

Улыбышев Александр Дмитриевич

Новая биография Моцарта

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-94
ББК 63.3-8
А46

А46 **Александр Дмитриевич У.**
Новая биография Моцарта / Улыбышев Александр Дмитриевич – М.: Книга
по Требованию, 2026. – 273 с.

ISBN 978-5-519-78227-2

ISBN 978-5-519-78227-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2026

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2026

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

НОВАЯ БІОГРАФІЯ
МОЦАРТА.

А. Д. УЛЫБЫШЕВА.

СКРИПИЧНЫЕ КВАРТЕТЫ

ПОСВЯЩЕННЫЕ ГАЙДНУ.

Часто приходится слышать и читать, что написать квартетъ очень трудно, что квартетъ есть пробный камень знаній композитора. Это положеніе не нуждается въ доказательствахъ для музыкантовъ образованныхъ; но оно не имѣетъ той же очевидности для образованныхъ неудовлетворительно; а въ большинствѣ публики оно должно даже вызвать возраженія. Почему бы композитору, способному соединить двадцать голосовъ, вокальных или инструментальныхъ въ оркестровомъ произведеніи, не справиться съ четырьмя партіями въ квартетѣ? Отвѣчать на этотъ вопросъ значило бы объяснять необходимыя условія сочиненія этого рода; единственнымъ же средствомъ объяснить ихъ будетъ показать, какимъ образомъ Моцартъ выполнилъ эти условія.

Прежде всего важно точно опредѣлить смыслъ, въ которомъ мы будемъ понимать слово „квартетъ“, такъ какъ это слово имѣетъ нѣсколько совершенно различныхъ и иногда совсѣмъ неподходящихъ значеній. Такъ въ оперѣ квартетомъ называется — соединеніе четырехъ вокальных партій, исполняемыхъ пѣвцами, не считая нѣсколькихъ оркестровыхъ. Точно такъ же это названіе присвоено сочиненію для фортепіано и трехъ другихъ инструментовъ. Между тѣмъ, фортепіано само исполняетъ три-четыре голоса, слѣдовательно получится не квартетъ, но сочиненіе съ большимъ количествомъ голосовъ. И такъ, выскажемъ азбучную истину: настоящій квартетъ не можетъ никогда имѣть болѣе четырехъ партій. Достаточно ли этого, чтобы упрочить квартетъ въ роли независимаго, самостоятельнаго рода сочиненія? Посмотримъ: вы поручаете мелодію преобладающему голосу и выполняете аккорды тремя остальными. Тогда получится арія, нѣсія, какая-нибудь мелодія, фантазія, варіаціи или что иное, аккомпанируемое тремя инструментами. Вы распредѣлите мелодію такимъ образомъ, чтобы каждая изъ партій выдвигалась и ступеньвалась поочередно; тогда получится *concerto grosso*, или концертантная симфонія въ миниатюрѣ. Но вы знаете кое-что и получше этого; вы умѣете изображать страсти. Подъ творческимъ дыханіемъ вашего генія, любовь и ненависть, радость или отчаяніе одушевлять четыре звучащіе куски дерева. Скрипка будетъ испускать трагическіе вопли, альтъ глухо вздыхать, виолончель подниметъ къ небу орошенные слезами

глаза. Превосходно! Тогда передъ нами будетъ инструментальный драматическій квартетъ*), то-есть опера безъ дѣйствія, безъ словъ, безъ пѣвцовъ и безъ оркестра, другимъ словами у насъ будетъ лягушка, которая надувается чтобъ поравняться съ воломъ. При всѣхъ подобныхъ приемахъ получается только замѣна человѣческаго голоса инструментомъ, или концертная музыка въ уменьшенномъ масштабѣ, или очень несовершенный суррогатъ театральной музыки, слѣдовательно второстепенный родъ сочиненія, подкладка, которую можно принять за непмѣнимъ лучшаго. Но истинный квартетъ долженъ составлять опредѣленную и независимую отрасль высокой инструментальной музыки; онъ долженъ существовать самъ по себѣ и самимъ собой, а не для замѣны чего-либо лучшаго и болѣе полного. Положительно, квартетъ, какъ мы его понимаемъ, невозможенъ въ предѣлахъ мелодическаго стиля, гдѣ второстепенная роль была бы его удѣломъ во всѣхъ отношеніяхъ. Нельзя въ квартетѣ обойтись безъ стиля тематическаго и фигурированного. Вотъ первая трудность, которая остановила бы не одного знаменитаго драматическаго композитора, безъ труда пишущаго обширѣйшія партитуры. Правда, хорошіе контрапунктисты существовали всегда въ большемъ или меньшемъ числѣ. Но достаточно ли быть таковымъ для того, чтобы написать хорошій квартетъ? Мы этого не думаемъ. Въ системѣ композиціи, основанной Гайдномъ и Моцартомъ, выразительная мелодія неразрывно соединена съ контрапунктомъ; теперь нѣтъ такой науки, которая имѣла бы право исключать изъ музыки ея душу,—пѣніе. Итакъ, чтобы написать квартетъ, надо умѣть пѣть, такъ же хорошо какъ въ оперѣ и въ то же время совѣмъ иначе, что составляетъ вторую трудность, еще большую, чѣмъ первая.

До сихъ поръ мы только прилагали къ квартету общія условія чистой музыки; но существуютъ и частныя правила, не менѣе важныя и еще болѣе трудныя, безъ которыхъ, повидимому существованіе квартета, какъ самостоятельнаго рода сочиненія, невозможно. Чѣмъ можно отличить его отъ квинтета, секстета, септета и оркестровой симфоніи? Количественно инструментовъ, вы скажете. Но если бы различіе не шло далѣе, то квартетъ былъ бы замѣной симфоніи и всякаго инструментальнаго сочиненія съ большимъ количествомъ партій, подобно тому, какъ въ другихъ случаяхъ мы видѣли, что онъ можетъ замѣнить концертную и театральную музыку. На какихъ же правахъ упростили мы его независимость? Вотъ въ чемъ они заключаются.

Между музыкальными идеями и матеріальными условіями, необходимыми для самаго выгоднаго ихъ исполненія и выраженія, существуетъ естественное отношеніе, которое знатоки легко схватываютъ. Одна идея находитъ удовлетворительное выраженіе на клавишахъ фортепіано или на гитарѣ; болѣе сильная звучность испортила бы ее. Другая идея требуетъ соединенныхъ силъ хора

*) Случалось, что скрипичные квартеты появлялись подъ такимъ названіемъ.

и оркестра. Четырехъ сотъ музыкантовъ, тысячи, если хотите, не показалось бы слишкомъ много для исполненія *Аллилуйя* Генделя или финала первой части *Сотворенія міра*. Вообще, чѣмъ положительнѣе будутъ выражены идеи композитора, тѣмъ болѣе онѣ будутъ двигать энергичными и страстными чувствами, тѣмъ болѣе онѣ будутъ воспроизводить всякій образъ, доступный опредѣленію, и тѣмъ менѣе онѣ будутъ въ состояніи обойтись безъ матеріальнаго содѣйствія, которое мелодія и гармонія находятъ въ количествѣ инструментовъ и въ разнообразіи ихъ звуковъ; такъ какъ тоническая сила исполненія всегда должна быть пропорціональна идеѣ, какъ интонація ораторской рѣчи смыслу словъ. Изъ этого слѣдуетъ, что мотивы, наиболѣе приближающіеся къ характеру музыки драматической, болѣе всего соотвѣтствуютъ увертюрѣ и симфоніи, и что для поддержки логическаго соотношенія между идеями и средствами исполненія, композиторъ долженъ удалиться отъ вышеупомянутаго характера по мѣрѣ уменьшенія матеріальныхъ или звуковыхъ средствъ; такимъ образомъ инструментальный секстетъ или секстетъ будетъ менѣе положителенъ, чѣмъ симфонія, квинтетъ же менѣе, чѣмъ секстетъ. Въ слѣдствіе такой постепенности, квартетъ, который есть музыкальная мысль, выраженная въ простѣйшей формѣ и ограниченная строжайшей необходимостью въ отношеніи матеріальнаго эффекта, квартетъ дѣлается не замѣстителемъ симфоніи, но сочиненіемъ, наиболѣе ей противоположнымъ по психологическимъ цѣлямъ. Квартетъ, говоримъ мы, есть мысль музыканта, доведенная до простѣйшаго ея выраженія. Когда мы имѣемъ не четыре партіи, но менѣе, то аккорды наполнить нечемъ, если мы не хотимъ прибѣгать къ арпеджимъ и двойной струнѣ, которые неудовлетворительны въ стилѣ мелодическомъ и почти ничтожны въ фугированномъ. Скрипичные дуэты и трио не составляютъ отдѣльнаго рода; они бываютъ прекрасны, я знаю, но такъ какъ прибавленіе къ нимъ одной или двухъ партій, то есть полная гармонія, сдѣлала бы ихъ еще лучше, то въ нихъ можно видѣть вынужденный, за неимѣніемъ лучшаго, репертуаръ любителей, сошедшихся въ числѣ недостаточномъ для составленія квартета.

Итакъ выборъ идей составляетъ главное и труднѣйшее въ занимающемъ насъ отдѣлѣ сочиненій. Изгнать изъ своего труда всѣ драматическія выраженія, тѣ именно, которыя имѣютъ наиболѣе власти надъ душой слушателя, отвергнуть мишуру концертнаго блеска, пѣть такъ, чтобы никогда не напоминать о пѣвцѣ, работать только надъ темами, психологическій характеръ которыхъ неизмѣнно поддается опредѣленію какъ наиболѣе отвлеченный (ибо таковыя надо избирать по нашей теоріи), и всетаки глубоко заинтересовать насъ произведеніемъ, удовлетворить насъ до того, чтобы мы не могли желать ничего лучшаго, ни для самой музыки, ни для средствъ исполненія — вотъ задача, разрѣшить которую призванъ авторъ квартета. Болѣе чѣмъ гдѣ-либо композиторъ здѣсь предоставленъ собственнымъ силамъ. Ему не остается ни одного

испомогательнаго средства, которыя часто могли бы имѣть самый большой успѣхъ. Что касается увлекательности исполненія, то ея совсѣмъ не бываетъ въ истинномъ квартетѣ, потому что эффектъ музыкальных идей, всегда зависящій отъ комбинацій цѣлаго, не можетъ и не долженъ черзчуръ проявиться ни въ какой партіи. Что касается матеріальнаго или акустическаго эффекта, то онъ ограничивается средствами четырехъ однородныхъ инструментовъ.

Независимо отъ слишкомъ положительныхъ и слишкомъ сильныхъ выраженій, слѣдуетъ еще избѣгать въ квартетѣ множества готовыхъ фразъ, общихъ мѣстъ мелодическихъ и гармоническихъ, общезвѣстныхъ окончаній, шумныхъ заключеній, позволительныхъ въ оперѣ и симфоніи, гдѣ все это терпится и даже иногда производить большой эффектъ, при помощи матеріальныхъ результатовъ. Что такое, напримѣръ, возбуждавшее столько удивленія *Fiat lux* въ *Сотвореніи міра* Гайдна? просто аккордъ *do major*, взятый *fortissimo* всѣми голосами оркестра. При четырехъ инструментахъ изъ семейства смычковыхъ, это ослѣпительное выраженіе всемірнаго свѣта дало бы не болѣе блеска, чѣмъ тусклый фонарь: вся обаятельность его исчезла бы.

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о техническихъ трудностяхъ квартета. Всѣ квартеты (я подразумѣваю хорошіе) заключаютъ въ себѣ части, написанныя въ мелодическомъ и другія, написанныя въ фугированномъ стилѣ. Наилучшіе изъ нихъ тѣ, въ которыхъ одни и тѣ же мотивы служатъ и мелодіи, и контрапунктическому развитію; они наилучшіе, говоримъ мы, и ихъ труднѣе всего написать, и вотъ почему. Въ фугированныхъ частяхъ этихъ сочиненій, строго тематическихъ, всякая нота имѣетъ двоякое значеніе: она составляетъ интервалъ аккорда, а также способствуетъ рисунку фигуръ и имитациямъ, какъ въ правильной фугѣ, съ тою разницей, что композиторъ, не работая надъ темами, избранными спеціально по требованіямъ стиля фуги, вынужденъ подчинить тому же ученому анализу мотивы, составлявшіе мелодическія части произведенія, что представляетъ несравненно труднѣйшую задачу. Это внутреннее строеніе квартета покоится на цѣломъ рядѣ музыкальных аналогій, которыя важно признать и точно опредѣлить.

Для автора квартета дѣло не въ подразумѣваемомъ дѣйствіи, не въ ощущеніи, обусловленномъ вѣншимъ двигателемъ, не въ какой бы то ни было живописной картинѣ. Не его дѣло дѣйствовать, описывать, повѣствовать, изображать чувственные предметы, что заставило бы музыканта поддѣлываться подъ оперу, подъ драматическую увертюру и программную симфонію; то-есть все это вело бы его къ неизбѣжной второстепенности въ отношеніи другихъ отраслей искусства. Авторъ квартета долженъ отвѣчать единственно и просто какому-нибудь непосредственному настроенію души, какой-нибудь свободной игрѣ воображенія, которое, упражняясь само надъ собой, паритъ въ мечтахъ, имъ же создан-

ныхъ, въ полной независимости отъ внѣшнихъ предметовъ. Онъ долженъ скорѣе изображать стремленіе или болѣе или менѣе яркое предрасположеніе къ какому нибудь чувству, чѣмъ выражать вызванное и положительное проявленіе этого чувства. Предположимъ, что вы исходите изъ склонности къ меланхоліи, къ грусти, къ отчаянію, или изъ наклонности къ противоположнымъ чувствамъ, или изъ какой-нибудь другой, избранной вами. Вотъ мотивъ, представляющійся сначала простымъ и одинокимъ, то-есть въ мелодіи. Идея — чувство паритъ: она пробѣгаетъ душевный міръ въ предѣлахъ, изъ которыхъ пропала; она встрѣчаетъ на пути другія темы, которыя становятся главными или дополнительными, смотря по родственности ихъ съ главной идеей, или иногда смотря по силѣ разногласія съ ней, которое, какъ кажется, ставитъ ихъ въ противоположность другъ другу. Послѣ того какъ эти различные взгляды, измѣненія, оттѣнки, толкованія, эпизоды или противорѣчія основныхъ психологическихъ данныхъ послѣдовательно прошли передъ душой, она ихъ собираетъ и сравниваетъ. Съ этой минуты, необходимо прибѣгнуть къ контрапункту. Музыкальное единство утрачиваетъ свою простоту, четыре партіи опредѣляются, онѣ превращаются въ собесѣдниковъ. То онѣ изливаются въ одномъ и томъ же смыслѣ, причемъ каждая приводитъ свои личныя основанія для поддержки общаго чувства, то онѣ спорятъ: двѣ противъ двухъ, три противъ одной или всѣ противъ всѣхъ. Нѣтъ музыки, которая болѣе походила бы на разговоръ, чѣмъ истинный квартетъ; но чтобы придать ему это сходство, необходимъ выборъ идей, которыя вытекали бы одна изъ другой; нужно, чтобы предметъ разговора былъ вполне понятенъ душѣ, и чтобы въ наиболѣе рѣзкихъ разногласіяхъ мнѣній, слушатель понималъ, что всѣ говорятъ объ одномъ и томъ-же; нужно, чтобы комбинація и анализъ музыкальныхъ мыслей выказывали истинны чувства съ такой же послѣдовательностью, точностью и ясностью, какъ здравая діалектика выказываетъ истины ума. Мы уже говорили въ нашемъ введеніи объ удивительномъ сходствѣ, съ которымъ контрапунктическій стиль воспроизводитъ въ области ощущеній логическія формы, управляющія развитіемъ мысли; и въ то же время мы признавали, что чѣмъ болѣе музыкальное произведеніе носитъ характеръ положенія, разбираемаго просто или съ противорѣчіями, поддерживаемаго, отражаемаго и наконецъ доказаннаго, тѣмъ болѣе смыслъ произведенія ускользаетъ отъ словеснаго опредѣленія. Это замѣчаніе особенно относится къ квартету. Болѣе всякаго другаго рода музыки, квартетъ обращается къ мыслящему уму и поэтому онъ болѣе всѣхъ требуетъ обусловленнаго выбора темъ, логической послѣдовательности и одинаковой изобрѣтательности мелодической и гармонической для восполненія неизбежнаго отсутствія, съ одной стороны, матеріальныхъ эффектовъ, съ другой — сильныхъ и энергическихъ выраженій, на которыя онъ не можетъ и не долженъ заявлять притязаній. Впрочемъ, оговоримся. Конечно,

въ квартетахъ Моцарта, посвященныхъ Гайдну, есть нѣсколько эвергичныхъ, волнующихъ и до крайности страстныхъ фразъ; но онѣ не образуютъ ни главныхъ темъ, ни общаго характера какого либо изъ этихъ квартетовъ; онѣ проходятъ быстро, какъ порывы блаженства, которые иногда насъ охватываютъ безъ причины, среди самаго покойнаго состоянія, или какъ мгновенныя нравственныя страданія, которыя внезапно сжимаютъ намъ сердце, явившись неизвѣстно откуда. Эти рѣдкіе проблески безпричинной (не основанной на темахъ), страсти могутъ мелькать въ квартетѣ, такъ какъ они мелькаютъ именно въ той психологической области, которую мы уступили его власти.

Такова, въ нѣсколькихъ словахъ, теорія квартета, называемаго *разработаннымъ* (*das gearbeitete Quartett*), въ отличие отъ всѣхъ другихъ инструментальныхъ сочиненій для четырехъ голосовъ. Слава основанію квартета принадлежитъ Гайдну, Моцартъ же довелъ его до высшей степени совершенства, которую только можно себѣ вообразить; этотъ родъ сочиненія, по своимъ условіямъ и сопровождающимъ обстоятельствамъ, становится, какъ всѣмъ признано, пробнымъ камнемъ знанія композитора, любимой музыкой знатоковъ и, напротивъ того, страшилищемъ и бичемъ для дамъ, какъ музыкантъ, такъ и не—музыкантъ. Эту теорію мы не сами выдумали; какъ всѣ теоріи искусствъ, заключающія въ себѣ долю истины, наша теорія вытекаетъ непосредственно изъ практики; она была выведена и выдѣлена, одна часть за другой и слово за словомъ, изъ существующихъ образцовъ этого рода, особенно изъ наиболѣе совершенныхъ квартетовъ Моцарта. Мы только провѣрили ее теоретически и попытались соединить систематически правила, которыя никогда не были бы открыты, если бы имъ не предшествовала практика. И такъ, какъ бы ни были несправедливы наши замѣчанія, намъ будетъ легко доказать превосходство квартетовъ Моцарта надъ другими, не по сравненію красотъ ихъ съ красотами другихъ, которыя могутъ быть и равны, и что насъ нѣсколько не подвинуло бы впередъ, такъ какъ не существуетъ нѣсовѣ, на которыхъ музыкальныя красоты вѣшались бы по фунтамъ или унціямъ; но мы докажемъ это превосходство отрицательнымъ способомъ, показавъ на примѣрахъ, что наиболѣе искусные композиторы иногда, въ нѣкоторыхъ вещахъ, уклонялись отъ основныхъ теоретическихъ условій этого рода сочиненія, нашъ же герой никогда противъ нихъ не погрѣшалъ.

Когда говорятъ о соперникахъ Моцарта въ квартетѣ, называютъ трехъ музыкантовъ, не болѣе: Гайдна, Моцарта, Бетховена! три величайшія имени въ музыкѣ, наиболѣе привычныя для языка и наиболѣе пріятныя для слуха.

Въ прежнее время Гайдна вообще предпочитали Моцарту; теперь общія симпатіи на сторонѣ Бетховена. У Гайдна есть какая-то живость или юморъ, который дѣлаетъ его доступнымъ людямъ посредственнаго ума; онъ любитъ забавляться и смѣяться со сво-

ими слушателями, что они въ немъ и пѣняютъ. Моцартъ замѣняетъ эту пріятную и сообщительную игривость возвышенностью и глубиною; въ немъ оживаетъ Бахъ, но Бахъ, созрѣвшій на полѣвка, сдѣлавшійся великимъ мелодистомъ и приносящій изъ глубины своей могилы, или, лучше сказать, съ высоты небесъ, новыя гармоніи, къ которымъ наша бѣдная планета долго не могла привыкнуть. Отсюда происходитъ столь различная судьба обоихъ мастро. Одинъ изъ нихъ былъ кумиромъ современниковъ, и по особенному Божію благоволению, дарованному пѣвцу „Сотворенія міра“, Гайднъ и въ наше время могъ бы назваться въ числѣ своихъ поклонниковъ всѣхъ образованныхъ и здравомыслящихъ музыкантовъ. Другой — долженъ былъ видѣть свои квартеты изгнанными изъ Италіи за ошибки переписчика, которыхъ тамъ и не было; они подверглись критикѣ одного профессора за ошибки сочиненія, которыя, за исключеніемъ одной, можетъ быть, были новыми и оригинальными красотою; они были разорваны среди концерта за ошибки, которыя сначала приписывались исполнителямъ, а въ сущности за то, что его сочиненія были слишкомъ совершенны.

Въ большей части квартетовъ Гайдна, *cantabile* и пассажи чередуются съ правильностью, которой квартетъ не допускаетъ, и которая придаетъ тематическимъ произведеніямъ ложный видъ концертной музыки и ослабляетъ трудъ композитора въ интересахъ первой скрипки. У Моцарта пассажи менѣе выдѣляются и бросаются въ глаза; они болѣе сливаются съ темами и участвуютъ съ ними въ комбинаціяхъ, приводимыхъ фугою. Этими они тѣсно связываются съ основной идеей и приобретаютъ важность и значительность, которыхъ никогда не могли-бы имѣть простыя украшенія мелодіи или брауриные пассажи, втиснутые въ тематическое сочиненіе для того, чтобы исполнитель могъ блеснуть своимъ умѣньемъ. Но въ квартетахъ Моцарта истинное наслажденіе для слуха и разума слышать, какъ простая мелизматическая черта, легкая фіоритура, которую гармонія болѣе слушаетъ, чѣмъ аккомпанируетъ ей, превращается черезъ мгновеніе въ контрапунктическую фигуру, изящную, рациональную и мощную:

Molto Allegro.





Второе замѣчаніе. Во многихъ мѣстахъ мелодія квартетовъ Гайдна чувствительно приближается къ вокальной музыкѣ; она напоминаетъ *Сотвореніе міра* и *Времена года*, когда она не приводитъ уже устарѣлыхъ мелодическихъ формъ. Нѣкоторые *Adagio* и *Andante* Гайдна отъ одного конца до другаго настоящія каватинны, гдѣ пѣвецъ замѣняетъ первой скрипкой. Въ нихъ недостаетъ только словъ, напримѣръ: