нибудь ансамбля с историческими инструментами.

Но так низко я не опускался. Я ограничился наиболее хорошими исполнениями Сальери. Найти их оказалось довольно трудно. Дело в том, что Моцарта исполняют уже два столетия, его музыка входит в репертуар лучших оркестров и лучших театров мира. Существует некий минимальный стандарт, и совсем уж плохие исполнения Моцарта бывают редко. А традиции интерпретации Сальери и других современников Моцарта не существует. Исполняют их не самые известные музыкальные ансамбли. И записывают их произведения не всегда самые авторитетные корпорации. Качество записи иногда оставляет желать лучшего.

Мне повезло с работой над моими радиопрограммами. Например, первая и пока единственная коммерческая запись Реквиема Антонио Сальери появилась, когда серия была уже в эфире. И я успел ее дать, кажется, в самой последней или предпоследней передаче.

Сальери сочинил траурную заупокойную мессу для собственных похорон и подписал ее так: «Antonio Salieri: piccolo

Requiem composto da me, e per me, Antonio Salieri, piccolissima creatura, Viena, agosto 1804» («Антонио Сальери: маленький Реквием, сочиненный мною и для себя, Антонио Сальери, малюсенького человечка. Вена. Август 1804 года»).

Серия передач повторялась несколько раз. Отзывы были многочисленные и в основном лестные. Григорий Горин, с которым я встретился в московском бюро радио «Свобода», предложил сделать из передач пьесу. Были их перепечатки на разных сайтах в Интернете. Текстовая версия появилась в журнале «Знание — сила» (1998, № 9–10, 11–12; 1999, № 1, 2–3). Были отклики в печати. Профессор Питсбургского университета, математик, поэт и публицист Борис Кушнер писал об «интересных, остро-журналистских передачах»¹. Профессор Исаак Трахтенберг, токсиколог, академик Академии медицинских наук Украины и лауреат Государственной премии, уделил серии моих передач несколько абзацев в своей статье «Загадка болезни и смерти Моцарта»². В Америке вышел английский вариант передачи о Реквиеме в брошюре, изданной по случаю исполнения Траурной мессы Моцарта в Бостоне. Киевский сценарист и кинорежиссер Дмитрий Томашпольский позвонил мне в Прагу с просьбой найти для него запись Реквиема Сальери. Она была ему нужна для музыкального оформления художественного фильма. Когда мы встретились в Киеве, он рассказал мне о реакции киевских музыкантов на его вопросы о Реквиеме итальянского композитора: «Нет такого».

¹ Кушнер Б. В защиту Антонио Сальери // Вестник (Балтимор). 1999. №17. 17 авг.

² Трахтенберг И. Загадка болезни и смерти Моцарта // Зеркало недели. 2001. № 30 [354]. 11–17 авг.

Но самое трогательное письмо я получил 11 августа 2000 года от молодой слушательницы — свидетельство того, что радио «Свобода» слушают не только старики.

Здравствуйте! Я прослушала пока только пять передач из цикла «Моцарт и Сальери» и, признаться, нахожусь в смятении. Возможно, Вы действительно правы: мы всегда преклоняемся перед гениями, но я все равно очень поражена. Я, конечно, знала, что Моцарт не успел закончить свой Реквием и что его ученик Зюсмайр дописывал его, но я никогда не думала, что так много различных друзей «приложили к нему руку...». Возможно, я просто чрезмерно впечатлительная особа, но теперь я даже и не знаю, как мне относиться к Моцарту. Наверно, я просто слишком сильно привыкла идеализировать его... Но, в любом случае, большое спасибо за то, что Вы подготовили такие интересные передачи. К сожалению, сейчас очень тяжело найти хоть какой-нибудь интересный материал о классической музыке, и, признаться, я очень рада, что смогла найти эти Ваши передачи. Большое спасибо.

С уважением Маргарита, 15 лет.

Резюмируя, можно сказать, что в радиосерии «Моцарт и Сальери» я пытался вызвать у слушателя скептицизм по отношению к мифам и к фетишам, отчасти принизил Моцарта, несколько возвысил Сальери. Я делал это в том числе с помощью музыки, которая в этой книжке не прозвучит. Надеюсь, мне удалось освободить образ Сальери от позорящих его имя необоснованных обвинений и вызвать интерес к его музыке.



ТАК СОЗДАЮТСЯ ЛЕГЕНДЫ

Перед моими глазами картина: за столом в темном венском трактире — Моцарт и Сальери. Отвернувшись от стола, Моцарт правой рукой что-то наигрывает на фортепиано. Левой он тянется к бокалу, в который Сальери подсыпает яд. В лице последнего — коварство, ненависть и зависть. Отрешенный Моцарт — весь в себе. Это литография русского художника Михаила Врубеля к «Моцарту и Сальери» Пушкина³.

В прошлом веке широкое распространение получили очередные варианты легенды о Моцарте и Сальери: пьеса Петера Шеффера и американская экранизация ее режиссером Милошем Форманом.

13

³ Оказывается, «маленькие трагедии» Пушкина перелагали на музыку несколько композиторов. После А. С. Даргомыжского («Каменный гость», 1872, вместе с Ц. Кюи и Н. А. Римским-Корсаковым), Н. А. Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери», 1894) и С. В. Рахманинова («Скупой рыцарь», 1904) первым был Джан Франческо Малипьеро. 21 сентября 1963 года состоялось первое исполнение его оперы «Дон Джованни» в Неаполе. 6 сентября следующего года она была поставлена в Венеции, в театре «La Fenice», на 27-м Международном фестивале современной музыки. «Это первая опера на текст "Каменного гостя" после замечательного новаторского опыта Даргомыжского и вместе с тем первая опера на пушкинский текст в зарубежной музыкальной литературе» (С т у п е л ь А. М. «Каменный гость» в трактовке итальянского композитора // Временник Пушкинской комиссии / Ред. М. П. Алексеев. Л., 1969. С. 113).

18 марта 1970 года впервые шла на сцене театра «San Carlo» в Неаполе опера Якопо Наполи «Скупой барон» на либретто Марио Пази, основанное на текстах Шенстона и Пушкина (Л а с о р с а Клаудиа. Опера Якопо Наполи «Скупой барон» по Пушкину // Там же. С. 114–119).

Историки музыки считают, что если до Пушкина мы имели дело лишь со сплетнями, то сама легенда об отравлении Моцарта могла получить такое массовое распространение только благодаря тому, что к ней приложил руку великий русский поэт.

Итак, сперва была сплетня.

Затем появилась «маленькая трагедия» Пушкина, памятник мировой литературы. И началась легенда.

Где-то я слышал, что, глядя на памятники, следует обращать внимание на исторический момент, когда они создавались, и заставляя их спускаться с пьедестала. Попробуем это сделать.

14

Как легенда создавалась?

Сам Пушкин в заметке начала 30-х годов XIX столетия приводит следующий эпизод:

В первое представление *Дон Жуана*, в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, — раздался свист — все обратились с изумлением и негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью⁴.

В этой маленькой заметке есть несколько неточностей. Вот три из них.

⁴ П у ш к и н А. С. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1948. Т. 6. С. 210–211. Сам Моцарт рассказывает эпизод со «свистом» (Piff) Сальери. Только Piff не в смысле «свиста», а в смысле «уловки», «трюка», «нечестного приема», а опера, о которой идет речь, не «Дон Джованни», а «Излишнее любопытство вредно» («Il curioso indiscreto») Паскуале Анфосси, для которой Моцарт сочинил новую арию (см. также сноску 48 на с. 81–82). Похоже на современную историю с испорченным телефоном.

В те времена вряд ли весь театр «безмолвно упивался гармонией». Тогда зрители, если их можно так называть, во время театрального действия ели, пили, играли в азартные игры, а в ложах, бывало, и совокуплялись. Время от времени зритель обращал внимание на то, что происходило на сцене, особенно если на сцене выступал знаменитый певец или певица.

Премьера «Дон Джованни»⁵ состоялась в Праге. На премьере присутствовал Казанова. Он держал игорный стол в партере⁶. И в Праге действительно опера прошла с большим успехом.

Только... Сальери в Праге не было.

Допустим, Пушкин имел в виду первое представление «Дон Джованни» в Вене. Но и в этом случае он не прав. Потому что венской публике опера не понравилась. А о том, как знатоки относились к операм Моцарта, свидетельствует граф Карл Иоганн Кристиан фон Цинцендорф, неиссякаемый источник сведений о венской оперной



⁵ Здесь и далее в моем тексте «Дон Джованни».

⁶ Казанова тут, конечно, ни при чем. Интересно, однако, что он имел некое отношение к «Дон Джованни» Моцарта — Да Понте, о чем существуют разные легенды и предположения (см., например: N e t t l Paul. *The other Casanova: A Contribution to Eighteenth-Century Music and Manners*. N. Y., 1970. P. 232–238; T i c h ý Vítězslav. *Casanova v Čechách*. Duchcov, 1995. С. 90–112.

жизни. Ему на «Свадьбе Фигаро» стало скучно, а о музыке «Похищения из сераля» он говорил, что «она сворована справа и слева»⁷.

Интересно, что Пушкин не приводит источник этого эпизода. И, насколько мне известно, источник до сих пор не обнаружен. Из этого вымысла Пушкин выводит смелое умозаключение:

Завистник, который мог освистать Дон Жуана, мог отравить его творца.

16 | Об отношении Сальери к опере «Дон Джованни» Франц Шуберт, ученик Сальери, рассказал Ансельму Хюттенбреннеру: «Насколько я знаю, Сальери пропустил только одно представление "Дон Джованни". Видимо, эта опера его особенно интересовала; однако сказать, что он когда-либо о ней говорил с энтузиазмом, не могу»⁸.

Далее в своей заметке Пушкин пишет:

Салиери умер лет 8 тому назад, Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта⁹.

⁷ S c h u r i g Arthur. Mozart. Reiseaufzeichnungen 1763–1771. 1920. S. 63. Ср. также: D e u t s c h Otto Erich, E i b l Joseph Heinz. Mozart. Dokumente seines Lebens. München, 1991. S.143.

⁸ D e u t s c h Otto Erich. Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert // Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft / Hrsg. von Karl Glossy. 16. Jahrgang, 1906. S. 142. Интересна заметка Хюттенбреннера о Сальери в «Allgemeine musikalische Zeitung» (Lpz., 1825. November. № 27. S. 796–799), в которой утверждается, что Сальери с исключительным уважением говорил о Моцарте. Часто Моцарт обращался к Сальери со словами «Дорогой папа».

⁹ П у ш к и н А. С. Цит. изд. Т. 6. С. 211.



Да, действительно, некоторые газеты и журналы писали, что — правда, не на одре смерти, а когда находился в больнице — Сальери будто кому-то в этом признался¹⁰. Однако до сих

¹⁰ Первые подобные слухи зафиксированы в разговорных тетрадях Бетховена: «Карл Бетховен: "Сальери говорит, что он отравил Моцарта". Антон Шиндлер: "Сальери опять очень больной... В бреду он все повторяет, что виновен в смерти Моцарта, он избавился от него с помощью яда..." — "...Нет доказательств, есть только мнение Грильпарцера..."» (Stafford William. *The Mozart Myths: A Critical Reassessment*. Stanford, 1995. P. 33). Разговорные тетради Бетховена опубликованы в кн.: Ludwig van Beethovens Konversationshefte / Hrsg. von K. H. Köhler und G. Herre. Lpz., 1968–1970.

18

Принято считать, что Пушкин был знаком с некрологом о Сальери Фридриха Рохлица, опубликованным в лейпцигской газете «Allgemeine musikalische Zeitung» (15. Juni 1825. № 17. S. 408–414). В нем Рохлиц намекает на признание Сальери в совершении «ужасных преступлений». Автор, однако, не упоминает в связи с этим признанием имени Моцарта (см.: Braunbrens Volkmar. *Ein Musiker in Schatten Mozarts? Eine Biographie*. München, 1992. S. 17).

Уже в XX веке советский музыковед Игорь Бэлза придумал еще одно признание Сальери. Согласно Бэлзе, австрийскому историку музыки Гвидо Адлеру удалось найти и переписать «в одном из архивов Вены» «подробную запись исповеди Сальери, сделанную его духовником, который доносил епископу, что Сальери не только признался в отравлении Моцарта, но и рассказал, где и при каких обстоятельствах он подсыпал ему медленно действующий яд». (Что католический священник мог нарушить тайну исповеди, да еще в письменной форме и со всеми подробностями, и что такого рода документ мог находиться в каком-то венском архиве — утверждение, характерное для худшей советской антирелигиозной литературы. — М. К.) Адлер, по словам Бэлзы, поделился своими изысканиями с академиком Б. В. Асафьевым, который, видимо, в свою очередь рассказал об этом Бэлзе. (Бэлза Игорь. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. М., 1953. С. 59–63.) Несмотря на утверждение Бэлзы, что Адлер рассказал «о своей находке» «коллегам, многочисленным ученикам» и «иностранным ученым», подобного документа ни в каких архи-

пор не удалось установить, кому именно. Санитары больницы, где находился Сальери в конце жизни, отрицают этот эпизод:

Мы, нижеподписавшиеся... санитары, заявляем перед лицом Бога и перед всем человечеством, что... с начала длительной болезни [кавалера Сальери]... ни разу его не оставляли наедине... Мы также свидетельствуем, что, в связи с его слабым здоровьем, никому, даже членам его семьи, не разрешалось навещать его... В связи с этим на поставленный вопрос, соответствует ли действительности, что вышеупомянутый кавалер Сальери говорил во время болезни, что он отравил знаменитого композитора... Моцарта, клянемся честью, что никогда не слышали от Сальери таких слов...

19

Джорджо Розенберг, санитар.
Амедео Порше, санитар
при господине Сальери,
придворном капельмейстере.

Вена, 5 июня 1825.

Заявление это завершается постскриптумом:

Доктор Рерик, лечащий врач Сальери, подтверждает свидетельство двух... санитаров¹¹.

вах Вены не найдено, и никто среди моцартоведов не подтверждает версию Бэлзы. Бэлза говорит, что виновата католическая церковь, которая, во избежание скандала, обеспечила исчезновение «документа». Советский музыковед остается до сих пор единственным источником этой истории. Следует добавить, что, когда Бэлза опубликовал свою теорию, свидетелей, на которых он ссылался, уже не было в живых.

¹¹ Harmonicon. Bd 4. № 46. Oct. 1826. S. 189–190. Опубликовано также, например, в кн.: Thayer Alexander Wheelock. Salieri. Rival of Mozart. Kansas City, 1989. P. 159; Della Croce Vittorio, Blanchetti Francesco. Il caso Salieri. Torino, 1994. P. 60–61.

Был другой эпизод, о котором даже авторитетные исследователи рассказывают несколько запутанно. В мае 1824 года итальянец по фамилии Басси в концертном зале или перед залом, в котором исполнялась Девятая симфония Бетховена, распространял листовку с одой в честь немецкого композитора. Там мимоходом Сальери обвинялся в отравлении Моцарта. Текст до нас не дошел. Листовка, которая хранилась в архиве Дворца правосудия в Вене, пропала во время пожара в 1927 году. Неужели никто не догадался переписать ее и нигде не перепечатал?

Некоторые ошибочно пишут, что автором листовки был певец Каллисто Басси. Такого певца не было. Был певец Луиджи Басси, современник Моцарта и Сальери, знаменитейший баритон, блестящий граф Альмавива в «Свадьбе Фигаро» и Дон Джованни (в Праге), а также царь Аксур в опере Сальери «Аксур, царь Ормуза». «Наш» Басси, по имени Каллисто или Каллисто, после сочинения оды в честь Бетховена стал довольно известным либреттистом¹². Ему принадлежит перевод с французского либретто «Вильгельма Телля» для итальянской версии знаменитой оперы Россини. Он также перевел с французского оперу Россини «Осада Коринфа» и сочинил либретто для «Дочери полка» Гаэтано Доницетти.

¹² История с Басси рассказана в письме Джузеппе Карпани в защиту Сальери, однако без упоминания фамилии итальянского либреттиста (Lettera di G. Carpani in difesa di Salieri // Biblioteca Italiana o sia Giornale di Letteratura, Scienze ed Arti. 1824. Settembre). См. также: Della Croce Vittorio, Blanchetti Francesco. Op. cit. P. 58, 575–587.

Последнее отступление сделано с одной целью — показать, насколько легко неточности и ошибки переходят от автора к автору и как трудно потом восстанавливать правду.

Теперь возьмем лондонский музыкальный журнал «Quarterly Musical Magazine» за 1826 год. Вот что писал в этом журнале знакомый Сальери композитор Сигизмунд Нойком¹³:

Когда распространяются необоснованные сведения, оскверняющие память знаменитого художника, то долг любого честного человека доложить о том, что ему известно. Отношения между Моцартом и Сальери отличались взаимным уважением. Не будучи задушевными друзьями, каждый из них признавал заслуги другого. Никто не может обвинять Сальери в том, что он ревновал к таланту Моцарта, и те, кто, как я, находился с ним в близких отношениях, не могут не согласиться с тем, что 58 лет он вел безупречный образ жизни, занимаясь исключительно своим искусством, и всегда готов был делать добро своим ближним. *Такой человек, человек, который 34 года — столько лет прошло со смерти Моцарта — сохранял удивительное спокойствие духа, не может быть убийцей.* (Выделено мной. — М. К.)

21

Вспомните умозаключение Пушкина: «Завистник, который мог освистать Дон Жуана, мог отравить его творца».

Таких опровержений было много в тогдашней печати — и в немецкой, и во французской, и в английской. Читал ли их Пушкин?

Боюсь, что вопрос, читал или нет, не имеет большого значения.

¹³ Р. 336–338.

Боюсь, что главное для Пушкина не наличие источника, утверждавшего, что Сальери якобы признался в том, что отравил Моцарта, а его собственное построение: освистал, — значит, мог отравить.

Боюсь, что ему просто понравился сюжет.

А сюжет несомненно красивый, и Пушкину он был нужен для того, чтобы доказать что-то свое. В этой легенде, в пушкинском ее оформлении, заложена определенная мораль, она содержит некое нравоучение, некий высший смысл.

Итак, пьеса «Моцарт и Сальери» основана на слухах, а именно: что Сальери завидовал Моцарту, что он публично освистал «Дон Джованни», что Сальери якобы сам признался в отравлении Моцарта. Многие другие Пушкин добавил от себя. Например, в пьесе есть такая немаловажная деталь: оказывается, Сальери держал яд при себе целых восемнадцать лет.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою...



Зачем же было Сальери держать при себе яд целых восемнадцать лет? На всякий случай, что ли? Некоторые историки музыки объясняют легенду об отравлении Моцарта Сальери известным пред-рассудком об итальянце-интригане и итальянце-отравителе, популярным в те времена среди романтиков. Вспомним придворные ренессансные интриги, вспомним манию

преследования Альбрехта Дюрера, вспомним Калиостро, современника Сальери и Моцарта. Перевозбужденные умы романтических времен любили фантазировать на эти темы. Это самое простое объяснение, самое легкое, если хотите — самое экономное. Но не единственное. Для Пушкина, видимо, романтический предрассудок прямой роли не играл. Но почему-то он его использовал.

В легенде о Моцарте и Сальери мы выделили несколько элементов: сплетни, романтизм, Пушкин, его «маленькая трагедия», драматург Шеффер, коммерческая картина Формана «Амадеус» и т. д.

И вот вам готовая формула, простой рецепт: возьмите великого художника, потребность в высшей правде, какую-нибудь сплетню, хороший сюжет, беззащитного (мертвого) человека; смешайте все это с долей романтизма, анахронизма, с верой в неприкосновенность художника, добавьте долю Шеффера и долю Формана. Получится великолепная легенда.

Но пора предоставить слово первому пушкинисту.



Вадим Вацуро: «Я ПРЕДЛАГАЮ ГИПОТЕЗУ»

В пятом номере еженедельника «Русский язык»¹⁴ за 2001 год опубликовано выступление Вадима Эразмовича Вацуро о «Моцарте и Сальери» ~~_____~~
~~_____~~. В предисловии к публикации поэтесса Татьяна Феликсовна Нешумова пишет:

Настоящая публикация, осуществленная при доброжелательном содействии Марио Корти, предлагает читательскому вниманию полный текст этого выступления В. Э. Вацуро. Жанр ставил перед ученым задачу передать сущность затрагиваемых вопросов в популярной форме и вместе с тем позволил ему продемонстрировать в виде целостной концепции свое видение «Моцарта и Сальери», высказанное им до этого в работах, затрагивающих лишь частные стороны ее толкования (в статье «"Моцарт и Сальери" в "Маскараде" Лермонтова» [Русская литература. 1987. № 1] и главе книги «Записки комментатора» [СПб., 1994] — «Бомарше в "Моцарте и Сальери"»). Полемиическая заостренность этого взгляда Вацуро («Я предлагаю моим уважаемым слушателям гипотезу. Далеко не всеми исследователями пушкинской трагедии она разделяется, но тем не менее я это сделаю») отсылает не столько к одному какому-то оппоненту, сколько к целому ряду «других», чьи голоса можно прочесть, например, в книге: «"Моцарт и Сальери", трагедия Пушкина: Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней» [М., 1997].

¹⁴ Приложение к газете «Первое сентября».

Мое содействие этой публикации ограничилось тем, что я откликнулся на просьбу Нешумовой предоставить ей пленку с выступлением Вацура, предназначенным для радио «Свобода».

А предыстория такова. В начале 1997 года во время очередной командировки в Петербург я позвонил в Пушкинский дом. Мне сообщили, что Вадим Эразмович в командировке в Германии. Встретиться не удалось. Тогда, по возвращении в Прагу, я отправил ему список вопросов и предложил записаться в нашей питерской студии.

Получив из Питера пленку продолжительностью в 50 минут и прослушав ее, я впал в отчаяние. Текст органичный, от начала до конца объединенный одной сквозной мыслью. Он никак не вписывался в концепцию запланированного мной цикла о Моцарте и Сальери. Его надо было давать целиком или не давать вообще. Что делать? Целиком — это не для радио, в любом случае — не для моей передачи. Я взял на себя риск передать фрагменты. Редактирование любого текста, тем более озвученного, часто связано с некоторой манипуляцией. В данном случае она — на грани допустимого. Кое-что оказалось вырванным из контекста.





О творческой истории этого произведения мы почти ничего не знаем. Мы знаем, что первые сведения о нем стали появляться в 1826 году, когда Пушкин, вернувшись из Михайловской ссылки в Москву, установил контакт с группой молодых литераторов, художников и эстетиков — Веневитиновым, Погодиным, Шевыревым и другими — и упомянул в разговоре, что у него есть сюжет «Моцарт и Сальери». Что это было? Были ли это первоначальные наброски произведения или нет, мы не знаем. Мы знаем только, что окончательный свой вид пьеса приобрела в Болдине, когда Пушкин почти одновременно с ней создает несколько других произведений, которые мы сейчас называем «маленькими трагедиями», а Пушкин сам предпочитал название «опыт драматических изучений». Дальше никаких свидетельств об этом произведении нет, и оно появляется как будто бы заново и только что рожденное в 1832 году. Два раза при Пушкине трагедию пытались поставить на сцене во время актерских бенефисов. Потом о ней как о драматическом произведении забыли. И только в XX веке она пережила свое второе рождение.

Я предлагаю гипотезу:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою...

В чем смысл того, что нами прочитано? Яд Изоры, «заветный дар любви», как скажет потом Сальери, — это единственная драгоценность, которая у него есть. Она может быть использована только в двух случаях. В момент высшего наслаждения — романтическая концепция ухода из жизни в момент, когда все наслаждения жизни исчерпаны. Это бла-

гая смерть. И второй — идея мести. Самый злой и самый смертельный враг — вот ему отдается [яд] для гибели. И так, в монологе Сальери появляются две темы: одна — убийство, другая — самоубийство. Только в этих двух смыслах и может быть использован «заветный дар любви». Любовь и смерть идут рядом. Наслаждение и гибель идут рядом.

И чем это кончается?

...И наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора!..

Ну, мы знаем, что если, по старому афоризму, в первом акте пьесы на стене висит ружье, то оно должно выстрелить в последний момент.

Заявлены две темы: убийство и самоубийство. Почему? Потому что это не зависть, потому что это не преступление, потому что это — жертва, это — апофеоз: Сальери готов умереть, потому что он жертвует искусству самым драгоценным, что у него есть, — своей жизнью и жизнью человека, который одновременно является для него предметом и бесконечной любви, и бесконечной ненависти.

Моцарт — гений, но именно потому, что он пришел как бы органом божества, именно потому, что моцартовской высоты достигнуть не может никто — ни сам Сальери, ни вся музыка. Все искусство в целом совершенно не способно достигнуть этой высоты. И оно погибнет. Погибнет от сознания этой невозможности. Жизнь Моцарта оборвется рано или поздно сама собой, но еще ранее умрет искусство, которому служит Сальери.

Это целый мир, который он себе создал, мир, которому он готов жертвовать не только самым драгоценным, что у него есть, но и самим собой. И для него жажда смерти еще не такая большая жертва. Сконструированный Сальери мир логически, вероятно, неопровержим. Сальери борется не с Моцартом. Он борется с той несправедливостью, на которой построено мироздание. Не любовь к искусству, не самоотвержение, не понимание, а дар, который приходит неизвестно откуда и неизвестно за что, — вот в чем та глубочайшая несправедливость, на которой зиждется мир.

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет — и выше.

Фигура Сальери приобретает грандиозный, трагический, драматический характер.

Проблематика этого произведения оказалась гораздо более созвучной [времени], чем ее, условно говоря, драматическая структура. Отсюда черпаются формулы: «гений и злодейство — две вещи несовместные», «музыку я разъял, как труп», «мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля» и т. д. и т. п. Вот на эти поговорочные речения, апофегмы, формулы произведение стало рассыпаться. И их обычно читают буквально.

Уже при жизни Пушкина возник вопрос об исторической аутентичности и об источниках «Моцарта и Сальери». Когда Павел Александрович Катенин, друг Пушкина, очень даровитый поэт, драматург и прекрасный знаток театра, вспоминал о Пушкине, рассказывая о нем его первым биографам, он в двух словах сказал и о «Моцарте и Сальери». Смысл его высказывания заключался в следующем. Действие суховато, но трагедия заслуживает еще большего упрека. Есть ли твер-

дые доказательства тому, что Сальери отравил Моцарта? Если таких доказательств нет или у Пушкина было что-то в распоряжении позитивное, то нужно было бы сделать об этом примечание, какое-то предисловие, как писал Катенин, «уголовной прозой». Потому что этически немыслимо обременять таким тяжким обвинением художника, может быть и посредственного, но тем не менее реально существовавшего. Вот эта идея этической двусмысленности «Моцарта и Сальери» была Катениным брошена¹⁵. Она получила новую жизнь в XX веке.

¹⁵ «"Моцарт и Сальери" был игран, но без успеха; оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозой; если нет, позволительно ли так чернить пред потомством память художника, даже посредственного?» (Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998). «В Катенине решительно есть черты Сальери», — пишет Михаил Осипович Гершензон («Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина // Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. М., 1997. С. 116).

В. С. Лопатин, автор статьи «Легенда о смерти князя П. М. Голицына», так комментирует подобное отношение Пушкина к фактам, связанным с личностями Потемкина (в частности, в «Истории Пугачева») и Екатерины II: «Рассказав легенду о гибели Голицына, Пушкин бросил на Потемкина тень. Сделал он это довольно осторожно... "[Шепелев... вызвал Голицына на поединок и] заколол его, сказывают, изменнически. Молва обвиняла Потемкина", но все же [Пушкин] был обязан проверить ходивший в свете слух». «Даже в раннем отзыве о Екатерине и ее времени, отзыве несправедливом, заимствованном из антирусского памфлета иностранного автора, Пушкин выделил Потемкина, написав, что "имя странного Потемкина будет отмечено рукой истории... ему обязаны мы Черным морем..."» (И в а н о в О. А., Л о п а т и н В. С., П и с а р е н к о К. А. Загадки русской истории. XVIII век. М., 2000, С. 96.)

Вопрос о том, имел ли Пушкин право взять эту легенду в качестве основы для драматического произведения и таким образом как бы канонизировать ее в сознании читателя (возможно, и зрителя), по сие время не теряет актуальности.

Пушкин сумел сделать то, чего, вероятно, не умели уже делать его современники: трагедия как таковая исчезает как эстетический феномен в 30-е годы XIX века. Можно написать только драму. В драме понятие исторической аутентичности важно. В трагедии нет. «Моцарт и Сальери» — это трагедия. Казалось бы, реальная фигура жившего только что, восемь лет назад, человека строится по законам трагического героя. Я бы сказал, античного героя. Потому что теперь Сальери борется не с Моцартом, он борется с Роком, как Эдип. И основная контраргументация в этом споре заключается в том, что Моцарт, не зная, спонтанно, походя, опровергает все построения Сальери. Здесь вступает в действие *случай*. Моцарт наивен, потому что наивен гений. Вот этой наивностью, этой спонтанностью, этим даром, не выработанным, не приобретенным, Сальери не обладает. Он все время находится в кругу сумрачных, глубоких и мрачных размышлений. Моцарт — нет. Он живет так, как ему живется. Он может наслаждаться забавной сценкой со стариком. Он наивно сообщает Сальери, что никак не может отделаться от этой черной фигуры «черного человека» и пишет Реквием. Сальери понимает, что для Моцарта самое время писать реквием. А Моцарт этого не понимает. Он ничего не ждет, он наивен и открыт. У Пушкина есть прелестное по своей глубине и изяществу стихотворение:

Таков прямой поэт, он сетует душой
На пышных играх Мельпомены
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...

Вот это Моцарт. Он «улыбается забаве площадной и вольности лубочной сцены», а «игры Мельпомены» ему могут быть докучны. Сальери не обладает этим, потому что ему не дано дара свыше. Поэтому, когда Моцарт его спрашивает:

...Ах, правда ли, Сальери,

Что Бомарше кого-то отравил? —

(вы знаете, есть удивительная интерпретация, очень умная и очень красивая), создается впечатление, что Моцарт все время угадывает те силки, капканы, которые ставит Сальери. Вот он задумывает отравление — Моцарт заводит разговор об отравлении; задумывает убийство — заводит разговор о Реквиеме.

Если бы это было так, трагедии бы не было. Потому что все это результат совпадений, случая. Это приходит извне, это приходит по интуиции. И апофеоз этого «случая» — в последней сцене, странной сцене, в которой Моцарт совершенно так же наивно, совершенно так же спонтанно и с той мудростью, которая является высшей мудростью наивности, бросает фразу «гений и злодейство — две вещи несовместные». А почему, собственно, они несовместные? «А Бонаротти? или это сказка?..» Вот в этот момент происходит то, что происходит в «Пиковой даме». Германи «обдернулся»: «Ваша дама убита». Ведь чашу-то дружбы они должны были пить вместе!

Возьмем в руки эту сцену и перечитаем ее.

М о ц а р т

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

С а л ь е р и

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

М о ц а р т

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(Пьет.)

С а л ь е р и

Постой,

Постой, постой!.. Ты выпил... без меня?

Когда Моцарт произносит свои слова о гении и злодействе, Сальери в ответ: «Ты думаешь? Ну, пей же». С этого момента начинается падение Сальери. Он «обдернулся», он отдался тому порыву, который не может быть проконтролирован. И дальше: «Постой, постой, постой!.. Ты выпил... без меня?» Вот эта фраза всегда меня удивляла. Это загадочная фраза, и я думаю, что ее можно истолковать только одним образом. «Чаша дружбы» — это круговая чаша. Она передается из рук в руки. Моцарт должен был отпить

из нее и передать ее Сальери. Вот тогда и получается, что смерть окончательно торжествует над всем, что есть, над Моцартом и Сальери, — но искусство спасено. Гибнет не только Моцарт. Гибнет и Сальери. Они «уходят» вместе во имя спасения искусства. Тогда это высокая философская жертва. А когда один Моцарт допивает бокал до конца — это простое убийство. Случай. «Случай — орудие провидения», — говорил Пушкин. И на случае очень многое построено в его философии причинно-следственных отношений и связей. Случай разрушает мир — верно. Случай разрушает мир Сальери. Жертва не принята. Последняя нота сомнения — это приговор самому себе.

Вот как мне представляется структура характеров Сальери и Моцарта в этом пушкинском произведении. Быть может, я не могу поручиться, что это чтение единственное и абсолютно правильное, но оно опирается на семантику драматического действия. Оно находит себе аналог и в философии искусства в других произведениях Пушкина. При этом чтении, во-первых, невозможно читать по ключевым фразам, потому что слово у него меняет свои смыслы в пределах разных контекстов; во-вторых, невозможно противопоставлять Сальери Моцарту по линии гений и не гений, талант и ремесленник. А в-третьих, я думаю, что борьба человека с роком, с судьбой, с провидением, если хотите, это не клевета на историческое лицо. И не странно ли, что этическая проблематика возникает все время в интерпретации, а пьесой продолжают увлекаться, более того, — упиваться? Что-то здесь есть, знаете, тоже от рока. Не боремся ли мы, как Сальери, с ним?

Таков мир Пушкина в интерпретации Вадима Эразмовича Вацура. Таков мир поэта. Мне, конечно, трудно себе представить исторического Сальери (по кличке Бомбоньери из-за страсти к конфетам) в образе трагического героя. Но, как пишут авторы одной из биографий Сальери, «пушкинская драма живет в своем поэтическом мире, в котором героями являются абстрактные личности»¹⁶.



¹⁶ Della Croce Vittorio, Blanchetti Francesco. Op. cit. P. 65. Еще в 1935 году советский литературовед М. П. Алексеев в 7-м томе академического издания Полного собрания сочинений Пушкина писал: «Уже первые читатели пушкинской драмы почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» (Цит. по: Б э л з а Игорь. Указ. соч. С. 7–8, 127.)

НЕЛЬЗЯ ТРОГАТЬ

В России существует негласный сговор: не исполнять музыку Сальери. Потому что он отравил Моцарта. В России любят страдальцев. Моцарта в России воспринимают как страдальца, уверял академик Александр Михайлович Панченко в разговоре со мной в моем пражском кабинете. Современники не понимали его гения, его преследовали, его отравили.

В России обожают Пушкина. У Пушкина «совпадают автоматически» «правда, истина, прекрасное, глубина и тревога» (А. Платонов). Пушкин — честный человек и клевету одобрять не мог. Ибо Пушкин гений. А «гений и злодейство — две вещи несовместные».

35

Пушкин был настоящим представителем культуры романтизма. Неотъемлемый элемент ее — культ героя, в нашем случае — культ гения. Героев, гениев, вундеркиндов до сих пор обожествляют, особенно в России.

Именно потому нельзя трогать Моцарта. Потому нельзя трогать Пушкина. «Изреченное его устами становится... неподвластным критике, абсолютным»¹⁷. Пушкин сказал, — значит, Сальери отравил.

Попробуйте с этим спорить, доказать, что Моцарт не был страдальцем, а Пушкин не всегда говорил правду и гений и злодейство — вполне совместимые вещи.

Никакие примеры с Караваджо и с педофилией Леонардо не помогут. А был ли педофил в те времена злодеем?

¹⁷ Ей-богу, не помню, кто написал эту фразу и где ее найти. Да простит меня автор, что я цитирую его без атрибуции.

А что тогда делать с великим американским поэтом Эзрой Паундом, фашистом и антисемитом, автором «Cantos» и «ABC читателя». Хемингуэй признавался: «Он научил меня не доверять прилагательным»¹⁸. Паунд редактировал Джойса. Он впервые опубликовал «Улисса» в двадцати трех номерах журнала «The Little Review», с марта 1918 по декабрь 1920 года. Он серьезно редактировал — сократил на треть — «Бесплодную землю» Элиота¹⁹. В знак благодарности Элиот посвятил ему свою поэму: «To Ezra Pound, il miglior fabbro» («Эзре Паунду, лучшему кузнецу»). Во время войны Паунд делал передачи для итальянского радио на английском языке, за что был обвинен в измене.

Он тоже был не гением? Или не был злодеем? А непременно ли являются злодеями все фашисты и антисемиты?

Пиита поместили в железную клетку под открытым небом — на позорище и посмешище. Предателя ожидала смертная казнь. Но, благодаря вмешательству его друзей-писателей, отправили в психушку. Его выпустили через тринадцать лет, благодаря личному обращению Роберта Фроста к президенту США и петиции, подписанной Уильямом Сарояном, Грэмом Грином, Жаном Кокто, Игорем Стравинским.

И как теперь быть американцам: гордиться великим поэтом или нет?

Пушкина отделяет от Моцарта целая эпоха. Романтик Пушкин, собственно, переносит менталитет, мировосприятие, психологические черты свои и людей своего времени в эпоху Моцарта и Сальери, изображает XVIII век несвойствен-

¹⁸ A Movable Feast. 1964.

¹⁹ Eliot Thomas Stearns. The Waste Land. 1922.

ными ему красками, наполняет эпоху Моцарта всем духовным развитием более позднего времени. Одним словом: «маленькая трагедия» Пушкина страдает анахронизмом.

В России в большей мере, чем где-либо, привыкли принимать искусство, художественные изобретения, вымысел за подлинную жизнь. Оспаривать легенду об убийстве Моцарта композитором Сальери, показать, что факты, лежащие в основе мифа, не соответствуют действительности, — задача нетрудная. Но дело, как мы видели, не в фактологии, а в идеологии. Дело в том, что художественное произведение действует на человека как наркотик. Оно живет какой-то своей реальностью, не совпадающей с реальностью жизни, и в массовом сознании художественная правда воспринимается как правда факта. Таким образом, художественное произведение не подлиннее, а прочнее, устойчивее, я бы даже сказал, обманчивее, чем жизненный факт. «Мы до сих пор живем в мире легенд, в мире культурных мифов, и современных, и прошлых», — говорил в беседе со мной пушкинист Сергей Фомичёв.

Позиция, высказанная Вадимом Вацуро в его выступлении, понятна: перестаньте бороться с пьесой Пушкина, как с роком, — бесполезно. Пушкин дал художественное оформление, художественную организацию слухам о том, что композитор Сальери отравил композитора Моцарта. Но ставить вопрос, имел ли Пушкин право положить недоказанное обвинение в основу своего произведения, нельзя.

Я согласился бы с Вацуро при определенных условиях: если бы действительно произведение не рассыпалось на поговорочные речения, апофегмы, формулы;

если бы — к чему призывает сам Вацуро — эти поговорочные речения, апофегмы и формулы не читались буквально; и, наконец, если бы персонажей Пушкина называли не Моцартом и не Сальери, а какими-нибудь вымышленными именами.

Но именно эти-то условия и отсутствуют.

Да. Исторические, реальные личности могут стать персонажами художественной литературы, и художник имеет право смешивать вымысел и историю. Я не против. Это делал, например, Шекспир. Но почему-то никому в голову не приходит, что Цезарь Шекспира — настоящий Цезарь.

38

Вот это и есть те условия, о которых я говорю: чтобы никому в голову не приходило.

Слово другому пушкинисту.



Сергей Фомичёв:

«ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ — ОНО ПОДЛИННЕЕ, ЧЕМ ФАКТЫ ЖИЗНИ»

В Петербурге, в Пушкинском доме, я беседовал с известным литературоведом. Большая комната. Несколько старинных письменных столов. У окна стоял молодой человек восточного вида. Когда я пришел, Сергей Александрович Фомичёв орудовал ключом, показывая одной даме, как открывается дверь в комнату.

* * *

Я напомним, что трагедия «Моцарт и Сальери» написана в Болдине в 1830 году. Очевидно, надо просто вспомнить, в каких обстоятельствах это все было сделано. Болдино — это вообще глухая провинция. Осень, там очень тяжелая почва, грязь, дожди. Но в то время, когда поэт приехал туда, разразилась холера, были устроены карантинные, которые перекрыли дорогу на Москву. И Пушкин, неожиданно для себя, оказался запертым в этой глуши. Он не собирался там долго задерживаться, не собирался писать что-либо, он не взял с собой даже ни одной рабочей тетради. И вот, оказавшись в таких условиях, Пушкин создает четыре маленькие пьесы. Он долго выбирает заглавие: «опыт драматических изучений», «драматические сцены», «драматические изучения». «Опыт драматических изучений» Пушкиным задумывался как обзорные культурных моделей иных времен и иных народов. Вот. Обратите внимание: «Скупой рыцарь» — это средневековая Англия, «Пир во время чумы» — опять Англия, страшная

катастрофа, и так далее, и «Каменный гость». И «Моцарта и Сальери» он предполагал пометить — и это в духе Пушкина — как перевод с немецкого. Он не брал на себя сначала ответственность за то, что изобрел этот сюжет.

Пушкина интересует не просто жизнь иного народа, не просто какие-то персонажи. Его интересует сознание иных времен и иных народов. Вот в этом ряду и возникает легенда о Моцарте и Сальери. К тому времени об этом много писали. И Сальери прямо обвиняли в этих публикациях в смерти собрата по искусству. Эта версия была достаточно прочно укоренена в сознании и немецкого, и русского читателя, который следил за подобной литературой. Правда, оставались сомнения. И уже после того, как была создана эта трагедия, этот один из «опытов драматических изучений», Пушкин себя пытался оправдать в том, что он вправе был обвинить Сальери в смерти Моцарта. Он вспоминал случай — опять же легендарный случай, но тоже освещенный в газетах, — когда якобы Сальери освистал одну из опер Моцарта, шедевр Моцарта. И он говорил, что злодей, который освистал величайшее создание Моцарта, мог его и убить.

Мы же до сих пор живем в мире легенд, в мире культурных мифов, и современных, и прошлых. Что есть истина? Вообще очень трудно иной раз ответить на этот вопрос. Потому что мир настолько сложен и запутан, мир настолько нагружен культурными слоями... А мы живем в мире культуры. Культура же всегда проецирует особые соотношения сил общественных, особые соотношения идей, соответствующих каким-то этическим представлениям, религиозным представлениям. Художественное произведение — оно подлиннее, чем факты жизни.

Общепризнано, что это один из шедевров Пушкина. В чем тут дело? Какая модель тут воссоздана? Модель современная и на все времена. Модель очень острая и, пожалуй, неразрешимая. В предварительной беседе с вами я выяснил, что вам кажется не совсем убедительным утверждение «гений и злодейство — две вещи несовместные». Это суть коллизии. Мы понимаем, что они не должны быть совместны. Но ведь у Пушкина «гений и злодейство — две вещи несовместные» звучит со знаком модальности: не должны быть совместны. Иначе этот мир не выживет. А та коллизия, которая его привлекла, — и, я убежден в этом, привлекла, потому что он доверял исторической точности этой версии, — сама коллизия чрезвычайно современна на все времена.

41

Перед нами два типа художника. Перед нами размышление о том, чем определяется дар человека. Что это? Условие упорного труда? Сальери «музыку разъял, как труп. Поверил алгеброй гармонию...». Он действительно труженик, он действительно человек умелый. И есть художники, которым дан божий дар, которые получили его, не приложив к тому, как кажется труженику от искусства Сальери, упорного труда. Вот два типа. (Вопрос, если хотите, общепи-софский.) Без гениев движения нет, именно они определяют движение вперед. В основной массе люди считают себя очень обиженными: что вот одним это дается, другим — нет. Здесь где-то вертится мысль Пушкина. И это действительно коллизия, которая постоянна и вечна. Человеку талантливому в этом мире жить труднее. Труднее именно потому, что он не просто должен делать свое дело, но постоянно отбиваться от людей, которые считают, что он «выскакивает», что он

позволяет себе то, что не позволено, так сказать, любому смертному. Это обычная коллизия и социального, и философского плана. И именно поэтому эта пьеса в профессиональном пушкиноведении и вообще в обыденном сознании у нас в стране считается одной из лучших пушкинских пьес.

Думаю, что художник вправе взять легенду об убийстве Моцарта Сальери в качестве основы для драматического произведения. Я убежден в том, что Пушкин был уверен, что эта версия наиболее правдива. Если бы у него были сомнения в этой версии, очевидно, он избрал бы какой-нибудь другой сюжет, который позволил бы ему развернуть волнующую его коллизию. Пушкин мог сослаться на какие-то источники, которые казались ему авторитетными и которые были в то время действительно авторитетны. Так обстоит дело с фактической основой пьесы. Я не стал бы относиться к Пушкину прагматически: хороший сюжет. Ведь примерно та же ситуация и с «Борисом Годуновым». До сих пор историческая наука не может однозначно ответить на вопрос, были ли виновен Борис Годунов в убийстве царевича Дмитрия. До сих пор продолжают споры. Они шли и в пушкинское время, и Пушкин принял одну из сторон. Но принял потому, что был убежден в убийстве.

Насколько я знаю творчество Пушкина и насколько я занимался им, я не думаю, что поэт так легко относился бы к сюжету: его интересовала не истина, а интересный поворот событий. Из всех версий он выбрал эту и мог ее подтвердить. Если бы он написал предисловие к «Моцарту и Сальери», он мог бы привести мнения тех ученых, которые эту точку зрения выдвигали. И мог бы присоединиться к ним.

Любого художника, который развивает один из таких мифов или одну из таких легенд, можно обвинить, не только Пушкина.

Что он вправе был это сделать, я в этом убежден.

Меня поразила одна фраза Сергея Фомичёва: «...у Пушкина "гений и злодейство — две вещи несовместные" звучит со знаком модальности: не должны быть совместны». Чудеса (марксистской ?) диалектики.



ПРИЗНАННЫЙ ЗАКОНОДАТЕЛЬ МИРА

С появлением культа гения художник начинает признавать себя непризнанным законодателем мира. Об этом писал английский поэт Перси Биш Шелли²⁰. Со временем романтическая культура пускает корни, укрепляется и становится доминирующей, и из законодателя непризнанного художник становится законодателем признанным, а в массовом сознании — кумиром. Россия обожает Пушкина. Пушкин обожал Моцарта. Россия обожает Моцарта.

44

Продолжая разговор о культе гения, я хотел бы обратить внимание на одно противоречие. С одной стороны, по словам Пушкина, «гений и злодейство — две вещи несовместные». С другой — гений может себе позволить то, чего не могут простые смертные. Гений рассматривается как сверхчеловек, он — по ту сторону добра и зла. В одной из передач радио «Свобода» «Поверх барьеров» поэт Андрей Вознесенский рассказывал, что Дмитрий Шостакович однажды просил у него прощения за некорректный поступок. И удивлялся: как может гений просить прощения?

Вот как относились и все еще относятся в России к Пушкину и Моцарту. Привожу слова русского музыковеда Елены Семеновны Ходорковской:

...Сама таинственная логика плетения культурной ткани окрасила отношение к [Моцарту] в России в тона беспредель-

²⁰ Shelley Percy Bysshe. A Defence of Poetry. 1821. В русском переводе З. Александровой: В защиту поэзии // Шелли Перси Биш. Избранные произведения: Стихотворения, поэмы, драмы, философские этюды. М., 1998. С. 708–744.

ного и самозабвенного восторга, позаботившись увязать его имя с первой и последней бесспорной любовью россиян — Пушкиным... В контексте культурной топки оба эти имени невольно попадали в резонанс, символизируя эстетический идеал, тем более страстно и экстазично постулируемый, чем менее ему соответствовала российская художественная и внехудожественная действительность. И как же характерна для российского моцартианства эта тональность упоенного благоговения и беспредельной преданности, столь схожая с типом отношения к Пушкину... Как и Пушкин, Моцарт часто оказывался высшим авторитетом в поисках ответов на наиболее сложные и сущностные вопросы культурного самосознания...²¹

Можете себе представить, как непросто осуществить задачу, которую я наметил в начале, — заставить памятники спускаться с пьедестала.

Что можно еще сказать о роли поэта в культуре романтизма? По словам Шелли, поэт создает человеческие ценности и задумывает формы социального порядка. Художник — демиург, строящий реальность в соответствии с категориями своего собственного разума.

Ладно, художник создает собственный мир. Но имеет ли он при этом право вольно обращаться с историческими фактами? В главе «Нельзя трогать» я за себя ответил: имеет при

²¹ Х о д о р к о в с к а я Е. С. «Волшебная флейта»: у истоков русской моцартианы // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур. Проблемы музыкознания 7. СПб., 1994. С. 95–96. Ходорковская — одна из авторов энциклопедического словаря «Музыкальный Петербург. XVIII век»: В 7 т. СПб., 1996–2004.

определенных условиях. Однако комедиограф Альфред де Виньи считал иначе. Французский музыковед, либреттист и композитор Франсуа Кастиль-Блаз, современник Пушкина, рассказывает такой эпизод. Де Виньи обратился к нему с вопросом, сможет ли он доказать, что Сальери отравил Моцарта. Получив отрицательный ответ, де Виньи прокомментировал: «А жаль, был бы интересный сюжет». И драму не написал²². Написал ее в России Пушкин.

* * *

46

Я обратил внимание на одно высказывание Вадима Вацура в анализе произведения Пушкина. Вацура говорил, что «Моцарт — гений, но именно потому, что он пришел как бы органом божества, именно потому, что моцартовской высоты достигнуть не может никто — ни сам Сальери, ни вся музыка. Все искусство совершенно не способно достигнуть подобной высоты».

Я позволю себе эту мысль перевернуть. Биограф Моцарта Альфред Эйнштейн писал:

Моцарт поддается влиянию [других композиторов] совсем непринужденно, по-женски... [он] традиционалист; он не хочет делать... что-то новое, что-то другое, он хочет делать лучше²³.

²² Della Croce Vittorio, Blanchetti Francesco. Op. cit. P. 63.

²³ Einstein Alfred. Mozart: Sein Charakter. Sein Werk. Frankfurt am Main, 1991. S. 130.

и тогда

Да, Моцарт не был новатором. И он действительно делал лучше. Но мы ничего не поймем в творчестве австрийского композитора, если отвлечемся от музыкально-исторического контекста, как это делает моцартовская агиология всех времен. Моцарт не появился из ниоткуда. Его творчество есть сумма и сублимация целой музыкальной эпохи. С появлением Моцарта мы эту эпоху стали постепенно забывать, для нас она вся в Моцарте. Мы стали забывать о целой плеяде композиторов, выдающихся композиторов, труд которых оказал на Моцарта огромное влияние. Назову их поименно: это Иоганн Кристиан Бах, Карл Филипп Эмануэль Бах, Иоганн Адольф Хассе, Джованни Паизиелло, Доменико Чимароза, Антонио Сальери и многие другие. Они строили пирамиду блок за блоком. Вершиной пирамиды оказался Моцарт. Да, Моцарт — квинтэссенция. И получив доступ к квинтэссенции, мы уже не интересуемся, из чего она состоит. Так что, действительно, искусство погибло. Но искусство не после Моцарта, а до него. Погибло в нашей исторической памяти.

47

* * *

Культ гения мы унаследовали от XIX века. Он жив и по сей день. Поэт по-прежнему остается признанным законодателем мира. Он продолжает диктовать нам свои законы — не только в мире искусства, но и в мире реальности.

В наше время специалисты маркетинга искусно используют культ гения — его «продукцию» они сумели превратить в товар ширпотреба. Как это происходит?

Слово музыковедам.

Камила Халова:
«...БУДТО ВЫРОС ОН ИЗ НИЧЕГО»

После распада Советского Союза целые категории исследователей оказались невостребованными. Многим научным сотрудниками пришлось искать другую работу. Кандидаты и доктора наук стали водителями и официантами. Чешская республика не исключение. И здесь музыковед много не заработает.

48

Камила Халова — автор трудов «Записки к исследованию об итальянской опере в Праге с начала XVIII века до классического периода»²⁴, «Итальянские музыкальные источники XVIII и первой половины XIX века в Чехии и Моравии» (вместе с Иржи Микулашем)²⁵ и др. Мне ее отрекомендовали как специалиста по Сальери.

Зная итальянский язык, как должны знать все, кто занимается музыкой, Камила нашла работу в итальянском посольстве в Праге. С удовольствием она согласилась участвовать в моих передачах. Записывалась Камила в Пражской студии радио «Свобода».

Через некоторое время совершенно случайно я встретил ее в итальянском консульстве. Я получал новый паспорт, а

²⁴ H á l o v á Kamila. Annotazioni per una ricerca dell'opera italiana a Praga dal primo Settecento al periodo classico // Itinerari del classicismo musicali. Trieste e la Mitteleuropa: Atti dell'Incontro musicale a Trieste e in altri centri della Mitteleuropa. Trieste: 30 ottobre — 1 novembre 1991. Lucca, 1991.

²⁵ H á l o v á Kamila, M i k u l á š Jiří. Le fonti musicali italiane del Settecento e della prima metà dell'Ottocento in Boemia e Moravia // Le fonti musicali in Italia: Studi e ricerche. 1992. № 6.

Камила оформляла брак с итальянским гражданином. Видимо, она уехала в Италию. Там она продолжает заниматься музыковедческой деятельностью. Я, например, обнаружил ее работу в чешском журнале «Hudební věda» («Музыковедение»), XXXVIII (2001), № 3–4: «Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kocích» («Первая опера Кожелуха на сцене Театра в Котцах»).

* * *

С самого начала музыковедение попало под влияние характерного для романтизма культа гения. Изучались в основном личности отдельных композиторов. Издавались огромные монографические работы типа «жизнь и творчество». Чаще всего эти личности рассматривались в отрыве от культурно-исторического контекста, будто выросли они из ничего и не были составной частью исторического процесса: были просто гениями, существующими вне пространства и времени. Тем самым шло априорное обесценивание и даже порицание многих композиторов, чьи произведения имели в свое время большой успех. В какой-то мере так случилось и с Сальери.

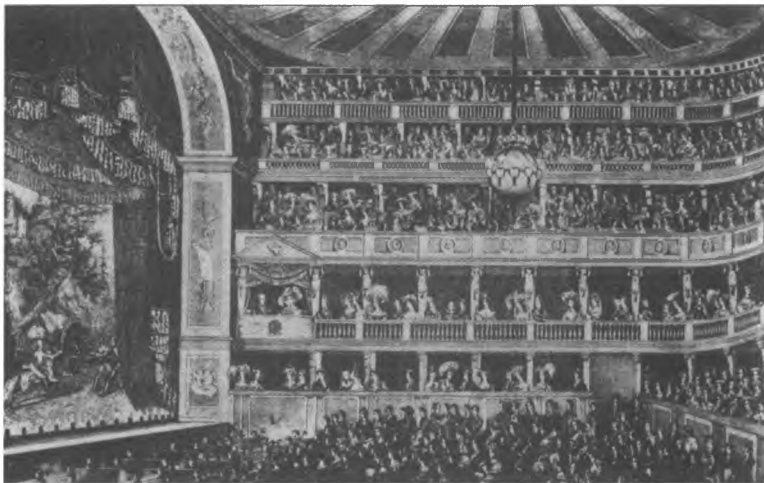
Сегодня ситуация меняется. В последнее время стал обновляться однообразный концертный и оперный репертуар, происходит переоценка менее известных композиторов, так называемых «меньших». Эта переоценка дает нам более верное представление о значении этих композиторов для эпохи, в которой они жили, позволяет по-новому оценить их вклад, по-новому судить о новаторстве или традиционализме так называемых композиторов великих. Таким образом, мы полу-

чаем общую, исторически более верную картину музыки прошлого.

В XVIII веке музыку, в частности оперу, воспринимали иначе, чем воспринимают ее в наше время. Это нужно учесть, если мы хотим понять, почему, например, творчество Сальери принималось в свое время с восторгом и почему в наше время этого не происходит. Во-первых, у оперных зрителей того времени был совсем другой музыкальный опыт, и эстетические критерии, эстетические требования, предъявляемые к опере, были другими. Было иное ощущение времени, и, следовательно, темп жизни был иным.

Современный оперный зритель знаком не только с оперой XVIII века и предыдущих веков, но и с оперой двух последующих столетий, то есть XIX и XX веков. Он также знаком с музыкой в кино, в рекламе, с сильными звуковыми эффектами и разнообразными шумами.

Ничего подобного у слушателя XVIII века не было. Он совершенно иначе воспринимал даже свет или освещение, которое в театрах того времени осуществлялось при помощи свечей, ламп и системы зеркал. Мы не можем утверждать, что театральная обстановка того времени создавала у придворных зрителей впечатление чего-то чудодейственного — они ведь были знакомы с великолепием барочных дворцов, красками роскошных платьев, величием и красотой храмов. Однако все же театр, музыка, вся окружающая атмосфера производили впечатление более сильное, чем театральная обстановка наших дней производит на современного слушателя, в какой-то степени «отупевшего» от изобилия впечатлений.



В те времена аудитория требовала все новых и новых музыкальных переработок одних и тех же текстов, которые она, собственно говоря, знала уже почти наизусть. Кроме того, структура отдельных драматических произведений почти не менялась: у персонажей могли быть разные имена в разных операх, но их количество всегда было одинаковым. Сюжеты были разными, но мотивации поступков почти всегда идентичными. В сущности, аудитория требовала постоянного повторения того, с чем была уже хорошо знакома. Такой подход весьма далек от современного вкуса. Чтобы выявить закономерности эстетического восприятия XVIII века, недостаточно знать и исследовать несколько лучших произведений Моцарта. Необходимо изучать весь спектр творчества той эпохи, причем в широком культурно-историческом контексте.



Сальери сочинил более 45 опер. Он с юных лет находился на службе в Венском театре и при дворе императора. В XVIII веке опера была ведущим видом искусства и модным развлечением. Вполне естественно, что человек, которому было поручено сочинять оперы для императорского двора и который отвечал за представления в императорском театре, пользовался большим уважением и доверием высших представителей монархии. Сальери было двадцать лет, когда его оперу «*Le donne letterate*» («Образованные женщины») поставили в придворном театре. Говорят, что на исполнении присутствовал сам Кристоф Виллибальд Глюк и что это раннее произведение Сальери весьма расположило уважаемого мастера к юному композитору.

Тот факт, что сразу после венской премьеры эту оперу поставили в Праге и что два года спустя Венский императорский театр поставил одновременно три его новые оперы, говорит об огромном успехе, которым Сальери пользовался с самого начала своей карьеры. Его оперу 1772 года «*La fiera di Venezia*» («Венецианская ярмарка») ставят и в других театрах империи, затем в Италии, в Дании, а вслед за этим и в России — в Петербурге.

Наиболее успешное произведение Сальери — это, вероятно, «*La scuola dei gelosi*» («Училище ревнивых»). Это комическая опера на либретто Де Гамерры, основанное на одной из ранних комедий Гольдони. Впервые оперу ставят в 1778 году в Вене. Затем следует более сорока премьер в разных театрах Европы: в Дрездене, Праге, Варшаве, Лондоне, Задаре, Париже, Неаполе и Лиссабоне. Успех опер Сальери сравним с успехом крупнейших «хитов» оперного искусства того времени, произведений наиболее популярных и любимых оперных композиторов вроде Бальдассаре Галуппи или Пиччинни.

В своем оперном творчестве Сальери не ограничивается испытанными «классическими» формами: под влиянием немецкой среды и, вероятно, по просьбе самого императора Иосифа II он смело выходит на немецкий зингшпиль. Неравнодушен он и к французской «опера лирик»: его «Тарар» 1787 года пользовался успехом не меньшим, чем «Данаиды». Успех Сальери в Париже знаменателен еще и постольку, поскольку французская опера стилистически противостояла итальянской. В «Тараре», прибегая к традиционным приемам французской оперы (больше хоров и общее усложнение произведения и музыкального языка), Сальери удалось приблизиться к вкусам французской аудитории.

Леопольд Кантнер:
**«Я НЕ ЗНАЮ КОМПОЗИТОРОВ,
Я ЗНАЮ ТОЛЬКО СОЧИНЕНИЯ»**

54

В сборнике, посвященном творчеству Моцарта, я обнаружил статью австрийского музыковеда Леопольда Кантнера под названием «Сальери: соперник Моцарта или образец для подражания?»²⁶. В ней автор доказывает, что «Моцарт очень внимательно слушал оперы Сальери, извлекая из них многочисленные идеи»²⁷. Кантнер находит следы из опер Сальери «Венецианская ярмарка», «Трактирщица», «Пещера Трофонио» и «Трубочист» в операх Моцарта «Дон Джованни» и «Свадьба Фигаро». Он приводит цитату из книги Андреа Делла Корте «Итальянец за рубежом»: «Любопытно, что в увертюрах "Свадьбы Фигаро"... и "Трубочиста" темп, ритм, тональность и начальный унисон скрипок общие»²⁸. Согласно Кантнеру, «Моцарт нисколько не теряет в своем значении, если честно признать, что Сальери был для него важным образцом»²⁹.

Иногда мои коллеги меня удивляют. Тем, например, как сложно, какими окольными путями они разыскивают людей, которые нужны им для участия в их программах. В то время

²⁶ K a n t n e r Leopold. Antonio Salieri rivale o modello di Mozart? // Mozart e i musicisti italiani del suo tempo: Atti del Convegno internazionale di studi. Roma: 2–22 ottobre 1991. Lucca, 1994. С. 9–19.

²⁷ Ibid. P. 11.

²⁸ Ibid. P. 13. D e l l a C o r t e Andrea. Un italiano all'estero. Antonio Salieri. Torino, 1936. P. 20.

²⁹ Mozart e i musicisti italiani... P. 19.

как найти их порой бывает проще простого — по телефонному справочнику. Там я и нашел Леопольда Кантнера.

Я попросил у автора интервью. Леопольд Кантнер, профессор Венского университета, назначил мне свидание в аудитории, где он преподает. Был холодный ноябрьский день 1996 года. Кантнер, неожиданно для меня, судя по одежде, оказался духовным лицом. Я не стал спрашивать, где он служит, какому чину принадлежит, и сразу перешел к теме нашей беседы. У нас состоялся довольно пространственный разговор на тему его статьи. Вернувшись в Прагу, я позвонил ему и задал еще несколько дополнительных вопросов по поводу моцартовского Реквиема.

Мы созванивались еще несколько раз. Я отправил ему кассету с так называемой «Русской ораторией» Джузеппе Сарти, который был придворным капельмейстером Екатерины Великой, а затем перешел на службу к Потемкину. Кантнер все обещал, что приедет в Прагу — пообщаться. Говорил, что будет жить у монахинь на Карловой площади. Ничего из этого не вышло, и мы потеряли друг друга.



Что Сальери завидовал гению Моцарта — это взгляд романтизма XIX века. Композиторы тех времен естественно соперничали друг с другом, но каждый из них признавал другого, их интересовал не труд и не качество труда коллег — они соревновались за свое положение. Конечно же, Сальери сознавал, что Моцарт был гением. С ним он вел себя всегда по-дружески. И Моцарт сам в последний год жизни добивался расположения Сальери. Он взял Сальери с собой на одно из

представлений «Волшебной флейты». Он писал: «Сальери все очень понравилось». Стало быть, радовался, что Сальери его похвалил. Для зависти к Моцарту у Сальери не было причин, Сальери занимал вполне прочное положение.

Вот как современники характеризуют Сальери:

«Человек в высшей степени приятный. Радужный и любезный, доброжелательный, жизнерадостный, остроумный, неиссякаемый источник анекдотов... Это хрупкого телосложения маленький человек с пылающим взором, смуглой кожей, чистоплотного, опрятного вида; живой темперамент, вспыльчив, но сразу готов к примирению»³⁰.

Эти наблюдения диаметрально расходятся с портретом, который рисует Моцарт. Опираясь на основы психологии, мы можем утверждать, что вспыльчивые люди — это не люди интриги. Интриганы владеют собой. И о Сальери никогда не говорят как об интригане, о нем говорят как о человеке добро-

³⁰ Ср.: E d l e r v o n M o s e l I. F. Über das Leben und die Werke des Anton Salieri, k.k. Hofkapellmeisters, Inhabers der goldenen Civil-Ehrenmedaille mit der Kette, Ritters der königl. Französischen Ehrenlegion, Vice-Präses des Pensions-Institutes der Tonkünstler zu Wien für ihre Witwen und Waisen, Mitglied des französischen National-Institutes und des musik. Conservatoriums zu Paris, dann der königl. Schwedischen musikalischen Gesellschaft. Wien, 1827. Итал. пер. дается в приложении к биографии Сальери Andrea D e l l a C o r t e: Della Vita e delle Opere di Antonio Salieri I. R. Maestro di Cappella, decorato della Medaglia d'oro al merito civile, Cavaliere della Legion d'onore, Vice-Presidente del Pensionato per le Vedove e gli Orfani dei musicisti, Membro dell' Institut Francais e del Conservatorio di Parigi, Membro della R. Società Svedese dei musicisti. Torino, 1936. P. 226–227.

желательном, самоотверженном учителе, всегда готовом делиться своими знаниями с учениками. Так что характеристика, данная Моцартом, никак не совпадает с мнением о Сальери других его современников.

В чем состояли претензии Моцарта к Сальери? К примеру, он пишет, что в глазах императора Сальери имел большой вес, а он, Моцарт, никакого. Не надо, однако, думать при этом, будто дело обстояло так, что Сальери втерся в доверие к императору, оттеснив Моцарта. Было как раз наоборот. Это Моцарт пытался оттеснить Сальери, чего ему сделать не удалось. От своего отца Моцарт унаследовал эту фобию — «итальяшки» — и все валил на «итальяшек». Действительно, итальянцы были очень влиятельны в Вене, и это представлялось ему препятствием для собственного успеха. Обстоятельство, не имеющее никакого отношения к качеству произведений Моцарта. Конечно, они заслуживают самой высокой оценки. И все же именно Моцарт пытался оттеснить от императора итальянцев ради собственного преуспеяния.

Что же такого Сальери сделал Моцарту?

Из письма Моцарта:

«Я потерял все доброе расположение императора ко мне... для него существует только Сальери»³¹.

Что значит «потерял»? Разве он когда-нибудь пользовался расположением императора в той степени, в какой им пользовался Сальери? Сальери, Ригини, Анфосси чувствовали себя в венской придворной опере как дома. У них там были

³¹ Письма Моцарта опубликованы в кн.: Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen / Hrsg. von Bauer Wilhelm A., Deutsch Otto Erich, Eibl Joseph Heinz. Bd 1–7. Kassel, 1962–1975. Письмо от 15 декабря 1781.

прочные позиции. А Моцарт свое место еще должен был обрести. За свою игру на фортепиано Моцарт удостоился от императора нескольких комплиментов, которые он переоценил, однако в опере он пока не мог преуспеть. Ему было нечего показать, кроме «Идоменей». А оперы «Идоменей» в Вене никто не знал. Поэтому дело обстояло совсем не так, как это представляет Моцарт: будто итальянцы строили против него козни. Скорее, он сам пытался делать карьеру за счет итальянцев. И это ему не удалось. Затем он переворачивает всю картину и представляет себя жертвой какой-то камарильи, которой, собственно говоря, и не было.

В известной мере Сальери, вместе с Паизиелло, являлся музыкальным образцом для Моцарта. Не надо забывать, что после больших успехов Моцарта как вундеркинда в Милане в его карьере наступил определенный застой, а Зальцбург с точки зрения музыкальной жизни был скорее провинциальным. Существовал, конечно, Мюнхен, но и Мюнхен был совсем не то, что Вена. До Вены, до его венского периода, Моцарт сочинил, если отвлечься от его юношеских произведений, только один шедевр — «Идоменей». В Вене Моцарт сразу попал под влияние последних достижений в области оперного искусства. Это Паизиелло, Сальери и Чимароза. Три композитора были хозяевами репертуара в Вене, все трое и стали для Моцарта образцами. Что касается Сальери, мы знаем, что еще ребенком в Венеции Моцарт присутствовал на представлении его буффа «La locandiera» («Трактирщица»). А когда в начале 80-х годов Моцарт переехал в Вену, в репертуаре вновь стояла «La locandiera». Эта опера была, так сказать, вечнозеленой.

В то время, когда Моцарт сочинял «Свадьбу Фигаро», на сцене шла «La grotta di Trofonio», и эта «Пещера Трофониио» служила особым примером для Моцарта, для его «Дон Джованни» в том числе. Мы это слышим и во вступлении к увертюре «Дон Джованни», где срисованы даже контуры сцены.

В какой-то мере Сальери был эталоном музыки для Моцарта. Стилистически «Ave verum corpus» Моцарта полностью выпадает из обычного моцартовского стиля. Мелодичность, простота — откуда это? Исследователи Моцарта до сих пор не задумывались над этим. Они это только хвалили. Сальери, реагируя на отвращение императора Иосифа II к демонстрациям виртуозности, к орнаментам, выработал совершенно новый церковно-музыкальный стиль, простой и мелодичный. И этот стиль, который сложился у Сальери в Мессе 1787 года, а позже появляется в его Реквиеме, во всех его церковных сочинениях (кстати, у Гайдна он тоже есть в Heiligmesse), — так вот, стиль этот был позаимствован Моцартом в «Ave verum corpus».

Романтизм ввел новое понятие — «качество». Это оригинальность, своеобразие и качественное превосходство. Речь не о высоком качестве, а о качестве п р е в о с х о д н о м. Это следует из культа героя в романтизме.

Повсюду можно прочесть: Моцарт намного более велик, чем Сальери. Но у меня есть любимое выражение: «я не знаю композиторов, я знаю только сочинения». Если говорить о так называемом «качестве», то, конечно, у Моцарта есть сочинения, которые превосходят все, что написано его современниками. Однако качество — понятие растяжимое. У Моцарта есть и такие произведения (что хорошо знают те, кто этим

занимается профессионально), которые не исполнялись бы никогда, если бы не были сочинены Моцартом.

Чем «Свадьба Фигаро» и «Дон Джованни», где Моцарт так часто и, можно сказать, бесстыдно тематически ссылается на Паизиелло и Сальери, чем они лучше?

История музыки — это не десяток имен, а сотни. И у всех композиторов, даже у самых великих, есть несовершенные произведения. Некоторые писали яркую музыку, многие писали хорошую. Сальери в любом случае относится к великим композиторам, к самым значительным, и ему дали бы совсем другую оценку, если бы романтическое представление о Моцарте не требовало противостоящего образа — образа врага. Не надо забывать, что Рихард Вагнер, с его негативным отношением к романской культуре, породил целое направление в музыкальной историографии столетия. Сальери в своих шедеврах, притом что есть у него и другие, менее значительные сочинения, — один из самых великих творцов как в области оперного искусства, так и в церковной музыке.

Думаю, ответ на поставленный вопрос можно сформулировать очень просто: Моцарт демонстрирует более высокое мастерство в инструментовке и в развитии тем, чем те композиторы, которым он подражал. В этом он выше. Что же касается его идей, не могу утверждать, что они столь уж оригинальны. Ибо, чем больше мы узнаем о прообразах, тем яснее становится, откуда происходят идеи. Но, повторяю, в обработке, в инструментовке, в масштабности развертывания — в этом Моцарт был выше. Что касается музыки инструментальной, я, вне всякого сомнения, отдаю предпочтение Моцарту.

Теперь о Реквиеме.

XIX век любил романтические истории — обстоятельство, которое сыграло на руку вдове Моцарта. Общеизвестно, что Реквием был сочинен по заказу графа Вальзегга-Штупаха и что Моцарт за это получил аванс. Оставшаяся сумма впоследствии была выплачена вдове. Но все дело в том, что работу над Реквиемом Моцарт не закончил. Вдова была исключительно жадной к деньгам. Все ее высказывания, касающиеся подлинности Реквиема, вызывают сомнения, поскольку в первую очередь ее интересовало как можно более выгодно продать это сочинение. Она ухитрилась получить деньги за Реквием целых пять раз. От графа Вальзегга — заopus, который, по договоренности, сочинялся Моцартом анонимно. Затем она продала его за 500 гульденов королю Пруссии. Далее она получила плату за одно из исполнений. И наконец, продала его сначала издательству Breitkopf & Härtel, а затем издателю И. Андрé.

Вдова Моцарта и была главным источником всей неразберихи и всех недоразумений вокруг Реквиема. Она эту неразбериху, можно сказать, культивировала, мутила воду, чтобы выудить как можно больше денег. Сочинение осталось незавершенным. Но его надо было сдавать. Сначала вдова обратилась к Йозефу Айблеру, другу Моцарта, который в свое время участвовал в постановке оперы «Cosi fan tutte» («Так поступают все женщины»). Айблер взялся было за дело, что отчетливо видно по сохранившейся партитуре с почерком Моцарта. Однако вскоре передумал и вернул работу вдове. Он мог узнать, что Зюсмайр, другой композитор из моцартовского окружения, располагал набросками Моцарта. Но есть иное объяснение. Айблер мог догадаться, что вдова Моцарта

собиралась совершить обман. Мы ведь знаем, что она выдала Реквием за сочинение, принадлежащее Моцарту целиком и полностью.

Это было мошенничеством. Айблер, возможно, не захотел в нем участвовать. Как бы то ни было, после него поручение получил Зюсмайр, который довел дело до конца, работая над оригинальной партитурой. В ее факсимиле отчетливо видно, что принадлежит Моцарту, а что — Зюсмайру. После того как Зюсмайр завершил сочинение, Реквием был исполнен как произведение графа Вальзегга-Штуппаху в цистерцианской церкви города Винер-Нойштадт 12 декабря 1793 года.

Вся первая часть — «Requiem» («Вечный покой даруй им, Господи»), «Te decet hymnus» («Тебе гимн в Сионе»), «Requiem», «Kyrie» («Господи, помилуй») — принадлежит Моцарту, включая инструментовку. От «Dies irae» («День гнева») до «Lacrimosa» («Плачевен») вокальные партии тоже написаны Моцартом. Та же картина с «Приношением даров». Моцарт писал вокальные партии к «Domine Jesu Christe» («Господи Иисусе Христе»), «Hostias et preces» («Жертвы и молитвы»), инструментальные лишь набросаны. «Lacrimosa» обрывается на тринадцатом такте. Айблер добавил еще один такт — на чем его участие закончилось. До финала работу довел Зюсмайр, которому полностью принадлежат «Sanctus» («Свят»), «Benedictus» («Благословен»), «Agnus Dei» («Агнец Божий») и «Pie Jesu Domine» («Господи Иисусе милостивый»). Для «Lux aeterna» («Вечный свет») Зюсмайр использовал музыку Моцарта к «Kyrie». Таков вклад Зюсмайра. Однако в Вене и Берлине были найдены записки Моцарта с

эскизами к Реквиему; возможно, у него были и другие наброски. Например, есть набросок к «Benedictus», всего лишь несколько тактов. Зюсмайр мог все это видеть и использовать идеи Моцарта в своей работе над Реквиемом.

Стилистическая родословная Реквиема, с одной стороны, довольно богата. В частности, образцом заупокойной мессы Моцарта был до-минорный Реквием Михаэля Гайдна, сочиненный в 1771 году. Должен сразу сказать, что работа Моцарта намного выше, но тем не менее влияние Михаэля Гайдна очевидно.

В «Tuba mirum» («Дивная труба») привлекательное и несколько манерное соло тромбона можно отнести к традиции барокко, что отбрасывает Реквием назад на целое поколение. У Моцарта есть аналогичный пассаж тромбона в одной из его юношеских опер. Далее величественная драматичность сочинения вводит нас в поздний классицизм. Но Реквием состоит из многих слоев. Что касается «Rex tremendae majestatis» («Царь грозного величия»), возникает вопрос: а не был ли Моцарт знаком с Реквиемом Чимарозы, сочиненным в Санкт-Петербурге в 1787 году? Не мог ли этот Реквием послужить ему образцом?

Моцарт был гением в заимствовании чужих идей. Он доводил их до совершенства так, как этого не умели делать их авторы. Что касается Зюсмайра, то я со всей определенностью скажу, что он провел великолепную работу не только в тех местах, в которых он использовал эскизы Моцарта, но и, например, при сочинении «Agnus Dei» («Агнец Божий»). Нам повезло, что Айблер отклонил

поручение вдовы. Позже он стал весьма уважаемым композитором, но в то время ему не хватало того мастерства, которое продемонстрировал Эюсмайр, завершая моцартовский Реквием.

64

«Я не знаю композиторов, я знаю только сочинения», — говорит Кантнер. Англо-американский поэт Томас Стернз Элиот в своей статье «Традиция и индивидуальный талант» выдвинул сильный аргумент — так называемую внеличностную теорию или теорию «нонперсонализма» — против субъективистской концепции романтиков, которые видят в творческом процессе исключительно выражение индивидуальности. Конечно, Элиот пишет о поэзии, но его построения вполне применимы к творчеству в целом. «Развитие художника происходит в постоянном самопожертвовании, постоянном самоуничтожении личности». Деятельность художника не субъективна, художник — «катализатор», синтезирующий поэтический материал³². Из одной крайности в другую. Нельзя ли в конце концов согласиться с тем, что художник синтезирует существующий материал по-своему?

³² E l i o t Thomas Stearns. Tradition and the Individual Talent (1919) // Selected Essays. London, 1951. [Традиция и индивидуальный талант / Пер. Н. М. Пальцева // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты. Статьи. Эссе / Сост. и общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987.]

РЕКВИЕМ

Основной текст в траурной заупокойной мессе — «Dies irae» («День гнева»). Его приписывают францисканцу Томазо да Челано, умершему в середине XIII века. В отличие от классической латинской поэзии его ритмика основана не на долготе слогов, а на ударениях: каждый стих состоит из четырех стоп с чередованием ударного и безударного слога. Ужасающие образы этого гимна заставляют прилагать предельные старания всех, даже самых посредственных композиторов. Но не всем удается музыкально выйти на уровень ледящего душу латинского поэтического текста.

Необычайна красота григорианского Реквиема. Григорианскую мелодию «Dies irae» часто цитируют разные композиторы, не раз цитировал Рахманинов. Самые популярные реквиемы — Моцарта и Верди. Но послушайте начальные такты «Dies irae» Антонио Кальдары, а также «Judex ergo cum sedebit» («Когда воссядет судия»), или «Oro supplex» («Умоляю»), или стих «Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus» («Как обещал Аврааму и семени его») в «Offertorium» («Приношении даров») заупокойной мессы Джованни Паизиелло. Послушайте Маленький реквием Антонио Сальери.

Моцартовский Реквием воспринимают как музыкальное завещание композитора, его лебединую песню. Реквием занимает центральное место в пьесе Шеффера и в фильме Формана «Амадеус». И в «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери» — тоже.

...Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас

И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem...

В этих пушкинских строках — весь миф о Реквиеме. Еще один миф и еще один детектив. Попытаемся его распутать. Итак, история о Реквиеме и о «черном человеке».

После смерти Моцарта стали распространяться слухи, которые вскоре превратились в легенды. О чем они? Об отравлении композитора. О предчувствии смерти. О Реквиеме. О «черном человеке».



Одним из источников этих легенд была вдова Моцарта Констанца. Она распространила разные версии об эпизодах биографии мужа, с течением времени обогащая свои воспоминания все новыми деталями, неизменно представлявшими Моцарта и ее самое в наиболее выгодном свете. Она манипулировала корреспонденцией покойного супруга, вычеркивала слова, имена и целые фразы.

Биографы композитора, включая самых благожелательных, сходятся на том, что супруге Моцарта нельзя полностью доверять. Однако те же биографы нередко поступают аналогично, превращая себя в агиографов. То, что вредит заданному образу композитора, либо отбрасывается, либо уводится на второй план.

Так создавалась биография «немецкого Орфея».

В легенде о Реквиеме есть два момента. Один касается авторства, другой — заказчика, по легенде неизвестного человека в черном (или в сером).

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек, —

сказано у Пушкина.



Дополним факты, поведенные венским профессором Кантнером.

68

Таинственный человек в черном был не кто иной, как представитель графа Вальзегга, заказчика Реквиема. Но заказчик был не обычный, и заказ был не из простых. Граф Вальзегг-Штуппах имел собственную капеллу и любил исполнять музыку, которую он заказывал разным композиторам, так, будто написана она им самим. Напомню слова Кантнера: работа «сочинялась Моцартом анонимно». Есть все основания полагать, что Моцарт с самого начала знал, кем был заказчик. И Моцарту было ясно, что, принимая заказ, он тем самым отказывается от авторства. Обратите внимание: не просто от материальной собственности на Реквием, что было бы нормально в те времена, но и от собственности интеллектуальной. Отказывается от нее — в пользу заказчика. И это уже не совсем нормально, даже для тех времен. Великий Моцарт,



прославленный во всей Европе, выступает в качестве, так сказать, «музыкального негра». Ему позарез нужны были деньги — и он согласился. Кое-кто из биографов пишет, что эту сделку Моцарт скрывал даже от жены, так он этого стыдился. Такая интерпретация, быть может, тоже грешит романтизмом. Моцарт вполне мог гордиться перед своей женой возможностью верного заработка.

Как бы то ни было, после получения заказа, а это было в июле 1791 года, Моцарт завершает работу над «Волшебной флейтой», сочиняет «Титово милосердие», Концерт для кларнета с оркестром и Маленькую масонскую кантату. Он регулярно посещает представления «Волшебной флейты» и, как пишет один из биографов, предается любимой игре в бильярд³³ — естественно, на деньги. Все это — в последние месяцы перед смертью. А работу над Реквиемом все от-

³³ В u s c a r o l i Piero. La morte di Mozart. Milano, 1996. P. 331. Говоря о страсти Моцарта к бильярду, Бускароли отсылает к современнику композитора: B o i s e r é e Sulpiz. Selbstbiographie, Tagebücher und Briefe... Stuttgart, 1862. Bd 1. S. 292–294: «Он был страстным игроком в бильярд. Играл он плохо. Когда в Вене появился известный игрок, он проявлял к нему больше интереса, нежели к известному музыканту. Как он полагал, последний искал бы его сам, а в том он сам нуждался. Играл он на крупные суммы, всю ночь. Он был абсолютно безответственным, и его жена его не простила». Эту же цитату приводит Уильям Стаффорд на с.104 (см. сноску 10). Однако он приписывает ее другому автору, современнику Моцарта Францу Серафу фон Детушу (Franz Seraph von Destouches). Мне не удалось установить, да и не очень-то я старался, кто прав — Бускароли или Стаффорд. Быть может, среди читателей найдется желающий проверить.

Ред.: Буасре упоминает легенду об отравлении Моцарта, ссылаясь на Детуша. Возможно, и с пассажем о страсти к бильярду произошло то же самое. См.: А б е р т Г. В. А. Моцарт М., 1985. Кн. 2. Ч. 2. С. 377, 514.

кладывает, считая, что времени у него полно. Таким образом, утверждение большинства биографов, что Моцарт усердно работал над Реквиемом и что Реквием остался не законченным только потому, что композитора застала скоропостижная смерть, в свете этой интерпретации выглядит неправдоподобно.

Спор о Реквиеме, его «родословной», как выражается Кантнер, о том, что и кому в нем принадлежит, продолжается и по сей день. Мы услышали от Кантнера, кто и в какой мере участвовал в сочинении Реквиема, но картина на самом деле еще сложнее.

70

К Реквиему было приложено немало рук. Например, партии для струнных инструментов, повторяющие вокальные линии «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), написал ученик Моцарта Франц Якоб Фрайштедтлер. После того как Айблер отказался от работы над Реквиемом, Констанца сначала обратилась не к Зюсмайру, а к Максимилиану Штадлеру, который инструментовал две части в «Приношении даров».

Леопольд Кантнер упоминал о влиянии на Моцарта Реквиема Михаэля Гайдна, младшего брата более известного композитора Йозефа Гайдна. Действительно, отрывок из его «Приношения даров» со слов «Quam olim Abrahae» почти полностью совпадает с соответствующей частью моцартовского Реквиема в инструментовке Штадлера и Зюсмайра.

Как я ни старался, кроме общего «моцартовского» духа, типичного для той эпохи, я нашел только одну точку соприкосновения между реквиемами Моцарта и Чимарозы. Помните, Леопольд Кантнер говорил: «Что касается "Rex tremendae majestatis", возникает вопрос: а не был ли Моцарт знаком с Реквиемом Чимарозы?.. Не мог ли этот Реквием послужить ему образцом?»

Доменико Чимароза сочинил свой Реквием в Санкт-Петербурге в начале 1787 года по случаю кончины супруги неаполитанского посла Антонио Мареска герцога Серракаприолы. Это было его первое сочинение на российской земле. Был ли знаком Моцарт с его Реквиемом, установить мне не удалось. В двух «*Rex tremendae majestatis*» («Царь грозного величия») «совпадают» лишь последние несколько тактов, где поются слова «*Salva me fons pietatis*» («Спаси меня, источник милости»). Но это скорее топос.

В 1731 году композитор Карл Филипп Эмануэль Бах сочинил свой «*Magnificat*» («Величит душе моя Господа»), который также считается прообразом моцартовского Реквиема. Стих «*Sicut erat in principio*» («И ныне и присно») имеет явные аналогии с «*Kyrie eleison*» Моцарта.

Сравнительно недавно музыковед Хартмут Кронес нашел еще одну модель моцартовского Реквиема. Это Реквием французского композитора Франсуа Жозефа Госсека, с которым и Моцарт, и другой главный автор Реквиема Зюсмайр, вероятно, были знакомы. «*Introitus*» в Реквиеме Госсека очень похож на сочиненный Зюсмайром «*Agnus Dei*» («Агнец Божий»)³⁴. Хроматизмы в «*Lacrimosa*» («Плачевен») Госсека напоминают «*Recordare*» («Помни») у Моцарта. Напомню: вокальные партии «*Recordare*» в моцартовском Реквиеме принадлежат Моцарту, инструментовка — Зюсмайру, «*Agnus Dei*» полностью сочинил Зюсмайр.

В разговорных тетрадях Бетховена кто-то из его окружения записал по поводу Реквиема Моцарта: «*Eine alte Schweynerei*»

³⁴ K r o n e s Hartmuth. Ein Französisches Vorbild für Mozarts Requiem // Österreichisches Musikzeitschrift. 1987. № 1.

(«Этакое свинство»)³⁵. Что имелось в виду, никто не знает. Известно только, что Бетховен распорядился, чтобы на его похоронах играли Реквием не Моцарта, а Керубини³⁶.

Друзья Бетховена решили пренебречь распоряжением. Сыграли оба.

Два с лишним столетия прошло после смерти Моцарта. Написано море книг, научных работ и романов — об обстоятельствах смерти композитора и о Реквиеме, его лебединой песне, «великом опусе великого человека» («Opus summum viri summi»), как писал Иоганн Адам Хиллер³⁷. Заработана гора гонораров. Но, как мы теперь знаем, Реквием — плод коллективного сочинения. Кроме самого Моцарта над ним работали, в первую очередь, его ученик и, кстати, ученик Сальери Франц Ксавер Зюсмайр, ученики Франц Якоб Фрайштедтлер и Йозеф Айблер, а также Максимилиан Штадлер. Кроме того, музыковеды нашли несколько прообразов моцартовского Реквиема: в частности, считается, что в «Курге» есть заимствования у Карла Филиппа Эмануэля Баха и у Георга Фридриха Генделя из «Мессии» (стих «And with his Stripes»), у Михаэля Гайдна из «Приношения даров», у Госсекса из «Agnus Dei».

Таким образом, мы имеем целую плеяду авторов и вдохновителей моцартовского Реквиема. В алфавитном порядке: Йозеф Айблер, Карл Филипп Эмануэль Бах, Михаэль Гайдн, Георг Фридрих Гендель, Франсуа Жозеф Госсек, Франц

³⁵ Buscaroli. Op. cit. P. 286. См. также сноску 10 в данной книге.

³⁶ Buscaroli. Ibid.

³⁷ На обложке партитуры моцартовского Реквиема.

Ксавер Зюсмайр, Франц Якоб Фрайштедтлер, Максимилиан Штадлер... По крайней мере, восемь человек.

Вернемся к мифам и легендам. Вдова Моцарта свидетельствовала: незадолго до смерти Моцарт обмолвился, что пишет Реквием для себя. Разумеется, романтики-агиографы истолковали эту фразу как предчувствие смерти. Что неправдоподобно: вплоть до ноября (а умер он в начале декабря 1791 года) Моцарт чувствовал себя если не превосходно, то, во всяком случае, неплохо. Итальянский музыковед Пьеро Бускарولي предлагает другую интерпретацию. Привожу ее с оговоркой, что она тоже романтическая. Вспомним: Моцарт согласился написать Реквием для графа Вальзегга анонимно, тем самым отказываясь от авторства. Не мог ли композитор думать, что пишет похоронную музыку для себя, потому что ему было стыдно, что согласился на такую сделку, которую он ощущал как самое большое унижение в своей карьере? Не мог ли он полагать, что этим хоронит себя как человека и как профессионала?³⁸

Констанца Моцарт сознательно и систематически занималась фальсификацией биографии мужа, культивировала

³⁸ B u s c a r o l i. Op. cit. P. 271–272, 282–285, 326–327.

Ред.: На самом деле уже на премьере «Милосердия Тита» (5 сентября) Моцарт «прихварывал и принимал лекарства» (N i e m e t s c h e k F. Mozart. Praga, 1905. S. 74). Аберт приводит «странное письмо», написанное Моцартом по-итальянски неизвестному адресату и помеченное сентябрем 1791 года. Подлинность его в настоящее время оспаривается, тем не менее его включают во все собрания моцартовских писем. «Termino, — стоит в конце этого письма, — ecco il mio canto funebre. Non devo lasciarlo imperfetto» («Кончаю, вот моя погребальная песнь. Не могу оставить ее неоконченной»). — А б е р т Г. Цит. изд. С. 377, 513–514.

легенды, чтобы выкачать как можно больше денег. И даже, как предупреждала 28 августа 1798 года лейпцигская газета, продавала музыку других композиторов в качестве сочинений Моцарта³⁹. Историю с Реквиемом она сфальсифицировала по той же, чисто корыстной причине.

Такие легенды отвечали романтическому духу XIX века. Во все времена легенды соответствуют вкусу масс. Они

³⁹ Антон Эберль. Письмо из Санкт-Петербурга под названием «Suum cuique» в «Allgemeiner Literarischer Anzeiger» (В u s c a r o l i . Op. cit. P. 213; S t a f f o r d. Op. cit. P. 18). Любопытно, что полемика дошла до Санкт-Петербурга и Москвы: «[Эберль] вошел в историю благодаря тому, что несколько его сочинений были опубликованы под именем Моцарта: Вариации на тему Игнаца Умлауфа "Zu Steffen sprach in Traume" и Соната с-moll. Во время пребывания в Петербурге Эберль пролил свет на авторство последней в объявлении о подписке на свое трио (Московские ведомости. 1798. № 7): "Сочинитель ласкается через сие сочинение приобрести то же самое одобрение, которого он удостоен за сочинение Соната в с-mineur, известного здесь под именем сочинения Моцарта в 3-х разных изданиях, а именно: 1) Соч. 31 Мозарта, изданное в Вене; 2) Соч. 47 Мозарта, изданное в Оффенбахе; 3) Сочинение, оставшееся по смерти г. Моцарта, издания Санктпетербургского. Г-н Эберль имеет честь объявить через сие почтенной публике, что он настоящий сочинитель сего соната, напечатанного по смерти Моцарта под тремя разными названиями, означенными выше. В доказательство сей справедливости он ссылается не только на оригинальные и гравированные экземпляры на его имя в Вене, но и на издателей г. Артария и Компани, которые, совершенно будучи уверены в сем, принуждены были на место Мозарта означить имя настоящего автора". Санктпетербургское издание, на которое указывает Эберль в своем объявлении, — это издание И. Д. Герстенберга 1795 года». (П о р ф и р ь е в а А. Л. Эберль (Eberl) Антон // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь. СПб., 1999. Кн. 3. С. 290).

продаются легче, чем реальные истории, подлинные факты жизни. В наше время эти мифы культивируются крупными корпорациями, выпускающими звукозаписи. Реквием и сегодня продают с помощью легенд. Какова была бы коммерческая судьба этого произведения без «черного человека», без рассказов о предчувствии смерти, без сплетен об отравлении? Сколько экземпляров Реквиема разошлось после выхода картины М. Формана «Амадеус»?

Короче говоря, легенды, тем более оформленные художественно, приносят прибыль.



«К СДЕЛАННОМУ ЛЕГКО ДОБАВЛЯЕТСЯ»

Эта фраза имеет прямое отношение к Моцарту. Говорят, ее произнес туринский композитор и скрипач Джованни Баттиста Виотти, узнав, что Моцарт добавил к его Концерту для скрипки с оркестром партии для двух валторн. По-латыни она звучит так: «Facile inventis addere»⁴⁰.

76

24 декабря 1781 года в Вене состоялось состязание между знаменитым виртуозом Муцио Клементи и Моцартом. В присутствии императора Иосифа II и будущего российского императора Павла Петровича с супругой Марией Федоровной композиторы продемонстрировали свое мастерство «за клавишами». Клементи играл собственную Сонату, опус 24, № 2. Моцарту пришлось исполнить некое сочинение Паизиелло, придворного капельмейстера Екатерины Великой, которое Мария Федоровна привезла из Санкт-Петербурга в рукописи со всеми закорючками. Клементи был в восторге от Моцарта. Но вот что Моцарт в письме отцу говорит о Клементи:

Клементи умельный клавесинист. И этим все сказано. Он хорошо владеет правой рукой, его главные пассажи состоят из терций. Впрочем, вкуса или чутья у него ни на грош — он просто механик⁴¹.

⁴⁰ Ср.: «Фраза "Facile inventis addere" Моцарта не может коснуться. Поговорка применима только в области науки или техники» (E i n s t e i n А. Op. cit. P. 130).

⁴¹ От 16 января 1782 года.

В другом письме отцу от 7 июня 1783 года Моцарт пишет:

...Скажу пару слов моей сестре в связи с сонатами Клементи. Сочинения незначительные, и это понимают все, кто их играет или слушает... Клементи шарлатан, как все итальяшки, — пишет... «presto» или даже «prestissimo» и «alla breve», а сам играет «allegro»...

Так вот, с одной стороны, Моцарт употребляет по отношению к Клементи презрительные эпитеты «механик», «шарлатан», «итальяшка»... С другой — через несколько лет вспоминает мотив из сонаты Клементи и использует его в «Волшебной флейте».

77



тоже), резко и с ненавистью критикуя тех, кому они подражали⁴².

Биограф Моцарта Альфред Эйнштейн вторит:

Моцарт не был хорошим товарищем по цеху. Каждый раз поражает и огорчает, когда в его письмах... наталкиваешься на самые беспощадные суждения о современных ему музыкантах... Моцарт скуп на похвалы даже в отношении тех, кому он многим обязан⁴³.

Не забудем об этой черте характера Моцарта, когда речь пойдет о его отношениях с Сальери. Великий дирижер Бруно Вальтер писал:

Ничто из того, что мы знаем о Моцарте-человеке, не может быть отнесено к Моцарту-творцу. Какой контраст между личностью и художественным величием...⁴⁴

Альфред Эйнштейн:

Этот «плагиат» со стороны Моцарта наилучшим образом демонстрирует бессмысленность самого понятия плагиат. То, что у Клементи не более чем замечательная идея... у Моцарта наполняется содержанием, возводится в высокий символ, благодаря полифонической... обработке... прорастает в область вечного⁴⁵.

⁴² Mozart e i musicisti italiani... P. 11.

⁴³ Einstein A. Op. cit. P. 93.

⁴⁴ Walter Bruno. The Mozart of the Magic Flute. On the Occasion of January 27th, 1956 // Of Music and Music Making. London, 1961. P. 193.

⁴⁵ Einstein A. Op. cit. P. 144.

Еще один биограф Моцарта, из биографов-вульгаризаторов, — некто доктор Герман Фрайхерр фон дер Пффордтен, в начале века профессор Мюнхенского университета, — пишет:

То обстоятельство, что тема увертюры заимствована из одной сонаты Клементи, никак нас не задевает. Моцарт не нуждался в том, чтобы просить подаяния у других... В увертюре найдена еще одна реминисценция из мелодрамы Бенды «Ариадна». Но и над этим голову ломать не стоит⁴⁶.

Насколько сам Моцарт дорожил собственной славой, показывает следующий эпизод. В те времена было принято включать в оперы одного композитора арии другого композитора. Например, Моцарт сочинил в 1789 году для венского представления оперы Доменико Чимарозы «I due baroni di Rocca Azzuga» («Два барона») арию «Alma bella e nobil cuore». Эта опера была поставлена впервые в Риме в 1783 году, но русской публике будет небезынтересно узнать, что она была показана в Санкт-Петербурге на русском языке в 1789 и в 1790 годах под названием «Два барона». 30 июня 1783 года в «Бургтеатре» в Вене состоялась премьера оперы Паскуале Анфосси «Il curioso indiscreto», для которой Моцарт сочинил две арии. (Кстати, есть предположение, что эта опера Анфосси была в 1781 году показана в Санкт-Петербурге на русском языке под названием «Излишнее любопытство вредно».)

Опера совсем не понравилась, за исключением моих двух арий... вторую даже повторили, —
пишет композитор своему отцу⁴⁷.

⁴⁶ P f o r d t e n Hermann Freyherr von der. Mozart. Lpz., 1926. S. 131.

⁴⁷ Письмо от 2 июля 1783 года.



Так вот. Моцарт дал свои арии только при условии, что будет опубликовано «Предупреждение» (*Avvertimento*) на итальянском и немецком языках о том, что именно он, Моцарт, является их автором:

Факт этот оглашается, чтобы честь принадлежала тому, кто ее заслуживает⁴⁸.

⁴⁸ Подробно этот эпизод описан в ст.: P i r a n i Federico. «Il curioso indiscreto». *Un'opera buffa tra Roma e la Vienna di Mozart // Mozart: Gli orientamenti della critica moderna: Atti del Convegno internazionale. Cremona: 24–26 novembre 1991. Lucca, 1994. P. 47–62.*

В вышеуказанном письме отцу Моцарт рассказывает следующий эпизод: «Во время... репетиции [оперы Анфосси]... Сальери вызвал

Вернемся к состязанию между Моцартом и Клементи. Откроем Британскую энциклопедию, издание 1960 года:

Можно по праву сказать, что Моцарт завершает старую школу фортепианной техники, тогда как Клементи — основатель новой школы.

Такого же мнения придерживался Владимир Горовиц, один из исполнителей музыки Клементи. В известном телевизионном интервью он, на примерах из Моцарта и Клементи, подчеркивал новаторство последнего, противопоставляя его традиционализму Моцарта.

82

Кстати, в последующих изданиях Британская энциклопедия произвела Клементи в англичанина, поскольку он долго жил в Англии, где и умер.

Надо сказать, что Клементи ничего плохого Моцарту не сделал. О Моцарте он всегда отзывался в самом уважительном тоне, восхищался его искусством и сыграл важную роль в распространении музыки Моцарта в Великобритании. В от-

[певца И. В.] Адамбергера к себе. Он сказал ему, что граф Розенберг (Франц Ксавер фон Орсини-Розенберг, интендант Венского придворного театра. — М. К.) не одобряет включение арии... Самое обидное... в том, что граф Розенберг *ничего об этом не знал* — это была просто уловка Сальери». В немецком тексте: «nur so ein Pfiff des Salieri wag». Немецкое «Pfiff» в первом значении — «свист», в переносном (и в данном контексте) — «уловка», «трюк», «нечестный прием». См. у Пушкина: «В первое представление Дон Жуана... раздался свист — все обратились с изумлением и негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистию». Бланкетти и Делла Кроче в цитируемой книге «Il caso Salieri» ссылаются как на данный эпизод, так и на случай с «уловкой» Сальери. Однако связи между «свистом» и «уловкой» не обнаруживают.

личие от Сальери, Клементи не занимал положения, на которое Моцарт мог как-то претендовать. Он был прославленным виртуозом, известным во всей Европе. Бетховен, к примеру, осознал значение Клементи и первые свои сонаты писал в его стиле.

В 1802 году Клементи взял с собой своего ученика, ирландского композитора и пианиста Джона Филда, в Санкт-Петербург. До этого Филд работал демонстратором в магазине музыкальных инструментов, принадлежавшем Клементи. Когда маэстро уехал из России в июне 1803 года, Филд остался. Ученик Клементи — это была лучшая рекомендация. В следующем году Филд дебютировал в Санкт-Петербурге со своим концертом для фортепиано с оркестром. В России он стал представителем Клементи-предпринимателя: продавал фортепиано, изготовленные его фирмой, и ноты, выпущенные его издательством. Занимался преподавательской деятельностью; уроки у него брал, среди прочих, М. И. Глинка.

83

Итальянский виртуоз издавал и собственные произведения. Второму изданию своей Сонаты, опус 24, № 2, Клементи предпослал предисловие такого содержания:

Эта соната была сыграна автором в 1781 году в присутствии Моцарта.

И добавил на латыни:

Tulit alter honorem [«Однако слава принадлежит другому»]⁴⁹.

⁴⁹ E i n s t e i n A. Op. cit. P. 144. Подробно об отношении Клементи к творчеству Моцарта см.: G i a n z o t t o Remo. Un omaggio di Clementi a Mozart // Mozart e i musicisti italiani... P. 129–136.

КТО КОМУ ЗАВИДОВАЛ

84

«Зависть» — так сперва предполагал Пушкин назвать свою пьесу о Моцарте и Сальери. Легенда о зависти пустила корни. Она повторяется и в драме Петера Шеффера, и в картине Милоша Формана. Это анахронизм. В отличие от Пушкина и от музыкального обывателя наших дней, Моцарт не мыслил в категориях романтизма. Времена были другие. Зависть, конечно, существовала, но не зависть к гению, а зависть к положению. Моцарт все время говорил о заработках, о положении, о постоянном месте при дворе, которого он всю жизнь упорно добивался. Естественно, что и Сальери не мыслил в категориях романтизма. Но, в отличие от Моцарта, Сальери имел положение и умел экономить деньги. Кто же кому завидовал?

XVIII век любил соревнования. О соревновании Моцарта и Клементи я рассказал в предыдущей главе. А вот 6 февраля 1786 года состоялся другой поединок. На этот раз между Моцартом и Сальери. В одном конце оранжереи императорского дворца Шёнбрунн ставилась итальянская опера Сальери «Prima la musica, poi le parole» («Сначала музыка, а потом слова»), в другом — зингшпиль Моцарта «Der Schauspieldirektor» («Директор театра»). Обе оперы были сочинены по заказу императора Иосифа II для представления по случаю приема генерал-губернатора австрийских Нидерландов Альберта, герцога Саксен-Тешен, и его супруги, сестры императора, великой герцогини Марии-Кристины. Опера Сальери была встречена аплодисментами восторженной публики. Опера Моцарта провалилась.

Говорят, что причина успеха Сальери и провала Моцарта состояла в том, что у Сальери автором либретто был знаме-

нитый поэт Джованни Баттиста Касти, а у Моцарта — немец И. Г. Штефани. Это было не просто состязание между двумя композиторами, это было соревнование между двумя жанрами — итальянской оперой и немецким зингшпилем. Кстати, сюжет был примерно один и тот же — пародия на тяжбу между певицами за главную роль. Сначала исполнили зингшпиль Моцарта, затем оперу Сальери. Проиграл зингшпиль, и проиграл Моцарт.

Музыковеды указывают на более высокое качество симфонии Моцарта к «Der Schauspieldirektor» по сравнению с симфонией Сальери к «Prima la musica, poi le parole». Но вокальную часть предпочитают у Сальери.

Успех Сальери был огромный. Его оперы ставились гораздо чаще, чем оперы Моцарта. Чем это объяснить? Причин было несколько, но, в первую очередь, музыкальный вкус, который был другим и с тех пор радикально изменился. Об этом рассказала чешский музыковед Камила Халова.

Летом 1773 года придворный композитор и первый капельмейстер императорской капеллы Флориан Леопольд Гассман оказался смертельно болен. Возник вопрос о преемственности. В Вену, в сопровождении отца, поспешил из Зальцбурга очень серьезный кандидат — Вольфганг Амадей Моцарт. Моцарт-отец надеялся, что его сын займет хотя бы одну из должностей Гассмана, когда она окажется вакантной. Отец и сын получили аудиенцию у императрицы Марии-Терезии. Об этой встрече Моцарт-отец писал: «Императрица вела себя очень мило, но не более того». Моцарт-отец и Моцарт-сын, осознав, что шансов на какое-либо место нет, в октябре вернулись в Зальцбург. Гассман умер в январе 1774 года. Место первого капельмейстера императорской капеллы получил итальянский композитор Джузеппе Бонно, Сальери досталась должность



придворного композитора. Кроме того, император Иосиф II назначил Сальери капельмейстером итальянской оперы.

Неизвестно, встретились ли в тот раз двадцатитрехлетний Сальери и семнадцатилетний Моцарт. Мы только знаем, что Моцарт присутствовал на представлениях опер Сальери «La fiera di Venezia» («Венецианская ярмарка») и «La locandiera» («Трактирщица»).

86

Моцарт и Сальери сталкивались несколько раз в жизни. В марте 1781 года Моцарт окончательно поселился в Вене. В том же году при дворе решался вопрос о музыкальном образовании молодой княгини Елизаветы Вюртембергской, младшей сестры будущей российской императрицы Марии Федоровны. Ей было тогда пятнадцать лет. На пост преподавателя претендовали два серьезных кандидата — Моцарт и Сальери. Выбор пал на Сальери. И не потому, что Сальери считался лучшим музыкантом или лучшим преподавателем, нет. Дело в том, что Моцарт имел репутацию легкомысленного и даже разнузданного молодого человека. Были опасения за честь и достоинство молодой княгини.

Разочарованный Моцарт пишет отцу:

Я потерял все доброе расположение императора ко мне...
для него существует только Сальери⁵⁰.

⁵⁰ Письмо от 15 декабря 1781.

Привожу несколько высказываний Моцарта о Сальери из его корреспонденции.

Из письма от 31 августа 1782 года:

Сальери не в состоянии преподавать фортепиано.

7 мая 1783 года:

Да Понте обещал написать новое либретто для меня. ...Но сдержит ли он слово... Господа итальянцы ведь очень милы лицом к лицу, а за спиной! ...Мы-то их хорошо знаем. Если Да Понте сговорился с Сальери, либретто я никогда в жизни не получу, а я охотно показал бы себя в итальянской опере.

Замечу, что после этого Да Понте написал для Моцарта несколько либретто. Вся итальянская трилогия Моцарта написана Да Понте.

В мае 1790 года Моцарт пишет эрцгерцогу Францу, брату императора:

...Моя любовь к труду и сознание своего умения побуждают меня обратиться к Вам с просьбой о предоставлении мне положения второго капельмейстера, тем более что Сальери, хотя и опытный капельмейстер, никогда не занимался церковной музыкой...⁵¹

Из письма от 18 апреля 1786 года:

Кто знает, как выйдет с постановкой «Свадьбы Фигаро» — у меня есть сведения, что готовится большая интрига. Сальери и его сообщники из кожи вон лезут.

⁵¹ Также напечатано в кн.: M o z a r t, W. A. Briefe... Bd 4. S. 107.



После смерти Моцарта, когда слухи об отравлении уже возникли, вдова его Констанца обратилась к Сальери с просьбой взять на обучение одного из детей покойного. Вот свидетельство, выданное Сальери своему ученику:

Я, нижеподписавшийся, свидетельствую, что юноша господин Вольфганг Амадей (Franz Xaver. — М. С.) Моцарт, являясь уже умелым исполнителем на фортепиано, обладает редким талантом к музыке; что, после изучения правил контрапункта в школе господина Альбрехтсбергера, он перешел ко мне для усовершенствования и что я ему предсказываю успех не меньший, чем его знаменитого Отца. Вена, 30 марта 1807 года. Антонио Сальери. Первый капельмейстер Императорского двора в Вене⁵².

⁵² Della Corte. Op. cit. P. 74.

Пора подвести некоторые итоги: в пушкинской пьесе содержится несколько мифов. Среди них миф о «черном человеке», о Реквиеме, об отравлении, о несовместимости гения и злодейства, о зависти. Как мы видели, не было «черного человека». Вопрос об авторстве Реквиема — что в нем от Моцарта и что от Зюсмайра и других — музыковедением окончательно не решен. О смерти Моцарта мы еще поговорим. Вопрос о несовместимости гения и злодейства оставим открытым.

Слово — нашему последнему музыковеду.



Джон Платофф:
**«Я ИМ ИГРАЮ МУЗЫКУ САЛЬЕРИ
И ЗАДАЮ ВОПРОС: МОЦАРТ ЭТО ИЛИ НЕТ?»**

В процессе планирования радиосери о Моцарте и Сальери я ознакомился с рукописью американского музыковеда Джона Платоффа, профессора Trinity College в Хартфорде, штат Коннектикут. Условное ее название тогда было «Моцарт и опера-буффа в Вене». Не знаю, когда и под каким названием была издана книга⁵³. Джон Платофф писал:

90

Книга, над которой я работаю, коренным образом пересматривает подход к пониманию моцартовских опер, определяя их место в общей картине оперной жизни Вены.

Я связался с автором и попросил его принять участие в моем цикле. Мы обменялись несколькими письмами и говорили по телефону. Я рассказал ему о статье Кантнера «Сальери: соперник Моцарта или образец для подражания?», с которой он не был знаком, и он попросил меня переслать ему текст, что я и сделал. Когда я его информировал о том, что существует запись оперы Сальери «Трактирщица», он живо заинтересовался, и я отправил ему кассеты с записью.

Мне нравится этот американский профессор, который не делает разницы между музыкой и музыкой, как показывает его работа о разных версиях песни «Битлз» «Революция»⁵⁴.

⁵³ Mozart and the Opera Buffa in Vienna. Книга должна была быть издана в Oxford University Press.

⁵⁴ P l a t o f f John. Why Two «Revolutions» by the Beatles? 2000 International Conference. University of Jyväskylä, Finland, 2000. 17 of June.

Джона Платоффа записала по моей просьбе сотрудница Нью-Йоркского бюро радио «Свобода» Рая Вайль.

* * *

Влияние на творчество Моцарта оказывали не столько отдельные конкретные фрагменты или мелодии, сколько то обстоятельство, что Моцарт, регулярно посещая оперу, мог констатировать, какие из произведений имели успех у публики. Сам он пытался работать в том же духе.

Представим себе, что у нас появилось желание написать успешную телекомедию. С чего бы мы начали? Наверное, стали бы смотреть популярные телевизионные комедии, стараясь понять, в чем причина их успеха, а затем сочинять примерно в том же духе. Опера во времена Моцарта была достаточно шаблонной. Сюжеты были однотипными. Как правило, все вертелось вокруг пары молодых влюбленных, браку которых ставились препятствия. В конце оперы препятствия преодолевались, и пара шагала под венец. Так и в «Свадьбе Фигаро», и во множестве других опер. Иногда среди персонажей появляется ревнивый приемный отец, как в «Севильском цирюльнике». Иногда возникал конфликт между молодым

91

Среди трудов американского профессора см. также: How Original was Mozart? Evidence from Opera Buffa // *Early Music*. Febr. 1992. P. 105–117; Mozart and his Rivals: Opera in Vienna // *Current Musicology*. Vol. 51. 1993. P. 105–111; Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas // *Cambridge Opera Journal*. Vol. 8. 1996. P. 3–15; Catalogue of Arias and the «Catalogue Aria» // *Wolfgang Amadé Mozart: Essays on His Life and Music* / Ed. by Stanley Sadie. Oxford, 1996. P. 296–311.

человеком, который хотел жениться на красавице, и его отцом, влюбленным в ту же девицу. Но всегда все кончалось благополучно — пара вступала в брак. Шаблон включал определенный тип персонажей, тип голосов, тип мелодий и арий.

Всему этому Моцарт научился у таких композиторов, как Сальери и Паизиелло. Эти два композитора и были, вероятно, самыми значительными среди соперников Моцарта. Являясь директором придворной оперы, Сальери обладал ключевой позицией, которой Моцарт всегда завидовал. Так что Сальери мог оказаться для него предметом особого внимания.

Я отметил бы, что Сальери оказал значительное влияние на Моцарта. Но добавил бы, что влияние это скорее общее, нежели конкретное. Моцарт прожил в Вене пять лет, прежде чем получил возможность сочинить итальянскую оперу для двора. То есть, когда он сочинил «Свадьбу Фигаро» в 1786 году, он находился в Вене, подчеркиваю, уже пять лет. В это время он постоянно посещал оперу и слушал музыку других композиторов. Среди тех, кто работал в Вене в тот период, ведущим композитором был Сальери. Он был директором придворной оперы. Снова повторю: дело не столько в том, что Моцарт заимствовал нечто специфическое, сколько в том, что, слушая музыку Сальери, он получил четкое представление о вкусах венской публики. Множество номеров обеспечивают сюжетную и стилистическую связь их опер. Гораздо труднее указать на конкретные точки соприкосновения. Причины в том, что если у Сальери есть какой-то фрагмент, похожий на некий момент у Моцарта, то можно при желании найти еще шесть таких фрагментов у других композиторов, которые делали буквально то же самое. Все это потому, что опера-буффа

чрезвычайно шаблонна, и все композиторы пользовались теми же трафаретами.

Профессор Кантнер указывает на одну конкретную связь, которую я нахожу убедительной. Он указывает на то, что увертюра к опере Сальери «La grotta di Trofonio» («Пещера Трофонии») начинается медленным адажио в миноре, очень мрачным, очень драматичным, и это совсем непривычно для оперы-буффа. Два года спустя Моцарт делает то же самое в «Дон Джованни», где увертюра начинается медленной и мрачной музыкой. Кантнер также замечает, что и в том, и в другом случае этот мотив увертюры повторяется в важных эпизодах оперы. Сальери делает это в «Пещере Трофонии», Моцарт — в «Дон Джованни».

93



Не надо забывать, что в то время, когда Моцарт сочинял «Свадьбу Фигаро», у него было мало опыта в области оперы-буффа. Да, у него была пара итальянских опер-буффа, но у других авторов их было намного больше. Потому, очевидно, что он самым тщательным образом наблюдал за творчеством других композиторов. Можно привести целый ряд примеров связи между отрывками из Паизиелло и фрагментами из Моцарта. В «Свадьбе Фигаро» есть, по крайней мере, два фрагмента, которые тесно связаны с аналогичными ариями в опере Паизиелло «Севильский цирюльник». Эта опера Паизиелло была написана до «Свадьбы Фигаро» и была очень популярна в Вене. Ария «Voi che sapete», которую Керубино поет в моцартовской «Свадьбе Фигаро», основана на арии графа Альмавивы «Saper bramate» в «Севильском цирюльнике».

Точно так же существует множество тесных связей между арией графини «Porgi amor» в «Свадьбе Фигаро» и арией Розины «Giusto ciel» в «Цирюльнике». И конечно, Розина в «Севильском цирюльнике» превращается в «Свадьбе Фигаро» в графиню. То есть поет один и тот же женский персонаж. Оба примера показывают, что Моцарт сознательно сочинял номер, напоминавший слушателям о предыдущей опере. Следовательно, здесь мы имеем дело не столько с влиянием на Моцарта, сколько с его сознательной попыткой подчеркивать связи с образцами.

Много писалось о том, откуда происходит сюжет оперы «Cosi fan tutte» («Так поступают все женщины»), откуда Да Понте позаимствовал фабулу для своего либретто. В общем, целый ряд опер так или иначе основан на подобном сюжете. Но больше всего к этому сюжету приближается опера Сальери «Пещера Трофонно». Здесь выступают две пары любовни-

ков. Одна — очень серьезная, интеллектуальная пара: любят читать книжки, прогуливаться по парку. Другая пара довольна фривольная, легкомысленная: они любят развлекаться, танцевать, бывать на вечеринках. Но вот, как только жены входят вместе в волшебную пещеру Трофонио, происходит преобразование личностей. Легкомысленная жена становится серьезной, а серьезная — легкомысленной, и в результате они отвергают своих партнеров, как уже не соответствующих им по характеру. Именно этот сюжет с обменом партнеров повторяется в «Cosi fan tutte». Таким образом, в предположении, что, по крайней мере частично, идея этой оперы заимствована из оперы Сальери «Пещера Трофонио», есть доля правды.

«Una cosa гага» («Редкая вещь») испанского композитора Мартина-и-Солера была поставлена в том же году, что и «Свадьба Фигаро». Прекрасная музыка. И я хотел бы, в частности, коснуться двух фрагментов, которые звучат по-моцартовски. Есть ария во втором действии, которая называется «Consola le rene». Попробуйте ее проиграть любому человеку, не специалисту, и он вам скажет: «Боже мой! Это звучит как Моцарт. Такая красота мелодии, такие деликатные штрихи гармонии, будто сочинил это Моцарт».

В первом действии есть короткая ария *agitato* для героини «A pietade, mercede». Она написана для молодой женщины, которая так задыхается от испуга, что едва может петь. Это довольно распространенный прием, его можно найти во множестве опер. И Моцарт прибегает к нему в «Cosi fan tutte», когда дон Альфонсо поет «Vorrei dire e non si può». Моцарт это сделал в шутку. Дон Альфонсо только делает вид, что он взволнован, и поет почти тот же тип арии: в том же ладу, в том же темпе, с той же оркестровкой, что и в примере из «Редкой вещи».



Вот что я обнаружил, работая со своими студентами. Я им играю музыку Сальери и задаю вопрос: Моцарт это или нет? Ввести студентов в заблуждение легко.

Музыка Сальери и музыка Моцарта стилистически настолько похожи, что только эксперт способен их различить. Чем чаще вы слушаете музыку Сальери и чем глубже вы знакомитесь с творчеством Моцарта, тем яснее становится разница между ними. Но она не столь очевидна. Я бы сказал так: музыка Сальери очень хорошо сконструирована. Чего в ней нет, так это того волшебного воображения, которое Моцарт иногда проявляет. Сальери, по-моему, не достигает уровня лучшей музыки Моцарта. Но большая часть музыки Сальери настолько же хороша, как и часть музыки Моцарта.

ОТКУДА-ТО ВЫШЕЛ

Наверху живет скрипач, внизу другой; в соседней комнате певец, который дает уроки пения, а напротив гобоист. Это очень забавно, особенно когда сочинишь музыку! Столько подсказок...

Из письма Моцарта сестре.

Милан, 24 августа 1771 года

Миф о гении иногда уподобляется мифу о Прометее, укравшем огонь у богов, чтобы подарить его людям. В этом варианте гений борется с божеством и становится благодетелем человечества. Один из элементов романтизма — субъективизм. Искусство отражает внутреннее состояние, внутренний порыв художника; творческий процесс не рационален, а инстинктивен и интуитивен.

В романтической культуре гений предстает оторванным от остальных людей, от своего окружения, от социального, культурного контекста, от исторического процесса и часто даже от творческой среды. С этим подходом можно соглашаться или нет, но к Моцарту, во всяком случае, он не применим, ибо Моцарт не был типичным гением в духе романтиков. Как пишет американский музыковед Уильям Стаффорд, образ Моцарта как романтического гения создан писателями XIX века⁵⁵. Тем более закономерно в случае Моцарта говорить о контексте. Вот что пишет Джон Платофф:

⁵⁵ Stafford W. Op. cit. P. 158.

Оперы-буффа Моцарта никогда не рассматривались в контексте оперных сочинений, которые создавались в Вене при его жизни... В течение двухсот лет исследователи писали о трех моцартовских шедеврах: «Свадьбе Фигаро», «Дон Джованни» и «Так поступают все женщины». Однако музыкальная обстановка, в которой эти оперы сочинялись, никогда не была систематически исследована... До недавнего времени в научной литературе оперы Моцарта рассматривали изолированно, никаких серьезных попыток понять их соотношение с операми, сочиненными в его эпоху другими ведущими композиторами, не делалось... Частично этот подход отражает националистические настроения. Немецкие исследователи, которые доминировали в музыковедении первой половины XX века, как правило, ставили немца (или австрийца) Моцарта гораздо выше тех композиторов — а они почти все были итальянцами, — с которыми он соперничал⁵⁶.

⁵⁶ Platoff John. Mozart and the Opera Buffa in Vienna. Мне указывают на то немаловажное обстоятельство, что немецкий музыковед Герман Аберт считается в России высочайшим авторитетом среди исследователей жизни и творчества Моцарта (A b e r t Hermann. W. A. Mozart. Lpz., 1919–1921. Bd 1–2. Рус. пер.: А б е р т Г. В. А. Моцарт. М., 1978–1985. Кн. 1–2). И хотя в общем и целом я склонен согласиться скорее с Платоффом, должен признать: исследование музыкального контекста — сильная сторона в работе Аберта, особенно в главах, посвященных опере-серия и опере-буффа. В частности, Аберт подробно анализирует произведения таких композиторов, как Леонардо Лео, Леонардо Винчи, Никколо Йоммелли, Джованни Паизиелло, Джузеппе Сартти, «итальянствующих» Иоганна Кристиана Баха и ~~Фердинанда~~ Адольфа Хассе, а также Франсуа Андре (Даникана) Филидора, Жана Филиппа Рамо, Кристофа Виллибальда Глюка. Итальянский музыковед

Иоганна



Биографа Моцарта Альфреда Эйнштейна, казалось бы, трудно обвинять в немецком национализме. Однако и ему не удалось избавиться от влияния романтической идеологии. Исследование контекста не самая сильная сторона его

Паоло Галларати в послесловии к итальянскому изданию работы Аберта пишет: «...в некоторых случаях эти страницы [Аберта] остаются единственным серьезным исследованием на эту тему, предложенным до сих пор музыковедением (непонятно только, почему Аберт обходит молчанием творчество Чимарозы). [Аберт] не поддается агиографическим искушениям и даже иногда указывает на превосходство образцов, которые юный Моцарт старался имитировать» (G a l l a r a t i Paolo. Postfazione // Hermann A b e r t. Mozart. La maturità 1783–1791. Milano, 1986. P. 773). Я бы только добавил, что Аберт также обходит молчанием творчество Антонио Сальери.

книги. Комментируя арию «Voi che sapete» из «Свадьбы Фигаро», Эйнштейн пишет:

Тут выявляется все одинокое величие Моцарта, особенно если представить себе, как написал бы ее итальянец... Итальянские композиторы всегда могли... использовать народные песни... Моцарт же... все черпал из самого себя. Показательно, что, за исключением фанданго в третьем действии, Моцарт отказался от всего испанского, от всякого локального колорита, в этом он и не нуждался⁵⁷.

100

Нуждался. Настолько нуждался, что включил-таки локальный колорит.

В конце 1996 года, готовясь к радиосерии о Моцарте и Сальери, я слушал «Свадьбу Фигаро» и натолкнулся на один мотив, который отбросил меня далеко назад во времени. Я был глубоко тронут. Этот мотив я слушал в детстве. В прошлые времена в Италии была традиция: каждый год под Рождество пастухи спускались с гор, ходили по улицам и играли на волынках рождественские мелодии. Это была ломбардская рождественская песня «Piva, piva, l'oli d'uliva...» («Волынка, волынка, масло оливковое...»). У меня нет точных данных о том, когда возникла эта мелодия. Ее знали мой прапрадед и прапрадеды моих ломбардских ровесников. Значит, примерно сто пятьдесят с лишним лет тому назад она уже была, хотя я убежден, что мелодия еще более старинная. Представим себе, что Моцарт услышал ее в детстве, в одном из своих путешествий по Северной Италии. Например, на улицах Милана, где, кстати, он и находился как раз под Рождество —

⁵⁷ E i n s t e i n A. Op. cit. P. 408.

AL MISTO IMPROBAGLIARE DELLA DONNE
VIOLANTE VESTRI

IN UNO APTISSIMO ED UNIVALENTE AGRADIMENTO RAPPRESENTATA NEL DRAMMA OCCIDENTALE DI THOMAS
FRANCOGALLIA, E DELL'AL. VESTRIGERIANO.

Soggetto

No, speranza non sei, l'Invidia puoi
La tua vendetta, e che se parti di noia
E uccidi il povero oppidano con spavento
Vediamo VESTRI aprir la labbra al canto
Solo se scosci il riso e se sospiri
Il diavol folla se tu, fuggi il partito
I cuori diti, e fedi molti di te, ogni
di te vuoi, o se puoi un rimando d'occhio
Poi per lo ben comincia l'impeto,
E il tuo schiuma parlar sopra ogni spuma
Molto, no palmarum costretto affetto
In una lei il vostro, di casto non bene
E in ogni nel fuoco con l'Invidia uccidi
L'ombra e non parca, se chiocchia, o feroce.



в декабре 1770 года⁵⁸. Можно себе это представить? Думаю, что можно. Во всяком случае, эта мелодия звучит в «Свадьбе Фигаро» в хоре крестьянок.

Таким образом, в одной фразе Эйнштейна, приведенной чуть выше, содержатся, мягко говоря, три неточности.

Во-первых, как мы узнали от Джона Платоффа, ария «Voi che sapete», которую Керубино поет в «Свадьбе Фигаро», основана на арии графа Альмавивы «Saper bramate» из «Севильского цирюльника» Джованни Паизиелло, сочиненного в Санкт-Петербурге.

Во-вторых, фанданго было заимствовано Моцартом из балета «Дон Жуан» Кристофа Виллибальда Глюка.

А в-третьих, в «Свадьбе Фигаро» присутствует-таки итальянская народная музыка.

Подобный подход — пренебрежение контекстом — распространяется иногда и на авторов либретто. Например, на Да Понте. У того же Эйнштейна можно прочесть такие слова:

Либретто оперы «Так поступают все женщины»... лучшая работа... Да Понте... Не говоря уже о том, что это оригинальная работа⁵⁹.

Утверждение это можно оспаривать. Я уже упомянул главного соперника Да Понте Джованни Баттиста Касти, несколько лет проживавшего в Санкт-Петербурге. Он-то и есть автор либретто к опере Сальери «Пещера Трофонио», откуда Да

⁵⁸ 26 декабря состоялась премьера оперы «Митридат, царь Понтийский», которую Моцарт сочинил по заказу генерального губернатора Ломбардии графа Фирмиана.

⁵⁹ E i n s t e i n A. Op. cit. P. 418.

Понте, как считают специалисты, включая Джона Платоффа, позаимствовал сюжет для оперы «Так поступают все женщины». Да Понте прямо-таки хапнул идею из либретто своего соперника Джованни Бертати к опере Джузеппе Гаццаниги «Дон Джованни», которая была создана на восемь месяцев раньше более известной оперы Моцарта⁶⁰.

Кантнер и Платофф в своих исследованиях контекста цитируют несколько опер Паизиелло, в частности «Севильского цирюльника». (Можно было бы добавить «Re Teodoro in Venezia» — «Царь Теодор в Венеции». В «Свадьбе Фигаро», например, ария «Non più andrai, farfallone amoroso» — прямая цитата из арии Ахмета «Se al mio fato terribile e fiero» в «Re Teodoro».) Связь «Свадьбы Фигаро» с «Севильским цирюльником» естественна, ибо обе оперы основаны на комедиях Бомарше.

Напомню, что «Севильский цирюльник» был сочинен в Санкт-Петербурге в 1782 году и пользовался огромным успехом. Моцарт получил возможность ознакомиться с ним в Вене год спустя. Удивительно, насколько эта опера, которая имела самое большое количество представлений в Европе до появления «Цирюльника» Россини, звучит по-моцартовски.

Об одном из ансамблей во втором действии оперы Паизиелло современный венгерский музыковед Юдит Петери пишет:

⁶⁰ Справедливости ради надо сказать, что Эйнштейн все-таки упоминает в своей биографии Моцарта об использовании Моцартом фанданго из «Дон Жуана» Глюка. Он также указывает на то, что Да Понте использовал либретто Бертати. Однако, по мнению Эйнштейна, все это несущественно.

Мелодика и декламация вокальных частей и быстрые связующие переходы скрипок придают ему поразительный моцартовский дух, будто мы слышим архетип ансамбля из «Свадьбы Фигаро»... или «Дон Джованни»⁶¹.

104

Джоном Платоффом был упомянут испанский композитор Висенте Мартин-и-Солер, автор оперы «Una cosa rara, ossia bellezza e onesta» («Редкая вещь, или Красота и честность»). Премьера этой оперы, которая стала популярнейшей в Вене, и не только в Вене, состоялась в том же году, в котором была поставлена «Свадьба Фигаро» Моцарта, но чуть раньше. Американский музыковед рассказал о связях между двумя операми. Испанец стал придворным композитором в Санкт-Петербурге в 1788 году. И первым делом Мартин-и-Солер поставил свою оперу в русском переводе.

Подведем итоги. Все время, которое Моцарт провел в Вене, с 1781 года до своей смерти десять лет спустя, он соперничал с ведущими итальянскими оперными композиторами, такими, как Сальери, Паизиелло, Чимароза и Мартин-и-Солер. Паизиелло с 1776 до 1784 года был придворным капельмейстером в Санкт-Петербурге при Екатерине Великой. Доменико Чимароза тоже работал придворным композитором в Санкт-Петербурге — с 1787 по 1791 год. Оба были уроженцами Неаполитанского королевства. Мартин-и-Солер из родной Испании перебрался в Неаполь, стал сочинять оперы в неапо-

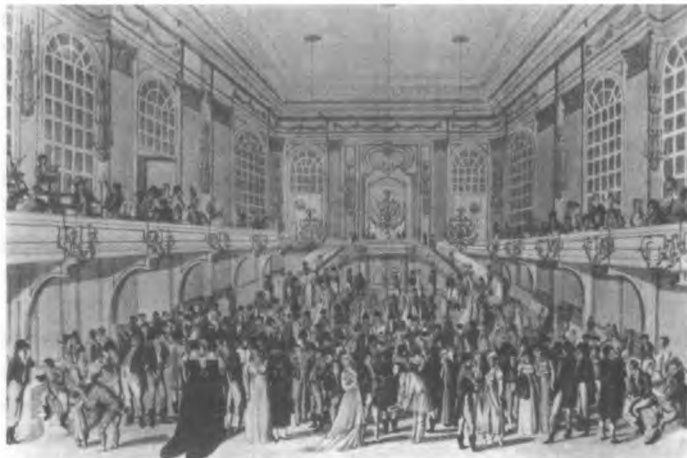
⁶¹ P é t e r i Judit. Вступительная статья к записи «Севильского цирюльника» в исполнении Венгерского государственного оркестра под управлением Адама Фишера (Hungaroton HCD 12525-26-2, 1985). Велюколепная запись.

литанском стиле, затем переехал в Вену, а в 1788 году был ангажирован петербургским двором. Таким образом, из четырех композиторов, упомянутых профессором Кантнером и Джоном Платоффом в связи с музыкальным развитием Моцарта, трое работали в Санкт-Петербурге: Паизиелло, Чимароза и Мартини-Солер. Все они были постоянными авторами венского оперного репертуара. Добавлю, что автор лучших либретто Сальери, Джованни Баттиста Касти, был основным соперником моцартовского автора — Лоренцо Да Понте. Этот Касти тоже жил и работал некоторое время в Санкт-Петербурге.

Вот провокационный вопрос: почему бы нам не определить некий географический контекст или, если угодно, географическую ось? Назовем ее «Неаполь — Петербург». В центре оси будет Вена. Или слишком уж смело?

105





Леопольд Кантнер говорил, что романтическое представление о Моцарте требует образа врага. Этот образ врага помогали создавать поэты. Это делал Пушкин в своей «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери».

Не иначе обстояло дело в Древней Греции. И тогда поэты занимались мифотворчеством, создавали свое поэтическое пространство, имеющее мало отношения к реальности. Платон считал мир, создаваемый поэтами, миром тотального мрака, тенью тени. И в своей идеальной Республике предлагал запретить поэтов: изгнать Гомера. Я не призываю изгнать Гомера или Пушкина. Но в XXI веке пора научиться отличать мир поэзии от мира настоящего. Не отвергая кумиров нашей современной мифологии — Моцарта или Пушкина, — все-таки очищать их в нашем сознании от всего грубого, безнравственного и фантастического — от «черных человеков», мнимых интриг и отравлений.

ДВЕНАДЦАТЬ ВАРИАЦИЙ НА ТЕМУ СМЕРТИ МОЦАРТА

Моцарт занемог 20 ноября 1791 года. Сначала распухли руки и ноги, затем все тело. Жар. Сыпь. Экссудация. Вонь. Умер в ночь с 4 на 5 декабря, через пятьдесят пять минут после полуночи. Лечащие врачи: Томас Клоссет и Маттиас фон Саллаба. Диагноз — просянка, впоследствии уточненный: «ревматическая воспалительная лихорадка».

За два дня до начала болезни Моцарт принял участие в церемонии освящения нового храма масонской ложи «Коронованная надежда». Он был членом этой ложи. Исполнялась его маленькая кантата «Laut verkündet unsre Freude — Das Lob der Freundschaft», сочиненная им специально к этому случаю. Сам и дирижировал. По свидетельству вдовы композитора Констанцы, венские масоны приняли кантату с энтузиазмом. Вернувшись после церемонии домой, Моцарт якобы произнес такие слова:

Я ничего подобного никогда еще не сочинял; думаю, это лучшее мое произведение⁶².

Масонская кантата стала его последней законченной композицией.

⁶² Рассказ записали супруги Новелло (W a g n e r Guy. Bruder Mozart. Freimaurer in Wien des 18. Jahrhunderts. Wien — München — Berlin, 1996. S. 90). Дневники Новелло опубликованы в Лондоне в 1955 и 1975 годах. См.: M e d i c i d i M a r i g n a n o N., H u g h e s R. A Mozart Pilgrimage: the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829.

Здесь я рассматриваю лишь двенадцать вариаций на тему смерти Моцарта. Большинство — плод воображения романтиков. Из версий о смерти композитора от болезни я выбрал одну. Она мне показалась наиболее оригинальной.

Вариация первая. Отравление

12 декабря, через неделю после смерти Моцарта, в берлинском «Музыкальном еженедельном листке» появилась корреспонденция из Праги. В ней говорилось:

Так как его тело распухло после смерти, то думали даже, что он был отравлен⁶³.

Вариация вторая. Отравление: итальянская камарилья

Двадцать восемь лет спустя автор вышеупомянутой корреспонденции Георг Сиверс добавил, что, по слухам, Моцарт стал жертвой итальянцев. Видимо, Сиверс имел в виду итальянских композиторов, работавших в Вене при жизни Моцарта⁶⁴.

Вариация третья. Отравление: Сальери

В 1826 году, через тридцать пять лет после смерти композитора, гипотеза об отравлении Моцарта композитором Сальери впервые фиксируется в документах⁶⁵. Еще четыре года, и в 1830 году в России Пушкин пишет свою «маленькую трагедию» «Моцарт и Сальери».

⁶³ Musikalische Wochenblatt. 1791. 12. Dec.

⁶⁴ S t a f f o r d W. Op. cit. P. 31.

⁶⁵ См. сноску 10 на с. 18.

Очень скоро большинство исследователей убедилось, что слухи об отравлении Моцарта капельмейстером Сальери не имеют под собой основания. Но многим все же очень хотелось верить в то, что Моцарт был отравлен: стали искать иных виновников.

Вариация четвертая. Отравление: масоны; Штадлер

Эта версия появилась в четвертом номере серии рассказов о смерти Моцарта «Aus der Mansarde» («Из мансарды»), опубликованной в 1861 году⁶⁶. По этой версии, опера Моцарта «Волшебная флейта» — масонское произведение. В ней отражена борьба масонства с христианством. Однако сам Моцарт сомневался в масонских ценностях, и это чувствуется в «Волшебной флейте». У Моцарта возник план создания соперничающей с масонством организации под названием «Пещера». О своем плане он по секрету рассказал собрату по ложе кларнетисту Штадлеру. Штадлер донес об этом масонам и получил от них задание отравить Моцарта.

С Антоном Штадлером Моцарт находился в довольно дружественных отношениях, сочинил для него свой последний Концерт для кларнета с оркестром, ради чего даже отложил работу над Реквиемом. Концерт был исполнен Штадлером в Праге 16 октября 1791 года.

Вариация пятая. Отравление: жидомасоны

Повторение предыдущей, но с новым элементом. Те же масоны, но за кулисами возникают евреи. Появляется в 1910 году.

⁶⁶ Aus der Mansarde / Hrsg. G. F. Daumer. Mainz, 1861. S. 1–284.

Автор версии — Херманн Альвардт в книге «Mehr Licht» («Больше света»)⁶⁷.

Вариация шестая. Отравление: жидомасоны — всемирный заговор; снова Штадлер; снова итальянцы

В 1926 году эту вариацию развивают немецкий генерал Эрих Людендорф и его вторая жена Матильда⁶⁸. Десять лет спустя, в 1936-м, в книге «Mozarts Leben und Gewaltsamer Tod» («Жизнь Моцарта и его трагическая смерть») нейропсихолог Матильда Людендорф приводит новые детали⁶⁹.

110

Отравление Моцарта якобы организовано иудеохристианами, а точнее, иудеоримлянами совместно с жидомасонами, иезуитами и якобинцами. Стремясь к мировому господству, они были готовы на все, чтобы уничтожить любые проявления национального самосознания. Моцарт не горел желанием стать масоном — к этому принудил его отец. Масон Иеронимус Коллоредо, князь-архиепископ Зальцбурга и первый работодатель Моцарта, преследовал его за то, что он хотел быть немецким композитором, отказываясь сочинять итальянскую космополитическую музыку. Эта вариация госпожи Людендорф включает также элементы из вариации четвертой: истории со Штадлером, с созданием антимасонской организации «Пещера» и т. д.

⁶⁷ Stafford W. Op. cit. P. 35.

⁶⁸ Nettl Paul. Mozart and Masonry. N. Y., 1970. P. 85.

⁶⁹ L ü d e n d o r f f Mathilde. Mozarts Leben und Gewaltsamer Tod. München, 1936. См также: L ü d e n d o r f f Mathilde. Der ungesuhte Frevler an Luther, Lessing, Mozart und Schiller. München, 1936. S. 65–76.

Прообразом одного из главных персонажей оперы «Волшебная флейта» Зарастро Моцарту послужил Великий мастер главной венской масонской ложи «Истинное согласие», ученый и писатель Игнац фон Борн.

Вариация седьмая. Отравление: масоны — всемирный заговор; снова Штадлер, но без евреев

Очень похожа на предыдущую. Выдвигают ее немецкие врачи Йоханнес Дальхов, Гунтер Дуда и Дитер Кернер в книге «Смерть Моцарта. 1791–1971», опубликованной в 1971 году⁷⁰.

Своей «Волшебной флейтой», в которой он раскрыл тайны масонских обрядов, Моцарт якобы обидел масонов. Они решили принести композитора в жертву по случаю освящения нового масонского храма. Именно масоны заказали Моцарту Реквием, тем самым предупреждая его, что он избран в качестве жертвы. Все в книге вращается вокруг числа восемнадцать. У Моцарта был восемнадцатый чин в масонской иерархии. Число восемнадцать в масонстве символизирует жертву. В «Волшебной флейте» слово «жертва» появляется три раза, сюжет оперы связан с восемнадцатым чином. Рукопись последнего законченного сочинения Моцарта — Масонской кантаты — состоит из восемнадцати страниц, первое исполнение ее состоялось восемнадцатого ноября, умер Моцарт через восемнадцать дней после этого в возрасте тридцати шести лет (если умножить три на шесть, результат — восемнадцать). Моцарта отравили в 1791 году: один плюс семь, плюс девять, плюс один — опять же восемнадцать.

⁷⁰ D a l c h o w Johannes, D u d a Gunter, K e r n e r Dieter. Mozarts Tod. 1791–1971. Pähl, 1971.

Такая вот нумерология вышла из-под пера трех немецких врачей. Не буду уже вдаваться в аналогичные спекуляции сторонников масонских или антимасонских теорий вокруг чисел три и тридцать три применительно к «Волшебной флейте».

Кстати сказать, версия с цифрой восемнадцать опубликована в послевоенной Германии, и, как вы могли заметить, в ней нет ни малейшего намека на виновность евреев. Да и быть, понятно, не могло, хотя, и это я подчеркиваю, один из ее авторов — Дитер Кернер — был в свое время активным участником кружка генерала Людендорфа и его супруги.

Вариация восьмая. Хофдемель: ревнивый муж; палочные удары

Делопроизводитель верховного суда Франц Хофдемель был собратом Моцарта по масонской ложе. Его жена Магдалина брала у Моцарта уроки фортепиано и имела с ним роман. Как считает один из биографов композитора, еще несколько десятилетий назад в Вене бытовало поверье: Моцарт умер от инсульта, когда лежал больным в постели, в результате палочных ударов, нанесенных ему ревнивцем Хофдемелем⁷¹.

⁷¹ B u s c a r o l i P. Op. cit. P. 205; T a b o g a Giorgio. L'assassinio di Mozart. Pisa, 1997. Джорджо Табоге принадлежит огромная заслуга: он автор интереснейших опубликованных и неопубликованных работ о забытом композиторе Андреа Лукези, современнике Моцарта и Сальери. О Табоге я писал в книге «Дрейф» (Вагриус, 2002). К сожалению, его книга о смерти Моцарта, по-моему, слабовата. И здесь я не могу его поддерживать.

Вариация девятая. Отравление: ревнивый муж Хофдемель и снова масоны

Хофдемель отравил Моцарта из ревности по собственной инициативе. Но есть и версия, согласно которой масоны, ловко использовав роман Моцарта с Магдалиной Хофдемель и ревность супруга, к этому его подтолкнули.

У Хофдемеля Моцарт занимал деньги. Вся история любви маэстро и Марии Магдалины Хофдемель была тщательно затушевана биографами XIX века. Достоверно известно, что через день после смерти Моцарта Хофдемель нанес своей беременной жене тяжелое ранение бритвой, а затем покончил с собой. Известно также, что, по распоряжению властей, газеты, сообщив об этом лишь через неделю, указали фальшивую дату — 10 декабря, чтобы не проводилась связь между смертью Моцарта и этим трагическим происшествием⁷². Магдалина осталась в живых и вскоре родила мальчика, которого многие считали сыном Моцарта. И всю свою жизнь гордо носила шрам на лице. Давно считалось, что Моцарт сочинил свой последний концерт для фортепиано с оркестром для Магдалины Хофдемель.

113

Вариация десятая. Отравление: Констанца и Зюсмайр

Моцарт был отравлен своим учеником Францем Ксавером Зюсмайром и своей женой Констанцей, которые были любовниками⁷³.

⁷² Среди исследований дела Хофдемеля в связи со смертью Моцарта я предпочитаю, как ни странно, работу не историка музыки, а историка большевизма и Советского Союза Френсиса Карра; см.: Carr Francis. Mozart & Constanze. London, 1983.

⁷³ Ritter Wolfgang. Wurde Mozart ermordet? Eine psychographische Studie. Frankfurt, 1989. S. 77.

Вариация одиннадцатая. Самоотравление: сифилис; ртуть

Моцарт страдал сифилисом. Сам себя лечил ртутью и таким образом отравился. По другой версии, лечил Моцарта его друг и покровитель Готфрид ван Свитен⁷⁴.

* * *

114

Среди многочисленных медицинских теорий я выбрал ту, которая показалась мне самой оригинальной. Назову ее теорией Грайтера — Раппопорта. Алоис Грайтер — биограф Моцарта и медицинский эксперт. Артур Раппопорт — американский патологоанатом. Эта теория начисто исключает отравление. Она будет не совсем понятна без некоторого предисловия.

В последний год жизни Моцарта его жена родила сына, которого окрестили Францем Ксавером. Немедленно возникли слухи о том, что его отец не Моцарт, а любовник Констанцы, ученик Моцарта Франц Ксавер Зюсмайр. Итак, вариация двенадцатая...

Вариация двенадцатая. Теория Грайтера — Раппопорта

Три совпадающих фактора сыграли решающую роль во внезапной смерти Моцарта, а именно: врожденный дефект мочевого или почечного тракта; заражение эпидемической болезнью, так называемой «ревматической воспалительной лихорадкой», а также чрезмерное кровопускание, произведенное лечащими врачами. В своей книге «Легенды вокруг Моцарта, или Неверные объяснения его жизни и страданий», опубликовано

⁷⁴ K e r n e r Dieter. Krankheiten grosser Meister. Stuttgart, 1963. Bd 1. S. 50.

ванной в Мюнхене в 1986 году, биограф Моцарта Алоис Грайтер пишет:

В 1981 году американский патолог Раппопорт... на основании многочисленных статистических данных указал на корреляцию между определенными внутренними и внешними [физиологическими] дефектами. Подобные совпадения между дефектом одной из раковин наружного уха и врожденными дефектами уrogenитального аппарата обнаруживаются с достаточной регулярностью...⁷⁵

Что это за дефекты, о которых говорит Раппопорт? Попробую пояснить.

У Моцарта раковина левого уха была развита не нормально. Он это скрывал париком. Откуда нам это известно? В 1828 году вдова Моцарта решила опубликовать биографию композитора, написанную ее вторым мужем, датским дипломатом Георгом Ниссенем. На странице 586 она поместила рисунок, выполненный специалистом по анатомии: уши Моцарта — левое и правое. Она это сделала, чтобы положить конец слухам о том, что ее младший сын — сын не

115



⁷⁵ Greither Alois. Legenden um Mozart. Oder: Wie sein Leben und Leiden falsch verklärt wird // Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper. München, 1986. S. 121.

Моцарта, а Зюсмайра. Дело в том, что характерная форма левого уха Моцарта была унаследована его младшим сыном. Обратимся теперь к докладу доктора Рапппорта, представленному в 1981 году на международном конгрессе по клинической биохимии в Вене. Название доклада: «Уникальная и до сих пор не оглашенная теория о генетической анатомической причине смерти Моцарта».

Как практикующий патолог я наблюдал случаи... различных генетических синдромов, при которых анатомические деформации уха и части мочевого тракта, а также функциональные расстройства, биохимические изменения и прочие генетически коррелируются... Помимо корреляции ушей и почек, при получении некоторых сведений о дедах, отцах и детях выявлены другие структурные характеристики, наблюдаемые у Моцарта: убегающий книзу подбородок, близорукость, живой ум... На основании моих исследований последних двух десятилетий... мы теперь в состоянии поставить окончательный диагноз почечной болезни Моцарта или, говоря шире, его мочевого тракта. К такой уверенности меня привело изучение... в биографии Ниссена таблицы, помещенной напротив страницы 586, на которой изображены уши Моцарта — дефектное и нормальное... Ниссен утверждает, что черты лица и уши сына были похожи на отцовские. Я обратил особое внимание на структуру уха Моцарта, очень отличающуюся от нормы и унаследованную только младшим сыном Моцарта...⁷⁶

⁷⁶ R a p p o r t Arthur E. An unique and hitherto unreported Theory concerning a Genetic Anatomic Basis of Mozart's Death // Proceedings of the International Congress of Clinical Chemistry. Wien, Sept. 1981.

Таким образом, медицинские статистические данные, собранные в XX веке, и рисунки ушей Моцарта позволили американскому врачу поставить диагноз — почечная болезнь. Иными словами, не будь молвы о любовных отношениях жены Моцарта с Зюсмайром и о незаконнорожденном ребенке, побудившей ее опубликовать рисунки ушей Моцарта, мы никогда не узнали бы о (возможно) подлинных причинах смерти Моцарта.

Если эта теория верна, то мы имеем дело с одним из тех парадоксальных случаев, когда непроверенные слухи помогают восстанавливать правду.

В процитированной выше книге Алоис Грайтер подтверждает теорию Раппопорта:

К концу ноября 1791 года вялотекущая почечная недостаточность после долгих лет кажущегося здоровья в результате легкой болезни достигла финальной стадии. Решительный толчок... дала эпидемия, получившая название «ревматическая воспалительная лихорадка».

Как добавляют ученые, смерть Моцарта ускорило чрезмерное кровопускание, произведенное врачами.

В заключение своего доклада Раппопорт говорит:

Надеюсь, я предоставил сильный аргумент тем, кто убежден, что Моцарта не отравили, не убили, не лишили жизни насильственным способом.

По моей просьбе сотрудник Нью-йоркского бюро радио «Свобода» Рая Вайль разыскала доктора Раппопорта и попросила у него интервью для цикла передач «Моцарт и Сальери». Раппопорт отказался: «Как вы меня нашли? У меня и так уже неприятности в связи с моей теорией» и т. д. Вот примерно слова Раппопорта в пересказе Раи Вайль.

* * *

В 1785 году Моцарт сочинил Массонскую траурную музыку, одну из самых волнующих страниц в его творчестве. Вариант для оркестра был исполнен в масонской ложе «Коронованная надежда» по случаю кончины двух видных масонов: Георга Августа герцога Мекленбург-Штрелица и графа Франца Эстергаза фон Галанты. Но первоначально она была написана для хора и оркестра на слова пророка Иеремии:

Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью... Воды поднялись до головы моей; я сказал: «Погиб я».

118

Похороны Моцарта состоялись 6 декабря 1791 года в соборе Святого Стефана. За гробом шли венский меценат барон Готфрид ван Свитен, ученик Моцарта Зюсмайр, слуга Йозеф Дайнер, виолончелист Орслер, капельмейстер Розер и... Антонио Сальери.

Русский поэт Юрий Смирнов сочинил по этому поводу стихи. Я не намерен содействовать возникновению нового мифа, так что предупреждаю: не верьте их содержанию. Привожу их лишь в качестве скромного противовеса Пушкину:

...За гробом шли не очень дружно,
Шли незначительным числом,
Шли только потому, что нужно,
Злясь, что расстались с теплом.
А ветер (что же он затеял?)
Дождем смочил кому-то плешь
И под конец совсем рассеял
Весь жалкий траурный кортеж.

Поспешно закрывались двери.
Гремел не то чтоб сильный гром.
За гробом шел один Сальери
И под дождем стоял потом⁷⁷.

Как установлено на основе архивов Венской обсерватории, погода была умеренная. Не было снега или дождя, никакого резкого ветра.



⁷⁷ Когда я работал над циклом «Моцарт и Сальери» для радио «Свобода», мой коллега Игорь Померанцев принес мне копию из какого-то литературного журнала со стихами Смирнова. Копию я сохранил, но никак не могу ее найти. В каком журнале и в каком году опубликованы стихи Смирнова, мне не удалось установить. И Померанцев уже не помнит.

И НАПОСЛЕДОК АНТОНИО САЛЬЕРИ

Сальери оклеветали: отравил Моцарта, завидовал его гению, посредственный композитор. Клеветники стреляли исподтишка. Их фамилии неизвестны. Авторы сообщений об отравлении Моцарта композитором Сальери ссылались на непроверенные слухи, на неуказанные источники: кто же подпишется под подлостью?

120

Но в более поздние времена в других местах нашлись люди, готовые поставить свою подпись под клеветой. Художники благословили сплетню своим авторитетом. Пушкин придал ей поэтическую форму, Римский-Корсаков положил на музыку, Шеффер инсценировал, Форман экранизировал. Как писал Белинский, «из Сальери, как мало известного лица, он [Пушкин] мог сделать что ему угодно».

Клеветцы смело, всегда что-нибудь да останется.
Осталось.

* * *

Антонио Сальери родился в городе Леньяго на территории светлейшей республики Венеция в 1750 году — за шесть лет до рождения Моцарта. Первые уроки скрипки получил у своего брата Франческо, уроки клавесина — у соборного органиста Джузеппе Симони. В раннем детстве Антонио потерял мать, затем отца. Именно тогда у Сальери появился его первый покровитель. Друг семьи, знатный венецианец Антонио Мочениго, приютил его в своем доме в Венеции. Юный Сальери изучал basso continuo у вице-капельмейстера собора Святого Марка Джованни Пешетти, учился пению у тенора Фердинандо Пачини.

В Венеции у Сальери появился и второй его покровитель в лице чешского композитора Флориана Леопольда Гассмана. Гассман был придворным капельмейстером в Вене. Пораженный музыкальным даром Сальери, он предлагает ему переехать в Вену. Сальери — ему было тогда шестнадцать лет — охотно соглашается. В Вене Сальери живет в доме Гассмана, ставшего его учителем и фактически приемным отцом.

Через год Сальери сочиняет «Missa a capella» для четырех голосов. Еще через год ставится его первая опера «La Vestale» («Весталка»), два года спустя — опера «Le donne letterate» («Образованные женщины»). В этом же году — 1770-м — он пишет Концерт для гобоя, скрипки, виолончели с оркестром. Еще через год — оперу «Армида»⁷⁸.

После смерти Гассмана в 1774 году Сальери становится придворным композитором и капельмейстером итальянской оперы в Вене, а в 1778 году — придворным капельмейстером.

Третьим покровителем Сальери стал один из самых уважаемых композиторов того времени — Кристоф Виллибальд Глюк. О том, насколько Глюк ценил Сальери, свидетельствует следующий эпизод.

Глюк ведет переговоры с комитетом Парижской оперы о сочинении новой оперы для Парижа — «Данаиды». Но Глюк стар, у него слабое здоровье, и отправляться в утомительную

⁷⁸ «Армида» дважды ставилась в Петербурге. В 1774 году ее исполнил Т. Траэтта с местными молодыми певцами, в 1776-м возобновил Паизиелло; пели солисты придворной итальянской труппы. Кроме того, Дж. Санти поставил в 1786 году оперу «La Scuola de' gelosi» («Училище ревнивых»). Русская придворная труппа под руководством Мартина-и-Солера долго играла «Венецианскую ярмарку» Сальери.

командировку в Париж ему не хочется. Он обращается к Сальери с предложением: согласен ли тот сочинить оперу вместо него, поехать в Париж и поставить «Данаид» так, будто опера написана в соавторстве с Глюком. Сальери принимает предложение. Одновременно Глюк договаривается с организаторами: вместо него в Париж поедет его доверенное лицо, молодой талантливый композитор Антонио Сальери, соавтор третьего действия, он будет репетировать с музыкантами и дирижировать. Надо сказать, что Глюк не мог сразу выдвинуть Сальери как единственного автора «Данаид»: Сальери в Париже никто не знал и организаторы отказались бы от этого предложения.

Первое представление «Данаид» состоялось в столице Франции 19 апреля 1784 года. Успех был огромный. Все восхваляли Глюка. Но каково же было изумление парижской публики, когда после нескольких представлений получило огласку второе письмо Глюка, где было сказано, что настоящий и единственный автор «Данаид» — Антонио Сальери.

В 1787 году «Данаиды» были поставлены на русском языке в имении Кусково под Москвой. Что касается Парижа, там опера Сальери выдержала сто двадцать семь представлений.

Сальери был многосторонним музыкантом. «Он смело выходит на немецкий зингшпиль», — говорила Камила Халова, имея в виду его «Rauchfangkehrer» («Трубочист»), который предшествовал зингшпилю Моцарта «Похищение из сераля».

Через три года после успеха «Данаид» Сальери пишет новую французскую оперу под названием «Тарар» на либретто Бомарше. Помните слова Моцарта у Пушкина?

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,

Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...

Венская публика предпочитала итальянский стиль французскому, и Сальери пришлось адаптировать оперу. Текст Бомарше переработал Лоренцо Да Понте, который одновременно трудился над либретто «Дон Джованни» для Моцарта. Получилась опера «Аксур, царь Ормуза», которая была поставлена в Вене в январе 1789 года, а в Москве в 1817 году.

В 1788 году Сальери сочинил оперу, которая доставила ему большие неприятности при дворе. Автор либретто, известный нам Джованни Баттиста Касти, после длительного пребывания в Санкт-Петербурге при дворе Екатерины Великой написал эпопею в стихах под названием «Татарская поэма». В ней он описал интриги петербургского двора, жестокость правления Екатерины, обличал «татарские» дворцовые нравы.

Поселившись в Вене, Касти, к которому император Иосиф II относился весьма благосклонно, попросил у него согласия на издание своей поэмы. Император запретил публикацию. Тогда Касти договорился с Сальери, переработал поэму, немножко изменив сюжет и превратив ее в оперное либретто под названием «Кублай, великий хан татарский». Сальери положил его на музыку.

Это была уже пародия на Петра Великого, с его пьянством, дебошами и жестокостями. Там есть даже сцена со стрижкой бород. Не желая конфликтовать с Екатериной II, которая была его внешнеполитическим союзником, император вынужден был запретить представление.

«Я предлагаю гипотезу», — говорил Вацуро.

И я предлагаю гипотезу. Но сразу оговорюсь: моя гипотеза, по всей видимости, некорректная.

Вспомним стихи Пушкина:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

Интересно, мог ли Пушкин знать о существовании оперы Сальери, пародирующей образ великого Петра? Может быть, он написал пьесу «Моцарт и Сальери» в отместку за его, Сальери, издевательское отношение к Петру, столь почитаемому Пушкиным?

124

Эта теория, теория о том, что Пушкин мог написать пьесу «Моцарт и Сальери», чтобы отомстить за сатиру на Петра Великого, показалась мне страшно привлекательной. И я, подражая Пушкину, придумал такие строки:

Мне не смешно, когда Сальери в пылкой злобе
Тревожит тень Великого Петра.

Искушение казалось почти непреодолимым, но я все-таки сдержался и не включил эту «гипотезу ради гипотезы» в радиосерию о Моцарте и Сальери. Не выдал воображаемое за действительное.

Я сделал это сейчас только для того, чтобы показать, что иногда человек способен закрывать на все глаза ради красивой теории, красного словца или сюжета.

Антонио Сальери воспитал целое поколение музыкантов — певцов, инструменталистов и композиторов. Среди его учеников — Иоганн Непомук Гуммель, Игнац Мошелес, Карл Черни, Йозеф Вайгль, Йозеф Леопольд Айблер, Франц Ксавер

Зюсмайр, сын Моцарта Франц Ксавер Вольфганг, Джованни Ливерати и такие знаменитости, как Франц Шуберт, Людвиг ван Бетховен, Джакомо Мейербер и Франц Лист.

Уроки Сальери давал бесплатно. Он никогда не забывал о той помощи, которую сам получил в юности, особенно от Гассмана. Бетховен учился у Сальери, опять-таки бесплатно, десять лет. Он с неизменной гордостью повторял: я — ученик Сальери. Своему учителю Бетховен посвятил сонаты для скрипки, опус 12. И хотя говорят, что Бетховен учился у него лишь вокальной композиции, мы имеем подлинники инструментальных произведений Бетховена с правой рукой Сальери.

Современники говорили о Сальери как о жизнерадостном человеке, с развитым чувством юмора. Он любил писать шуточные стихи.

125

Sono ormai sessanta e otto,
Sor Antonio, gli anni vostri,
E mi dite che vi bollica
Spesso amore ancora in petto.
Eppur tempo mi parrebbe,
Di dover finir, cospetto.
Che ne dice Ussignoria?
Risposta:
Na ragione, si podria.

Лет уж вам, синьор Антонио,
Шестьдесят и восемь полных,
Но в груди, вы мне сказали,
До сих пор любовь пылает.
Уж давно как будто время
На прикол поставить судно.
Что вы скажете на это?
Ответ:
Ваша правда, спорить трудно.

Сальери был женат. Имел семь дочерей и сына. Его жена Тереза Хельферсторфер скончалась в 1807 году. Пережили Антонио Сальери только его дочери Йозефа, Франциска Ксаверия и Катарина. По всей видимости, Сальери любил женщин, но о его любовной жизни известно нам немного. Говорят, еще при жизни супруги у него был роман с немецкой певицей Катариной Кавальери.



126

На старости лет Сальери впадал в депрессии. Особенно тяжелым становится для него 1823 год. Весной этого года ему изменяет зрение, он начинает ощущать слабость в ногах. Однажды во время прогулки он упал и получил травму головы. В другой раз на него чуть не наехал извозчик. В октябре у него начался паралич ног, появились признаки помутнения рассудка. В конце концов дочери решают принудительно госпитализировать отца.

Неясно, что произошло в больнице.

Прямых свидетельств очевидцев нет. Говорят, санитары застали Сальери, когда тот орудовал ножом. Племянник Бетховена Карл напишет: «Сальери перерезал себе горло, но еще жив»⁷⁹. По мнению историков, это или сплетня, или явное преувеличение. Подавленный слухами об отравлении Моцарта якобы им самим, Сальери умирает 7 мая 1825 года в восемь часов вечера. Похороны были торжественными. Вот что писал первый биограф и близкий друг Сальери Игнац фон Мозель:

За гробом шел весь персонал императорской капеллы во главе с директором, графом Морицем фон Дитрихштейном, а также все присутствующие в Вене капельмейстеры и композиторы, толпа музыкантов и множество уважаемых любителей музыки. Не меньшее количество людей присутствовало на панихиде, состоявшейся через несколько дней в итальянском костеле, во время которой исполнен был, согласно желанию

⁷⁹ Запись примерно от 23–26 ноября 1823 года.

композитора, великий Реквием, который Сальери сочинил для себя. Исполнен Реквием был его учениками, ученицами и многими другими музыкантами⁸⁰.

Тут Мозель оговорился, назвав Маленький реквием Сальери великим. Оговорился правильно. Помните легенду о том, что Моцарт якобы сочинил свой Реквием для себя? Так вот. Сальери действительно сочинил свою траурную заупокойную мессу для собственных похорон и подписал ее так: «Antonio Salieri: piccolo Requiem composto da me, e per me, Antonio Salieri, piccolissima creatura, Viena, agosto 1804» («Антонио Сальери: маленький Реквием, сочиненный мною и для себя, Антонио Сальери, малюсенького человечка. Вена. Август 1804 года»).

127

Dies irae, dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus.

День настанет, время гнева
Все земное в прах развеет —
Прорекли Давид с Сивиллой.

Трепещи и замирая,
Вся предстанет жизнь земная
Судии пред грозным взором.

⁸⁰ Mosel. Итал. пер. в прилож. к: Della Corte. Op. cit. P. 225–226.



Приложение

Когда работаешь над музыкальной радиосерией, больше всего времени уходит на поиск и сбор музыки. Для серии «Неаполь в Петербурге» — об итальянских придворных композиторах в Санкт-Петербурге — я потратил полгода. Для серии о Моцарте и Сальери поиск музыки занял чуть меньше. Я уже упомянул о том, что Маленький рекеиум Сальери был выпущен в Праге, когда серия уже была в эфире. В последние годы появились новые записи.

Вот список записей произведений Сальери, которые нетрудно найти в продаже, и тех, что мне удалось самому найти:

129

1. ОПЕРЫ

«Аксур, царь Ормуза» (*Axur re d'Ormus*). Первая в мире запись, сделанная на фестивале «Сиенская музыкальная неделя» в 1989 году с филармоническим оркестром г. Руссе и хором «Гвидо д'Ареццо» под управлением Рене Клеменчича. 2 компакт-диска.

NUOVA ERA 6852-54. 1991

«Арлекинада» (*Arlecchinata*). (Вместе с оперой Глюка «Оправданная невинность» — «L'innocenza giustificata».) В исполнении молодежного оркестра «In canto» г. Терни под управлением Габриеле Каталуччи, хора «Amerina».

BONGIOVANNI GB 2111/12

«Данаиды» (*Les Danaïdes*). Опера была написана в стиле Глюка, но одна ария, «Père barbare», по своей атмосфере напоминает арию Царицы ночи из «Волшебной флейты» Моцарта. Очень хорошая запись. Мастерское исполнение

Штутгартского симфонического оркестра под управлением Джанлуиджи Джельметти. 2 компакт-диска.

EMI 7 54073 2. 1990

«Сначала музыка, а потом слова» (*Prima la musica, poi le parole*). (Вместе с записью «Директора театра» Моцарта.) В исполнении «Concertgebouw Orchestra» под управлением Николауса Арнонкура.

TELDEC 8.43336. 1987

«Трактирщица» (*La locandiera*). Первая в мире запись. В исполнении оркестра Эмилии-Романьи «Артуро Тосканини» под управлением Фабио Луизи. Не самая качественная запись. 2 компакт-диска.

NUOVA ERA 6888/89. 1990

«Фальстафф, или Три шутки» (*Falstaff, ovvero Le tre burle*). В исполнении миланского оркестра «Гвидо Кантелли» и «Мадригаллистов Милана» под управлением Альберто Веронези. 2 компакт-диска.

CHANDOS CHAN 9613(2). 1998

2. ОТДЕЛЬНЫЕ УВЕРТЮРЫ К ОПЕРАМ

«Аксур, царь Ормуза» (*Axur, re d'Ormuz*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Анджолина, или Супружество при условии тишины» (*L'Angiolina, ossia Il matrimonio per sussurro*). В исполнении «London Mozart Players» под управлением Матиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877. 2001

Также в исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.
MARCO POLO 8.223381. 1993

«Армида» (*Armida*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Богач на день» (*Il ricco d'un giorno*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Гераклит и Демокрит» (*Eraclito e Democrito*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Горации» (*Les Horaces*). Прекрасное исполнение Лондонского филармонического оркестра (Philharmonia Orchestra) под управлением Пьетро Спады.

ASV DCA 955. 1996

«Данаиды» (*Les danaiides*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Дон Кихот на свадьбе Гамачо» (*Don Chisciotte alle nozze di Gamace*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

132 | «Кублай, великий хан татарский» (*Cublai, gran kan de' Tartari*). В исполнении «London Mozart Players» под управлением Матиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877. 2001

«Мавр» (*Il moro*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Пещера Трофонии» (*La grotta di Trofonio*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Похищенная бадья» (*La secchia rapita*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Семирамида» (*Semiramide*). Прекрасное исполнение Лондонского филармонического оркестра (Philharmonia Orchestra) под управлением Пьетро Спады.

ASV DCA 955. 1996

«Талисман» (*Il talismano*). В исполнении симфонического оркестра Чехословацкого радио (Братислава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

«Трактирщица» (*La locandiera*). В исполнении «London Mozart Players» под управлением Матиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877. 2001

«Фальстафф, или Три шутки» (*Falstaff, ossia Le tre burle*).
В исполнении «London Mozart Players» под управлением Ма-
тиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877. 2001

«Цезарь в Фармакузе» (*Cesare in Farmacusa*). В исполне-
нии симфонического оркестра Чехословацкого радио (Брати-
слава) под управлением Михаэля Диттриха.

MARCO POLO 8.223381. 1993

3. ОТДЕЛЬНЫЕ АРИИ ИЗ ОПЕР

Из «Армиды» (*Armida*):

— E non degg'io seguirla ... Lungi da te

— Forse, chi sa? Verranno ... Vieni a me sull'ali d'oro

Из «Богача на день» (*Il ricco di un giorno*):

— Dopo pranzo addormentata

— Eccomi più che mai ... Amor, pietoso amore

Из «Венецианской ярмарки» (*La fiera di Venezia*):

— Vi sono sposa e amante

Из «Пальмиры, царицы персидской» (*Palmira, regina di Persia*):

— Lungi da me sen vada ... Contro un'alma sventurata

— Voi lusingate invano ... Misera abbandonata

Из «Пещеры Трофонии» (*La grotta di Trofonio*):

— La Ra La — Che filosofo buffon

Также в исполнении Кристины Лаки (сопрано) и Габора
Косы (фортепиано).

HUNGAROTON HCD 31920. 2001

Из «Похищенной бадьи» (*La secchia rapita*):

— No: non vacillerà ... Sulle mie tempie

— Son qual lacera tartana

Из «Притворной дурочки» (*La finta scema*):

— Se lo dovessi vendere

Из «Училища ревнивых» (*La scuola dei gelosi*):

— Or ei con Ernestina ... Ah sia già

Из «Шифра» (*La cifra*):

— E voi da buon marito ... Non vo' già che vi suonino

— Alfin son sola ... Sola e mesta

Все арии — в альбоме «Cecilia Bartoli. The Salieri Album». Меццо-сопрано Чечилиа Бартоли поет с Оркестром эпохи просвещения (Orchestra of the Age of Enlightenment) под управлением Адама Фишера.

DECCA 475-100-2. [2003]

4. ИТАЛЬЯНСКИЕ, НЕМЕЦКИЕ И ФРАНЦУЗСКИЕ ПЕСНИ

Abbiam penato, è ver

Bei labbri

Caro, son tua così

Ch'io mai vi possa

Conservasti fedele

Già la notte s'avvicina

Ha negl'occhi un certo incanto

In questa tomba oscura

Ode

Ombre amene
Oh que' felici pianti
Tornate sereni

An die zukünftige Geliebte
Der Zufriedene
Mailied
Wie ist mir

Ce que je désire
Il est un mal
Quand de Vienne je m'éloignois

135

Все песни в исполнении Кристины Лаки (сопрано) и Габора Косы (фортепиано).

HUNGAROTON HCD 31920. 2001

5. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Вариации на тему Испанской фолли. Чрезвычайно интересны с точки зрения инструментовки. Исполняет Лондонский филармонический оркестр (Philharmonia Orchestra) под управлением Пьетро Спады.

ASV DCA 955. 1996

Также исполняет «London Mozart Players» под управлением Матиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877

«Венецианка» (*La Veneziana*) (симфония ре мажор).
Исполняет «London Mozart Players» под управлением Матиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877. 2001

Также исполняют:

«Lukas Consort» под управлением Виктора Лукаса.

CAMPION RRCD 1330. 1994

«Budapest Strings».

CAPRICCIO 10530. 1995

«Гармония храма ночи». Исполняет «Il Gruppo di Roma»
(великолепный ансамбль духовых инструментов).

EUROMUSICA 2110-264. 1991

«День именинный» (*Il giorno onomastico*) (симфония ре мажор). В исполнении «London Mozart Players» под управлением Матиаса Бамерта.

CHANDOS CHAN 9877. 2001

Также в исполнении «Lukas Consort» под управлением Виктора Лукаса.

CAMPION RRCD 1330. 1994

Концерт для флейты, гобоя с оркестром до мажор. В исполнении «Lukas Consort» под управлением Виктора Лукаса.

CAMPION RRCD 1330. 1994

Также в исполнении:

«Budapest Strings».

CAPRICCIO 10530. 1995

«City of London Sinfonia» под управлением Ричарда Хикокса.

CHANDOS CHAN 9051. 1992

«Bamberger Symphoniker» под управлением Петера Маага.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 427 211-2

«I Solisti Veneti» под управлением Клаудио Шимоне.
ERATO 0630-12987-2. 1986

Концерт для фортепиано с оркестром до мажор. Очень хорошая запись и исполнение итальянского пианиста и дирижера Пьетро Спады с Лондонским филармоническим оркестром (Philharmonia Orchestra).

ASV DCA 955. 1996

Также в исполнении ансамбля «I Solisti Veneti» под управлением Клаудио Шимоне; пианист — Альдо Чикколини. [Не в моем вкусе.]

FONIT CETRA. 1986

Концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор. Очень хорошая запись и исполнение итальянского пианиста и дирижера Пьетро Спады с Лондонским филармоническим оркестром (Philharmonia Orchestra).

ASV DCA 955. 1996

Также в исполнении ансамбля «I Solisti Veneti» под управлением Клаудио Шимоне; пианист — Альдо Чикколини. [Не в моем вкусе.]

FONIT CETRA. 1986

Также в исполнении «I Solisti Veneti» под управлением Клаудио Шимоне; пианист — Пауль Бадуря-Шкода.

ERATO 0630-12987-2. 1986

Маленькая серенада си-бемоль мажор. В исполнении «Lukas Consort» под управлением Виктора Лукаса.

CAMPION RRCD 1330. 1994

Также в исполнении «Il Gruppo di Roma»

EUROMUSICA 2110-264. 1991

«Морская буря» (*La tempesta di mare*) (симфония си-бемоль мажор). В исполнении «I Solisti Veneti» под управлением Клаудио Шимоне.

ERATO 0630-12987-2. 1986

Серенада си-бемоль мажор. В исполнении «Il Gruppo di Roma»

EUROMUSICA 2110-264. 1991

138 |

Серенада соль мажор. В исполнении «Il Gruppo di Roma».

EUROMUSICA 2110-264. 1991

Тройной концерт для скрипки, гобоя и виолончели ре мажор. В исполнении «Budapest Strings».

CAPRICCIO 10530. 1995

Разное: Антонио Сальери. Увертюры, шутки, дивертисменты: Увертюра первая; Увертюра вторая; «Данаиды»; Кончертино 1Т; Кончертино 2Т; Кончертино 3Т; Кончертино 4Т; Дивертисмент 1; Дивертисмент 2; Дивертисмент 3; Дивертисмент 4, Фуга. В исполнении квартета «Амати».

TACTUS TC 751901. 1994

6. ЦЕРКОВНАЯ МУЗЫКА

«Величит душе моя Господа» (*Magnificat*)

Императорская месса

Концерт для органа с оркестром

«Сказал Господь» (*Dixit Dominus*)

Всё в исполнении симфонического оркестра Леондингера под управлением Уве Кристиана Харрера, детского хора Санкт-Флориана, органиста Антона Гансбергера.

KOCH SCHWANN 3-1288- H1. 1997

«Страсти нашего Господа Иисуса Христа» на текст П. Метастазо (*La Passione Nostro Signore Gesu Cristo*). В исполнении Музыкальной капеллы Веронского собора. [Качество записи и исполнения оставляет желать лучшего.]

BONGIOVANNI GB 2190-2. 1995.

«Тебе Бога славим» (*Te Deum*). (Вместе с Торжественной мессой Моцарта.) В исполнении Венской Академии на исторических инструментах под управлением Мартина Газельбека, хоровой школы Венской Хофбургкапеллы, хора Хуго Дистлера.

NOVALIS 150 087-2. 1992

«Маленький Реквием (*Piccolo Requiem*). Мастерская запись на концертах в Бриксене (Брессаноне) и Меране. На одном диске оба реквиема — Моцарта и Сальери. В исполнении оркестра «Concertino notturno Praha» и Итальянского камерного хора под управлением Андреаса Крепера.

MILAN VILCEK MUSIC PRODUCTIONS SY 0008-2 131. 1996

Указатель имен

- Аберт Герман (Abert Hermann) — 69, 73, 98–99
Адамбергер Валентин (Adamberger Valentin) — 82
Адлер Гвидо (Adler Guido) — 18
Айблер Йозеф (Aybler Joseph) — 61–62, 63–64, 70, 72, 124
Айбль Йозеф Гейнц (Eibl Joseph Heinz) — 16, 57
Александрова З. — 44
Алексеев М. П. — 13, 34
Алигьери Данте — 124
Альбрехтсбергер Иоганн Георг (Albrechtsberger Johann Georg) — 88
140 | Альвардт Германн (Ahlwardt Hermann) — 110
Андрé Иоганн Антон (André Johann Anton) — 61
Анфосси Паскуале (Anfossi Pasquale) — 14, 57, 80, 81
Артария Карло (Artaria Carlo) — 74
Асафьев Борис Владимирович — 18
- Басси Калисто (Bassi, Calisto) — 20
Басси Луиджи (Bassi, Luigi) — 20
Бауэр Вильгельм А. (Bauer Wilhelm A.) — 57
Бах Иоганн Кристиан (Bach Johann Christian) — 47, 98
Бах Карл Филипп Эмануэль (Bach Karl Philipp Emmanuel) — 47, 71, 72
Белинский Виссарион Григорьевич — 24, 120
Бенда Георг Антон или Иржи Антонин (Benda Georg Anton) — 80
Бертати Джованни (Bertati Giovanni) — 103
Бетховен Карл ван (Beethoven Karl) — 18, 126

Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) — 18, 20, 71–72, 83, 125
Бланкетти Франческо (Blanchetti Francesco) — 19, 20, 34, 46, 82
Бомарше Пьер Огюстен Карон де (Beaumarchais Pierre Augustin Caron de) — 24, 103, 122, 123
Бонно Джузеппе Джованни Баттиста (Bonno Giuseppe Giovanni Battista) — 85
Борн Игнац фон (Born Ignaz von) — 111
Браманте Донато ди Анджело (Bramante Donato di Angelo) — 6
Браунберенс Фолькмар (Braunbehrens Volkmar) — 18
Буасре Сульпиз (Boisserée Sulpiz) — 69
Бускароли Пьеро (Buscaroli Piero) — 69, 72, 73, 74, 112
Бэлза Игорь — 18–19, 34

141

Вагнер Ги (Wagner Guy) — 107
Вагнер Рихард (Wagner Richard) — 60
Вайгль Йозеф (Weigl Joseph) — 124
Вайль Рая — 91, 117
Вальзег-Штуппах Франц (Walsegg zu Stuppach Franz) — 61–62, 68, 73
Вальтер Бруно (Walter Bruno) — 79
Вацуро Вадим Эразмович — 24–25, 34, 37, 38, 46, 123
Веневитинов Дмитрий Владимирович — 26
Верди Джузеппе (Verdi Giuseppe) — 65
Виньи Альфред де (Vigny Alfred de) — 46
Винчи Леонардо (Vinci Leonardo) — 98
Виотти Джованни Баттиста (Viotti Giovanni Battista) — 76
Вознесенский Андрей Андреевич — 44
Врубель Михаил Александрович — 13

- 142 | Гайдн Михаэль (Haydn Mihael) — 63, 70, 72
Гайдн Франц Йозеф (Haydn Franz Joseph) — 59, 70
Галанта Франц Эстергаз фон (Galanta Franz Esterhaz von) — 118
Галларати Паоло (Gallarati Paolo) — 99
Галуппи Бальдассаре (Galuppi Baldassare) — 53
Гассман Флориан Леопольд (Gassman Florian Leopold) — 85, 121, 125
Гаццанига Джузеппе (Gazzaniga Giuseppe) — 103
Гелисханов Руслан — 9
Гендель Георг Фридрих (Händel Georg Friedrich) — 72
Гендлер Юрий Львович — 8
Герстенберг Иоганн Даниэль — 74
Гершензон Михаил Осипович — 29
Глинка Михаил Иванович — 83
Глосси Карл (Glossy Karl) — 16
Глюк Кристоф Виллибальд (Gluck Christoff Willibald) — 52, 98, 102, 121–122, 129
Годунов Борис — 42
Голицын Петр Михайлович — 29
Гольдони Карло (Goldoni Carlo) — 53
Гомер — 106
Горин Григорий Израилевич — 10
Горовиц Владимир (Horowitz Wladimir) — 82
Госсек Франсуа Жозеф (Gossec Francois Joseph) — 71, 72
Грайтер Алоис (Greither Alois) — 114, 115, 117
Грильпарцер Франц (Grillparzer Franz) — 18
Грин Грэм (Green Graham) — 36
Гуммель Йоганн Непомук (Hummel Johan Nepomuk) — 124

- Дайнер Йозеф (Deiner Joseph) — 118
Дальхов Иоганнес (Dalchow Johannes) — 111
Да Понте Лоренцо (Da Ponte Lorenzo) — 15, 87, 94, 102–103,
105, 123
Даргомыжский Александр Сергеевич — 13
Даумер Г. Ф. (Daumer G. F.) — 109
Де Гамерра Джованни (De Gamerra Giovanni) — 53
Дейч Отто Эрих (Deutsch Otto Erich) — 16, 57
Делла Кортэ Андреа (Della Corte Andrea) — 54, 56, 88
Делла Кроче Витторио (Della Croce Vittorio) — 19, 20, 34,
46, 82
Детуш Франц Сераф фон (Destouches Franz Seraph von) —
69
Джанцотто Ремо (Gianzotto Remo) — 83
Джойс Джеймс (Joyce James) — 36
Димитрий, царевич — 42
Дитрихштейн Мориц фон (Ditrichstein Moritz von) — 126
Доницетти Гаэтано (Donizzetti Gaetano) — 20
Дуда Гунтер (Duda Gunther) — 111
Дюрер Альбрехт (Dürer Albrecht) — 6, 23
Екатерина Великая — 29, 55, 76, 104, 123
Елизавета Вюртембергская — 86
Зюсмайр Франц Ксавер (Süssmayr Franz Xaver) — 11, 61–64,
70, 71, 72, 73, 113, 114, 116, 117, 118, 125
Иванов О. А. — 29
Иосиф II — 53, 57, 59, 76, 84, 86, 123
Йоммелли Никколо (Jommelli Niccolo) — 98

- 144 | Кавальери Катарина (Cavalieri Catharina) — 125
Казанова Джакомо Джироламо (Casanova Giacomo Girolamo) — 15
Калиостро Джузеппе Бальсамо, граф (Cagliostro Giuseppe Balsamo, conte di) — 23
Кальдара Антонио (Caldara Antonio) — 65
Кантнер Леорольд (Kantner Leopold) — 54–55, 64, 68, 70, 78, 90, 93, 103, 105, 106
Караваджо Микеланджело Меризи да (Caravaggio Michelangelo Merisi da) — 35
Карпани Джузеппе (Carpani Giuseppe) — 20
Карр Франсис (Carr Francis) — 113
Касты Джованни Баттиста (Casti Giovanni Battista) — 85, 102, 105, 123
Кастиль-Блаз Франсуа (Castil-Blaze Francois) — 46
Катенин Павел Александрович — 28–29
Кёлер К. Х. (Köhler K. H.) — 18
Кернер Дитер (Kerner Dieter) — 111, 112, 114
Керубини Луиджи Карло (Cherubini Luigi Carlo) — 72
Клементи Муцио (Clementi Muzio) — 76–77, 79, 80, 82–83
Клоссет Томас (Klosset Thomas) — 107
Кожелух Леопольд Антон фон (Kozeluch Leopold Anton von) — 49
Кокто Жак (Cocteau Jacques) — 36
Коллоредо Иеронимус (Colloredo Hyeronimus) — 110
Корти Марио (Corti Mario) — 24
Косикова Г. К. — 64
Кронес Хартмут (Krones Hartmuth) — 71

Кушнер Борис — 10

Кюи Цезарь Антонович — 13

Ласорса Клаудиа (Lasorsa Claudia) — 13

Лео Леонардо (Leo Leonardo) — 98

Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci) — 35

Лермонтов Михаил Юрьевич — 24

Ливерати Джованни (Liverati Giovanni) — 125

Лист Франц (Liszt Franz) — 125

Лопатин В. С. — 29

Лукези Андреа (Luchesi Andrea) — 112

Людендорф Матильда (Lüdenborff Mathilda) — 110, 112

Людендорф Эрих (Lüdenborff Erich) — 110, 112

145

Малипьеро Джан Франческо (Malipiero Gian Francesco) — 13

Маргарита — 11

Мария-Кристина, эрцгерцогиня (Maria Christina,
Herzherzogin) — 84

Мария-Терезия (Maria Theresia) — 85

Мария Федоровна — 76, 86

Мартин-и-Солер Висенте (Martin y Soler Vicente) — 95, 104,
105, 121

Медичи ди Мариньяно Нерина (Medici di Marignano Nerina) —
107

Мейербер Джакомо (Meyerbeer Giacomo) — 125

Мекленбург-Штрелиц Георг Август фон, герцог (Mecklenburg-
Strelitz Georg August von, Herzog) — 118

Микулаш Иржи (Mikuláš Jiří) — 48

- Мозель Игнац Франц де Паула Винценц Феррериус Йозеф Эдлер фон (Mosel Ignaz Franz de Paula Vinzenz Ferrerius Joseph Edler von) — 56, 126
- Моцарт Вольфганг Амадей (Иоанн Хризостом Вольфганг Теофил — Амадеус) (Mozart Johannes Chrysostomus Wolfgang Theophil — Amadeus) — 6–23, 35–38, 40, 42, 44–47, 51, 54–120, 127, 129
- Моцарт Иоганн Георг Леопольд (Mozart Johann Georg Leopold) — 57, 76, 77, 80, 81, 85, 86, 110
- Моцарт Констанца — 61–62, 64, 67, 69, 70, 73–74, 88, 107, 113, 114, 115, 117
- Моцарт Мария Анна Вальпурга Игнатия — Наннерль (Mozart Maria Anna Walpurga Ignatia — Nannerl) — 77, 97
- Моцарт Франц Ксавер (Mozart Franz Xaver) — 88, 114–116, 117, 125
- Мочениго Антонио (Mocenigo Antonio) — 120
- Мошелес Игнац (Moscheles Ignaz) — 124
-
- Наполи Якопо (Napoli Jacopo) — 13
- Непомнящий В. С. — 24
- Неттл Пауль (Nettl Paul) — 15, 110
- Нешумова Татьяна Феликсовна — 24, 25
- Нимечек Франц (Niemetschek Franz) — 73
- Ниссен Георг (Nissen Georg) — 115, 116
- Новелло Винсент (Novello Vincent) — 107
- Новелло Мэри (Novello Mary) — 107
- Нойком Сигизмунд Риттер фон (Neukomm Sigismund Ritter von) — 21

Орсини-Розенберг Франц Ксавер фон (Orsini Rosenberg
Franz Xaver von) — 82
Орслер (Orsler) — 118

Павел I (Петрович) — 76
Пази Марио (Pasi Mario) — 13
Паизиелло Джованни (Paisiello Giovanni) — 9, 47, 58, 60, 65,
76, 92, 94, 98, 102, 103, 104, 105, 121
Пальцев Н. М. — 64
Панченко Александр Михайлович — 35
Паунд Эзра (Pound Ezra) — 36
Пачини Фердинандо (Pacini Ferdinando) — 120
Пачоли Лука (Pacioli Luca) — 6
Петери Юдит (Peteri Judith) — 103–104
Петр I — 123, 124
Пешетти Джованни (Pescetti Giovanni) — 120
Пирани Федерико (Pirani Federico) — 81
Писаренко К. А. — 29
Пиччинни Никколо (Piccinni Niccolo) — 53
Платон — 106
Платонов Андрей Платонович — 35
Платофф Джон (Platoff John) — 90–91, 97–98, 100, 102, 103,
104, 105
Погодин Михаил Петрович — 26
Померанцев Игорь — 119
Порфирьева Анна Леонидовна — 8, 74
Порше Амедео (Porsche Amedeo) — 19
Потемкин Григорий Александрович — 29, 55

Пушкин Александр Сергеевич — 13–16, 18, 21–23, 26–46,
65–67, 82, 84, 106, 108, 120, 122, 124

Пффордтен Герман Фрайхерр фон дер (Pfordten Hermann
Freyherr von der) — 80

Рамо Жан Филипп (Rameau Jean Philippe) — 98

Раппопорт Артур (Rappoport Arthur) — 114–117

Рафаэль (Raffaello Sanzio) — 124

Рахманинов Сергей Васильевич — 13, 65

Рёрик (Rörhik) — 19

Ригини Винченцо (Righini Vincenzo) — 57

148 | Римский-Корсаков Николай Андреевич — 13, 120

Риттер Вольфганг (Ritter Wolfgang) — 113

Розенберг — см. *Орсини-Розенберг*

Розенберг Джорджо (Rosenberg Giorgio) — 19

Розер Иоганн Георг (Roser Johann Georg) — 118

Россини Джоаккино (Rossini Gioacchino) — 20

Рохлиц Фридрих (Rochlitz Friedrich) — 18

Саксен-Тешен Альберт фон, герцог (Sachsen-Teschen Albert
von, Herzog) — 84

Саллаба Маттиас фон (Sallaba Matthias von) — 107

Сальери Антонио (Salieri Antonio) — 6–23, 34–38, 40, 42, 46–
50, 52–60, 65, 78, 79, 81–88, 92–95, 99, 104, 105, 108, 109,
112, 118, 120–127, 129

Сальери Йозефа (Salieri Josepha) — 125

Сальери Катарина (Salieri Katharina) — 125

Сальери Франциска Ксаверия (Salieri Franziska Saveria) — 125

Сальери Франческо (Salieri Francesco) — 120

- Сароян Уильям (Saroyan William) — 36
Сарти Джузеппе (Sarti Giuseppe) — 9, 55, 98, 121
Свиетен Готфрид Бернхардт ван (Swieten Gottfried Bernhardt van) — 114, 118
Седи Стэнли (Sadie Stanley) — 91
Серлио Себастиано (Serlio Sebastiano) — 6
Серракаприола Антонио Мареска, герцог (Serracapriola Antonio Maresca, duca di) — 71
Сиверс Георг (Sievers Georg) — 108
Симони Джузеппе (Simoni Giuseppe) — 120
Смирнов Юрий — 118–119
Стаффорд Уильям (Stafford William) — 18, 69, 74, 97, 108, 110
Стравинский Игорь Федорович — 36
Ступель Александр Моисеевич — 13
- Табога Джорджо (Taboga Giorgio) — 112
Тайер Александер Уилок (Thayer Alexander Wheelock) — 19
Тихий Витезслав (Vítězslav Tichý) — 15
Томазо да Челано (Tomaso da Celano) — 65
Томашпольский Дмитрий — 10
Трахтенберг Исаак — 10
Траэтта Томмазо Микеле Франческо Саверио (Traetta Tommaso Michele Francesco Saverio) — 9, 121
- Умлауф Игнац (Umlauf Ignaz) — 74
- Филд Джон (Field John) — 83
Филидор Франсуа Андрэ [Даникан] (Philidor Francois André [Danican]) — 98

- Фирмиан Карл Йозеф (Firmian Carl Joseph) — 102
Фомичёв Сергей Александрович — 37–39, 43
Форман Милош (Forman Milos) — 13, 23, 65, 75, 84, 120
Фрайштедтлер Франц Якоб (Freistädler Franz Jacob) — 70, 72, 73
Франц, эрцгерцог (Franz, Herzherzog) — 87
Фридрих-Вильгельм II (Friedrich Wilhelm II) — 61
Фрост Роберт (Frost Robert) — 36
- 150 | Халова Камила (Halova Kamila) — 48–49, 85, 122
Хассе Иоганн Адольф (Hasse Johann Adolf) — 47, 98
Хельферсторфер Тереза (Helferstorfer Theresia) — 125
Хемингуэй Эрнест (Hemingway Ernest) — 36
Херре Г. (Herre G.) — 18
Хиллер Иоганн Адам (Hiller Johann Adam) — 72
Ходорковская Елена Семеновна — 44–45
Хофдемел Мария Магдалина (Hofdemel Maria Magdalena) — 112, 113
Хофдемел Франц (Hofdemel Franz) — 112, 113
Хьюз Р. (Hughes R.) — 107
Хюттенбреннер Ансельм (Hüttenbrenner Anselm) — 16
- Цезарь Юлий — см. *Юлий Цезарь*
Цинцендорф Карл Иоганн Кристиан фон (Zinzendorff Carl Johann Christian von) — 15–16
- Черни Карл (Czerny Karl) — 124
Чимароза Доменико (Cimarosa Domenico) — 9, 47, 58, 63, 70–71, 80, 99, 104, 105

- Шевырев Степан Петрович** — 26
Шекспир Уильям (Shakespeare William) — 38
Шелли Перси Биш (Shelley Percy Bysshe) — 44, 45
Шенстон Уильям (Shenstone William) — 13
Шепелев Петр Амплеевич — 29
Шеффер Петер (Shaffer Peter) — 13, 23, 65, 84, 120
Шиндлер Антон (Schindler Anton) — 18
Шостакович Дмитрий Дмитриевич — 44
Штадлер Антон (Stadler Anton) — 109, 110, 111
Штадлер Максимилиан (Stadler Maximilian) — 70, 72, 73
Штефани Иоганн Готлиб (Stephanie Johann Gottlieb) — 85
Шуберт Франц Петер (Schubert Franz Peter) — 16, 125
Шуриг Артур (Schurig Arthur) — 16
- Эберль Антон (Eberl Anton)** — 8, 74
Эйбл Йозеф Хайнц (Eibl Joseph Heinz) — 57
Эйнштейн Альберт (Einstein Albert) — 7
Эйнштейн Альфред (Einstein Alfred) — 46, 76, 79, 83, 99–100,
102, 103
Элиот Томас Стернз (Eliot Thomas Stearns) — 36, 64
- Юлий Цезарь** — 38
Юрьенен Сергей — 9

Указатель музыкальных и театральных произведений

- 152 | «Аве Верум» (*Ave Verum*) — 59
«Аксур, царь Ормуза» (*Axur re d'Ormuz*) — 20, 123, 129, 130
«Амадеус» (*Amadeus*) — 13, 23, 65, 75, 84
«Анджолина, или Супружество при условии тишины»
(*L'Angiolina, ossia Il matrimonio per sussurro*) — 130
«Ариадна» — 80
«Арлекинад» (*Arlecchinata*) — 129
«Армида» (*Armida*) — 121, 131, 133

«Богач на день» (*Il ricco di un giorno*) — 131, 133
«Борис Годунов» — 42

Вариации на тему Испанской фоли — 135
«Величит душе моя Господа» (*Magnificat*) К. Ф. Э. Баха — 71
«Величит душе моя Господа» (*Magnificat*) Сальери — 138
«Венецианка» (*La veneziana*), симфония ре мажор — 136
«Венецианская ярмарка» (*La fiera di Venezia*) — 53, 54, 86, 121, 133
«Весталка» (*La Vestale*) — 121
«Вильгельм Телль» (*Guglielmo Tell*) — 20
«Волшебная флейта» (*Die Zauberflöte*) — 56, 69, 77, 79–80, 109, 111, 112, 129

«Гармония храма ночи» (*Armonia per un tempio della notte*) — 136

«Гераклит и Демокрит» (*Eraclito e Democrito*) — 131
«Горации» (*Les Horaces*) — 131

«Данаиды» (*Les Danaïdes*) — 53, 121, 122, 129, 131, 138

«Два барона» (*I due baroni di Rocca Azzura*) — 80

«День именинный» (*Il giorno onomastico*), симфония ре мажор — 136

«Директор театра» (*Der Schauspieldirektor*) — 84–85, 130

«Дон Джованни» (*Don Giovanni*), опера Джузеппе Гаццаниги — 103

«Дон Джованни» (*Don Giovanni*), опера Джана Франческо Малипьеро — 13

«Дон Джованни» (*Don Giovanni*), опера Моцарта — 14–16, 21, 22, 54, 59, 60, 82, 93, 98, 104, 123

«Дон Жуан» (*Don Juan*), балет Глюка — 102, 103

«Дон Кихот на свадьбе Гамачо» (*Don Chisciotte alle nozze di Gamace*) — 131

«Дочь полка» (*La figlia del reggimento*) — 20

«Идоменей» (*Idomeneo*) — 58

«Излишнее любопытство вредно» (*Il curioso indiscreto*) — 14, 80, 81

Императорская месса — 139

«Каменный гость» — 13, 40

Концерт для гобоя, скрипки, виолончели с оркестром — 121

Концерт для кларнета с оркестром — 69, 109

Концерт для органа с оркестром — 139

Концерт для флейты, гобоя с оркестром до мажор — 136
Концерт для фортепиано с оркестром до мажор — 8, 137
Концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор — 137
«Кублай, великий хан татарский» (*Cublai, gran kan de' Tartari*) — 123, 132

«Мавр» (*Il Moro*) — 132

Маленькая масонская кантата (*Das Lob der Freundschaft*) — 69, 107, 111

Маленькая серенада си-бемоль мажор — 137

Масонская траурная музыка — 118

Месса 1787 года — 59

Месса а капелла для четырех голосов — 121

Мессия — 72

«Митридат, царь Понтийский» (*Mitridate, re di Ponto*) — 102

«Морская буря» (*La tempesta di mare*), симфония си-бемоль мажор — 138

«Моцарт и Сальери», опера Римского-Корсакова — 13, 120

«Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина — 13–14, 18, 22–34, 37, 39–43, 65–67, 89, 106, 108, 124, 129

«Моцарт и Сальери», цикл передач радио «Свобода» — 8–11, 25, 90, 100, 117, 119, 124, 129

«Неаполь в Петербурге», цикл радиопередач — 8, 129

«Образованные женщины» (*Le donne letterate*) — 52, 121

«Оправданная невинность» (*L'innocenza giustificata*) — 129

«Осада Коринфа» (*L'Assedio di Corinto*) — 20

- «Пальмира, царица персидская» (*Palmira, regina di Persia*) — 133
- «Пещера Трофонио» (*La grotta di Trofonio*) — 54, 59, 93, 94–95, 102–103, 132, 133
- «Пиковая дама» — 31
- «Поверх барьеров» — 44
- «Пир во время чумы» — 39, 40
- «Похищение из сераля» (*Die Entführung aus dem Serail*) — 16, 122
- «Похищенная бадья» (*La secchia rapita*) — 132, 134
- «Притворная дурочка» (*La finta stupida*) — 134
- «Редкая вещь, или Красота и честность» (*Una cosa rara, ossia Bellezza e onesta*) — 95, 104
- Реквием Госсекса — 71
- Реквием Кальдары — 65
- Реквием Керубини — 72
- Реквием Моцарта — 11, 55, 61–75, 109, 111, 127, 139
- Реквием Паизиелло — 65
- Реквием Сальери — 9, 10, 59, 65, 127, 129, 139
- Реквием Чимарозы — 9, 63, 70–71
- Русская оратория — 55
- «Свадьба (или Женитьба) Фигаро» (*Le nozze di Figaro*) — 9, 16, 20, 54, 59, 60, 87, 91, 92, 94, 95, 98, 100, 102, 103, 104
- «Севильский цирюльник» (*Il barbiere di Siviglia*) Паизиелло — 9, 91, 94, 102, 103
- «Севильский цирюльник» (*Il barbiere di Siviglia*) Россини — 103
- «Семирамида» (*La Semiramide*) — 132
- Серенада си-бемоль мажор — 138

- Серенада соль мажор — 138
«Сказал Господь» (*Dixit*) — 139
«Скупой барон» — 13
«Скупой рыцарь» — 13, 39
«Сначала музыка, а потом слова» (*Prima la musica, poi le parole*) — 84–85, 130
Страсти нашего Господа Иисуса Христа (*La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*) — 139
- 156 | «Так поступают все женщины» (*Così fan tutte*) — 61, 94, 95, 98, 102–103
«Талисман» (*Il talismano*) — 132
«Тарар» (*Tarare*) — 53, 122
Татарская поэма (*Il poema tartaro*) — 123
«Тебе Бога славим» (*Te Deum*) — 139
«Титово милосердие» (*La Clemenza di Tito*) — 69, 73
«Трактирщица» (*La locandiera*) — 54, 58, 86, 90, 130, 132
Тройной концерт для скрипки, гобоя и виолончели ре мажор — 138
«Трубочист» (*Der Rauchfangkehrer*) — 54, 122
- «Училище (или Школа) ревнивых» (*La scuola dei gelosi*) — 53, 121, 134
- «Фальстафф, или Три шутки» (*Fasstaff o Le tre burle*) — 130, 133
- «Царь Теодор в Венеции» (*Re Teodoro in Venezia*) — 9, 103
«Цезарь в Фармакузе» (*Cesare in Farmacusa*) — 133
- «Шифр» (*La cifra*) — 134

Список иллюстраций

На обороте обложки: Вид на Вену из Бельведера (около 1760 г).

Картина Бернардо Беллотто, по прозвищу Каналетто

- С. 4. Антонио Сальери. Гравюра И. Г. Шеффнера.
- С. 5. Вольфганг Амадей Моцарт. Рисунок Д. Шток.
- С. 12. Моцарт и Сальери. Литография М. Врубеля. 1898 г.
- С. 15. Сцена из оперы Моцарта «Дон Джованни». 1790 г.
- С. 17. Моцарт на берлинском представлении своей оперы «Похищение из сераля». 19 мая 1789 г.
Акватинта Ф. Хеги.
- С. 22. Сальери. Литография М. Врубеля. 1898 г.
- С. 23. А. С. Пушкин. Автопортреты из разных рукописей.
- С. 25. Сальери, Моцарт, скрипач. Литография М. Врубеля. 1898 г.
- С. 34. Дон Гуан. Рисунок пером А. С. Пушкина. 1830 г.
- С. 38. Пригород Вены Леопольдштадт. Гравюра И. Циглера. 1780 г.
- С. 43. Сцена из оперного спектакля «Милосердие Тита». 1785 г.
- С. 51. Зрительный зал венского театра «Ан дер Вин». Гравюра 1805 г.
- С. 52. Бал в миланском театре «Реджо дукале». Гравюра М. А. Дель Ре. 1747 г.
- С. 66. Район Грабен в Вене. Здесь Моцарт жил в 1780-е гг. Гравюра К. Шютца. 1781 г.

- С. 67. Леопольд Моцарт. Фрагмент семейного портрета И. Н. делла Кроче. 1781 г.
Констанца Моцарт. Портрет Й. Ланге. 1782 г.
- С. 68. Новый рынок в Вене. Королевский кортеж. Гравюра по рисунку И. Б. Фишера фон Эрлаха.
- С. 75. Эскизы костюмов для оперы Й. Гайдна «Армида». 1784 г.
- С. 77. Концерт в зале Венского университета. Картина Б. Виганда. 1808 г.
- С. 78. Афиша Музыкальной академии в Королевском национальном придворном театре. 16 и 17 апреля 1791 г.
- С. 81. «Кертнтортеатр» в Вене. Гравюра 1827 г.
- С. 86. Моцарт с орденом Золотой шпоры. Анонимный итальянский портрет 1777 г.
- С. 88. Персонажи из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Парижская постановка. 1790 г.
- С. 89. «Редутензал» и Королевская библиотека в Вене. Гравюра К. Шютца. 1780 г.
- С. 93. А. Сальери. Лист из Увертюры к опере «Пещера Трофонио». Автограф. 1785 г.
- С. 96. Афиша первого представления оперы Моцарта «Так поступают все». 1790 г.
- С. 99. Венская площадь Св. Михаила с «Бургтеатром». Гравюра К. Шютца. 1783 г.
- С. 101. Милан. Представление оперы И. А. Хассе «Тигран» с сонетом, посвященным примадонне Виоланте Вестри. Гравюра М. А. Дель Ре. 1750 г.

- С. 105. Кукольное представление на Шоттенплац в Вене. Гравюра И. А. Дельзенбаха.
- С. 106. Вена. Бал-маскарад в «Редутензале». Акварель Й. Шютца. 1812 г.
- С. 115. Ухо Моцарта и обычное ухо. Рисунок из книги Г. Н. Ниссена.
- С. 119. Капелла при соборе Св. Стефана. Гравюра по рисунку неизвестного автора.
- С. 126. Антонио Сальери. Анонимный портрет.
- С. 128. Вена. Служба в соборе Св. Стефана. Рисунок И. К. Хакхофера, гравюра И. А. Пфэффеля и К. Энгельбрехта.

Корти М.

К 66 Сальери и Моцарт. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005. — 160 с.: ил.

ISBN5-7379-0280-3

Марио Корти (Mario Corti) — прозаик, переводчик, радиожурналист. Родился в 1945 году в Италии, детство и отрочество провел в Аргентине, учился в Миланской консерватории. Корти длительное время работал в русском отделе радио «Свобода», создал там несколько историко-культурных циклов передач: «Нсаполь в Петербурге», «Сальери и Моцарт», «Казанова — европейская судьба». Он также пишет на русском языке, печатается в российской периодике. В 2002 году вышла из печати его первая русская книга «Дрейф», в настоящее время готовится к публикации книга «Русские врата».

В основу книги «Сальери и Моцарт» лег цикл радиопередач. На материал музыкальной жизни Вены последней трети XVIII века ставятся вопросы о различных представлениях, возникших на базе культурных мифов или вытекающих из освоения реалий, о художественной правде и авторской этике. Большой фактический материал, обилие привлекательных точек зрения, версий, интерпретаций (многое по-русски звучит впервые) — вкуче с легким, почти детективным изложением — делают книгу увлекательным и познавательным чтением для любого человека, интересующегося историей культуры.

ББК 85.313(3)

Марио КОРТИ

САЛЬЕРИ И МОЦАРТ

*Редактор И. М. Плестакова. Художественный редактор Т. И. Кий.
Макет и верстка Т. Ю. Фадеевой.*

**Формат 60×70/16. Бум. офс. Печ. л. 10. Уч.-изд. л. 9,5.
Тираж 1000 экз. Зак. 1709.**

**Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.**

**Телефоны: (7) (812) 314-50-54, 312-04-97. Факс: (7) (812) 571-58-11
E-mail: sales@compozitor.spb.ru Internet: http://www.compozitor.spb.ru**

**Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типография Правда 1906».
195299, С.-Петербург, Киришская ул., 2.
Тел.: (812) 531-20-00, (812) 531-25-55**



Марио Корти (Mario Corti) — прозаик, переводчик, радиожурналист. Он родился в 1945 в Италии, детство и отрочество провел в Аргентине, затем учился в миланской консерватории. Российские радиослушатели знают Корти как автора циклов программ на «Радио Свобода»: «Неаполь в Петербурге», «Моцарт и Сальери», «Казанова — европейская судьба». Российские читатели — как создателя едва ли не первого романа («Дрейф», 2002), написанного иностранцем по-русски, — а также многочисленных статей, выходящих в самых разных изданиях: от «Известий» до «Футбольной правды».

Сенсационный цикл радиопередач об Антонио Сальери и Вольфганге Амадее Моцарте стал основой книги, которую вы держите в руках. Основная интрига этого увлекательного историко-культурологического расследования вполне просматривается в названии: «Сальери и Моцарт» Корти есть своеобразный ответ пушкинскому «Моцарту и Сальери». Но главное здесь — вовсе не полемика с Пушкиным (хотя есть и она). И не ответ на сакраментальный вопрос «отравил или нет» (хотя есть и об этом). Книга Корти — зеркало, поставленное автором перед нашим умом, нашим мышлением, нашей способностью принимать и отвергать культурные мифы. Что такое тений? Как возникает легенда? Случается ли конфликт между правдой художника и этикой сочинителя? Способны ли мы мыслить «немифологически», отделяя реальность от «оптического обмана»? Наконец, каким мы видим музыкальный мир Европы XVIII века — и чем эта картина отличается от действительной: кто у кого учился, кто у кого заимствовал, кто кому завидовал? И даже кто что сочинил...

Большой фактический материал, обилие собранных и учтенных точек зрения, версий, интерпретаций, вращающихся вокруг интереснейших исторических личностей, — вкупе с легким, почти детективным изложением — делают книгу Марио Корти увлекательным и познавательным чтением для любого человека, интересующегося историей культуры.