

«БЕЗДЕЛУШКИ»

Историческая справка

Когда Вольфганг Амадей Моцарт 18 ноября 1763 года впервые оказался в Париже, ему было ровно шесть лет, девять месяцев и двадцать два дня. Сопровождаемый сестрой Марианной, которая и сама была до некоторой степени вундеркиндом, этот виртуоз, едва вышедший из пеленок, взбаламутил Париж и заставил интересоваться музыкой всех, кто имел отношение к искусству или просто обладал изысканным вкусом.

Несколько недель спустя юный Вольфганг уехал из Парижа, всеми обласканный, под гром аплодисментов. И если бы, как говорил его отец, поцелуи были золотыми луидорами, они потянули бы на целый миллион.

Он вернулся туда в первый день мая 1766 года после поездки в Англию и Голландию.

И наконец, в третий и последний раз, Моцарт вступил во французскую столицу в 1788 году.

Выехав из Мангейма 14 марта, он прибыл на место 23 числа, в понедельник, в четыре часа пополудни и заселился вместе с матерью в отель «Четыре сына Эмона» на улице Гро-Шене, 10 (теперь улица Сентье). На сей раз он был уже не ребенком, чье раннее развитие поражало воображение, но зрелым мастером, чей гений завоевал ему место в рядах самых знаменитых. Ему едва исполнилось 22 года, но он уже прославился по всей Италии, которую триумфально изъездил вдоль и поперек, стал автором пяти или шести известных опер, такого же количества симфонических произведений, а также бесчисленного числа музыкальных творений всякого рода и во всех жанрах, и потому мог надеяться, что двери Королевской академии музыки недолго останутся для него закрытыми.

И все же в итоге он оказался совершенно одинок в огромном городе, где никто и не думал обращать на него внимание и лишь несколько друзей с трудом припоминали прежние его триумфы. Запертый в тесной комнатухе, сумрачной и настолько узкой, что невозможно было даже поставить там клавесин, он видел, как истощаются его возможности и тают надежды.

Тогда-то Моцарт и познакомился с автором балетов Новерром, утверждавшим, что имеет большое влияние на Девима, директора Оперы. Этот человек пообещал хлопотать за молодого композитора и добиться для него заказа. К несчастью, этот разговор не получил продолжения. То ли Новерр преувеличил свою влияние, то ли не стал пользоваться ею ради малознамого молодого человека, но он ограничился благими намерениями, и, пока Моцарт тешил себя надеждами, его мнимый покровитель извлекал выгоду для себя из его талантов и доброй воли.

В то время Академия музыки только что пережила небольшую революцию в своих стенах. На основании королевского декрета руководство театром забрали у городских властей и распорядителя королевских развлечений и передали его сэру Девиму де Вальге, который должен был безраздельно управлять им на свой страх и риск.

На первый взгляд, задача казалась не такой уж трудной. За последние пять лет Глюк почти полностью обновил репертуар национального театра и одарил нашу оперу созвездием шедевров, среди которых даже последний по времени, «Армида» (1777 г.) оказался далеко не самым малозначительным и бесплодным.

Брошюры Сюара, дерзости Лагарпа, язвительные реплики аббата Арно и эпиграммы Мармонтеля, яростное противостояние партий не только не раздражали публику, но,

напротив, подогревали ее любопытство и приносили прибыль театру. Отъезд Глюка, казалось бы, должен был положить конец этим стычкам или, по меньшей мере, утихомирить страсти. Но ничего не изменилось. В отсутствие главнокомандующего война не только не прекратилась, но стала более ожесточенной, чем прежде. Она лишь переместилась из партера в газеты и салоны, что задевало директора Оперы.

Это было не в интересах Девима. Он приветствовал шум и споры, но хотел, чтобы они вращались вокруг него. Обладая духом дерзким и беспокойным, он готов был на любые жертвы, дабы раздуть готовое погаснуть пламя. Воображая, что ему легко будет возбудить страсти сторонников старой французской музыки и вновь обеспечить театру скандальные успехи 1752 года, он за большие деньги пригласил итальянскую труппу под руководством Пиччини, исполнявшую творения своего мэтра.

Труппа дебютировала 11 июня 1778 года, представив оперу «Мнимые близнецы». А за ней, как гласили афиши, должен был последовать балет-пантомима «Безделушки», поставленный Новерром.

К несчастью для Девима с его расчетами, величественный стиль Глюка, его трагические декламации и потрясающие душу речитативы вытеснили со слуха у французов итальянские кантилены. Поддавшись влиянию мастера, который «предпочитал муз сиренам», народ искал более серьезного искусства даже в этих развлечениях — «истинное веселье — дело серьезное», поэтому, несмотря на хорошие голоса певцов, на прелестные мелодии Пиччини, «Мнимые близнецы» показались публике скучными:

Наш приятель Девим
Усыпил нас своей комической оперой.
И если он хотел этим развлечь парижан,
Лучше было не открывать двери театра,
Чем показывать нам такую малость
Под руку с безделушками.

Несмотря на насмешку в последней строчке, балет прошел более успешно, чем итальянская опера, и надолго ее пережил. Впрочем, критики оказались единодушны в похвалах ему, превознося это приятное и остроумное сочинение. Оно представляет собой три отдельных эпизода — сценки, где простота соседствует с изысканностью деталей. Первая из них — анакреонтическая, вторая изображает игру в жмурки, а последняя — шалости сына Венеры, который приводит к двум пастушкам третью, переодетую пастухом. Все это исполнено кокетливо и грациозно. Гримм и «Журналь де Пари» рассыпались в похвалах Вестрису-младшему, Обервалю, танцовщицам Гимар, Асселен и Аллар.

Что же до музыки, то и Гримм, и «Журналь де Пари» вообще о ней не говорили и, вероятно, не обратили на нее никакого внимания. Ничего удивительного! В произведениях такого рода удовольствие для глаз важнее, чем услаждение слуха, большинство балетов тогда были словно изваяны резцом. Их буквально кроили из популярных песенок и модных арий, чьи хорошо знакомые зрителям слова должны были пояснить то, что происходило на сцене. Они, как говорится, носились в воздухе.

Но тут случилось иначе, поскольку музыка была написана специально для этого балета и вышла из-под прославленного пера автора «Дон Жуана», «Женитьбы Фигаро» и «Волшебной флейты».

Моцарт — ибо речь о нем — Моцарт, легко транжиривший свой талант, написал эти танцевальные мелодии «исключительно из чувства признательности и дружбы к Новерру». И это подлинный факт!

Вдобавок приведу слова самого Моцарта по этому поводу из письма, адресованного отцу и датированного 9 июля: «Что касается балета Новерра, скажу просто, что он написан в новой манере. Нужно было создать к нему музыку, и я сделал это. За исключением шести отрывков, написанных другими — ничтожных французских ариетток — все остальное написал я: увертюру, контрданс, еще с дюжину мелодий. Этот балет показывали уже четырежды, и каждый раз со все большим успехом».

Однако, спросим мы, каким образом партитура, о которой Моцарт говорит столь ясно, которую впоследствии признали аутентичной, могла столько лет оставаться в забвении? Почему не позаботились извлечь ее оттуда? Действительно, это очень странно. Переписка Моцарта давно была издана, и все могли прочесть там четко и ясно то, что мы процитировали выше. Из приведенного отрывка легко сделать те же выводы, какие сделали мы, и сделать первый шаг к отысканию утраченной партитуры. И тогда, чтобы совершить желаемое открытие, достаточно было бы обратиться к архивам Оперы или хотя бы «Журналь де Пари», дабы установить название балета, который до 9 июля 1778 года давался четыре раза. Конечно, Ян и Кёхель, два музыковеда, прославившиеся своими работами о Моцарте, приведя этот отрывок и прокомментировав его, сообщали далее, что партитура Моцарта утеряна. Но ведь известно, что к таким вопросам следует подходить с осторожностью и полагаться лишь на несомненные доказательства. Как бы то ни было, партитура не была утрачена, она находилась и находится поныне в библиотеке Оперы, где я легко ее обнаружил, благодаря любезности господина Нуитте. Помимо увертюры, она содержит двадцать танцевальных мелодий. Шесть из них, в соответствии с указаниями композитора, следует сразу же отложить в сторону. При внимательном чтении быстро становится понятно, какие из них являются апокрифами.

В отношении одного мы можем быть совершенно уверены. Это № 2, в котором звучит мотив «Прелестной Габриэли». И хотя по поводу оставшихся пяти мы можем лишь высказывать предположения, тут — по крайней мере, на наш взгляд — все очевидно.

Правда, Моцарт в своем письме признается в авторстве лишь двенадцати отрывков, однако словечко «около» заставляет воспринимать эту цифру не столь буквально. Соответственно, здесь не «двенадцать отрывков» — следует переводить эту фразу как «с дюжину» («около дюжины»).

И не очевидно ли, что, говоря о чужом авторстве в шести отрывках, композитор признал все прочие своими творениями?

Что же до значения этого творения, то партитура, заброшенная с такой беспечностью и расточительностью, несомненно, заслуживает внимания. Не хочу ничего преувеличивать и не стану ради столь легкого произведения тревожить великие тени Дон Жуана и Фигаро, но все же этот небольшой балет в некотором роде достоин своего бессмертного автора. Мне скажут, что, создавая его, Моцарт думал, что его имя останется неизвестно публике, и я соглашусь. Но он задумал очаровать Новерра, доказать, что заслужил его покровительство. А его мощному гению стоило лишь следовать за пером, чтобы с этого пера потекли прелестные и оригинальные фантазии.

Тем не менее, настаивать бесполезно. Теперь читатель имеет возможность сам оценить нашу правоту и воочию судить о произведении.

Впервые игла гравера нанесла на металл эти вечно юные мелодии, и впервые имя Моцарта заслуженно стоит на его творении.

Партитура «Безделушек», подобно Спящей красавице, пролежала почти сто лет в пыли библиотеки, и целых девяносто пять лет прошло, прежде чем ее обнаружили и вернули ей имя ее подлинного автора.

Виктор Вилдер
1873 г.

Примечания переводчика

Балет «Безделушки», несмотря на легкий характер (а возможно, благодаря ему!) представляет собой важную веху в развитии танцевального искусства, решительный шаг в его реформировании, которое много лет осуществлял Жан Жорж Новерр. Представленный 11 июня 1778 года, он стал шутливым прощанием со старой стилистикой танца. И для воплощения своего дерзкого замысла хореограф не случайно выбрал Моцарта, находившегося в Париже временно, никак не связанного с борьбой партий во французском театре, зато уже создавшего ряд опер в совершенно новом духе.

Балет выдержал множество представлений (о четырех из них в течение всего одного месяца упоминает в письме к отцу сам Моцарт). Однако, имя его, известное в Италии, мало что значило для французов, а потому на афишах так и не появилось. И это предопределило судьбу партитуры, надолго затерявшейся в недрах архивов и найденной лишь через 95 лет, как говорит В. Вилдер¹, автор вступительной статьи к первому ее изданию.

С этого издания началась новая жизнь балета, который ставили в самых разных театрах, начиная с 1914 и вплоть до 1974 года, в том числе в Москве, в 1922 году. Балетмейстером русской постановки выступил А. А. Горский, а заглавные роли исполнили А. И. Абрамова, Л. М. Банк, М. В. Васильева, С. К. Невельская.

Сегодня эта партитура² вновь возвращается к читателям, зрителям, музыковедам.

Ольга Михнюк

¹ Виктор ван Вильдер (Victor van Wilder, 1835–1892) — бельгийский музыковед, либреттист, литературный критик, автор книг о Моцарте.

² Переложение для фортепиано выполнил Рено де Вильбак (Renaud de Vilbac, 1829–1884) — французский композитор и органист, ученик Фроментеля Галеви, автор двух оперетт, сочинений для органа и фортепиано.

LES PETITS RIENS

BALLET

Piano reduction by Renauld de Vilbac

Переложение для ф-но Рено де Вильбака

БЕЗДЕЛУШКИ

БАЛЕТ

W. A. Mozart

В. А. Моцарт

(K. Anh. 10 / 299b)

Ouverture

Увертюра

f

mf

p *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f*

First system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note patterns and a final half-note with an accent (^). The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords and a final half-note with an accent (^).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic development with eighth-note patterns and a crescendo (cresc.) marking. The bass clef staff maintains a steady accompaniment of eighth-note chords.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with accents (^) and a fortissimo (ff) dynamic marking. The bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, also marked with fortissimo (ff).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a piano (p) dynamic marking and features a melodic line with a crescendo. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a piano (p) dynamic marking and a crescendo. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment of eighth-note chords, also marked with piano (p).

Musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings (*p*, *f*, *mf*). The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system shows a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody with a change in dynamics. The third system features a more complex melody with trills and slurs. The fourth system has a similar melody with a change in dynamics. The fifth system shows a more active melody with a change in dynamics. The sixth system concludes the piece with a final chord.

First system of a musical score. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the bass staff in the second measure.

Second system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Both staves have a *p* (piano) marking in the second measure, with a hairpin indicating a gradual increase in volume.

Third system of the musical score. The treble staff features a melodic line with a trill-like figure. The bass staff has eighth-note accompaniment. A *p* (piano) marking is present in the third measure of the treble staff.

Fourth system of the musical score. The treble staff has a melodic line. The bass staff features eighth-note accompaniment. A *p* (piano) marking is in the first measure of the treble staff, and a *fp* (fortissimo) marking is in the third measure of the treble staff.

Fifth system of the musical score. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features eighth-note accompaniment. *fp* (fortissimo) markings are present in the second and fourth measures of the bass staff.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru