

Visam oratorijas noslēgumam (Nr. 42—44) filozofisks raksturs. Sīmaņa lieliskajā ārijā, tai sekojošajā recitatīvā, noslēguma tercetā un dubultkorī stāstīts par jēgu, kāda ir cilvēka dzīvei, kura iziet tās pašas stadijas, ko daba gada laikā.

Haidna daiļrades mantojums ir neaptverams. Protams, ne visi viņa skaņdarbi vēl dzīvo mūsu dienās. Tas attiecas kā uz viņa operām, tā arī uz daudziem agrīnā daiļrades perioda instrumentālajiem darbiem. Taču Haidna labākie sacerējumi ar savu tautiskumu, lielisko tēlainību (samērā vienkāršu tehnisko līdzekļu ietvaros), dzīvesprieku, optimismu, asprātību un augsto meistarību arī šodien sniedz miljoniem klausītāju lielu mākslinieciskū baudījumu.

Volfgangs Amadejs Mocarts

1756 — 1791



Mocarts ir viens no dižākajiem pasaules mūzikas mākslas ģēnijiem. Viņa daiļrade ir dziļi humānistiska. Kvēla dzīves un cilvēku mīlestība, neizsīkstoša ticība gaišo ideālu uzvarai, bagāta garīgā pasaule — tādi ir Mocarta pasaules uztveres principi, kas guvuši atspoguļojumu viņa mūzikā. Turklāt skaistās un plastiskās melodijas, kuru pirmsākumi meklējami tautas daiļradē, mākslinieciskās meistarības pilnība piešķir Mocarta mūzikai nevīstošu slavu. Mocarta daiļrade bija sava laikmeta mūzikas kultūras progresīvo sasniegumu augstākā izpausme.

Puškins, Rubinšteins un Čaikovskis par Mocartu. A. Puškins savā mazajā traģēdijā «Mocarts un Saljeri» liek Saljeri teikt šādus ievērojamus vārdus, kas raksturo Mocarta mūziku: «Kāds dziļums! Kāda pārdrošība un kāda saskaņa!» Šajā lakoniskajā vērtējumā atzīmētas labākās dižā komponista mūzikas īpašības.

P. Čaikovskis rakstīja kādā no savām dienasgrāmatām: «Pēc manas dziļākās pārliecības, Mocarts ir augstākais kulminācijas punkts, kādu skaistums sasniedzis mūzikas sfērā. Neviens mani nav piespiedis tā raudāt, trīsēt no sajūsmas, no apziņas, ka esmu tuvu kaut kam, ko mēs saucam par ideālu, kā viņš. Mocartā es mīlu visu, jo mēs mīlam visu tajā cilvēkā, kuru mēs patiesi mīlam.

Par visu vairāk «Donu Žuānu», jo, pateicoties viņam, es uzzināju, kas ir mūzika.»[1]

«Mūžīgā saules gaisma mūzikā — tavs vārds ir «Mocarts»!»[2], izsaucās A. Rubinšteins savā grāmatā «Mūzika un tās pārstāvji».

Mocarta daiļrades daudzpusība. Mocarta daiļrade pārsteidz ar savu daudzpusību. Savā īsajā mūžā (Mocarts nodzīvoja nepilnus 36 gadus) viņš radījis daudz skaņdarbu visos viņa laikmeta žanros un formās. Atšķirībā no Haidna, kura galvenā nozīme bija instrumentālās, simfoniskās mūzikas un kamermūzikas novadā, Mocarts atstājis visos žanros skaņdarbus, kuriem paliekama vērtība. Viņa simfonijas, kvarteti, trio, sonātes, koncerti, operas, skaņdarbi korim ar orķestri (it īpaši slavenais Rekviēms) vienādi nozīmīgi un līdz mūsu dienām atstāj dziļu iespaidu uz klausītājiem.[3]

Nacionālie un kultūras sakari. Vissvarīgākā Mocarta-mākslinieka īpatnība ir viņa daudzpusīgie un plašie nacionālie un kultūras sakari. Mocarts ir XVIII gadsimta Vīnes klasiskās skolas pārstāvis, kura personā tā atradusi savu augstāko izpausmi. Atšķirībā no Haidna, kurš visu mūžu gandrīz neatstāja austriešu zemes robežas, Mocarts jau agrā bērnībā bija dažādās Eiropas valstīs. Tas, ka Mocarts viesojās Itālijā, Francijā, Vācijā, atspoguļojas arī viņa daiļradē. Blakus viņa daiļrades pamatā esošajai austriešu mūzikai, kas pati jau ir daudznacionāla (tajā apvienojušies dienvidvācu, ungāru un slāvu elementi), Mocarts uztvēra to, ko viņš dzirdēja, redzēja, novēroja citās zemēs. Tā Mocarta melodikā daudz itāliešu ietekmes. Tajā saklausāmas arī saites ar franču mūziku, ar slāvu mūzikas kultūrām.

Taču tas viss Mocarta mūzikā kļuvis «savs», iegājis tajā kā organiska, neatņemama sastāvdaļa. Visu, kas bija vitāls un nepieciešams, Mocarts pārstrādāja, izveidodams savu savdabīgo daiļrades stilu. Mocarta mūzika ir cieši saistīta ar dažādām nacionālām kultūrām, taču tā pieder Vīnes klasiskajai skolai un pauž lielā komponista daiļrades individualitāti.

Mocarts un Haidns. Mocarts, piederēdams pie paaudzes, kas nāca pēc Haidna (Mocarts bija 24 gadus jaunāks par Haidnu), radīja skaņdarbus, kas pārstāvēja jaunu un vēsturiski vairāk nobriedušu mūzikas attīstības posmu, kaut arī vēlīnie Haidna sacerējumi («Londonas simfonijas», oratorijas «Pasaules radīšana» un «Gadalaiki») uzrakstīti pēc Mocarta nāves.

---

[1] Дневники П. И. Чайковского. — М., 1923, с. 112—213.

[2] *Рубинштейн А.* Музыка и ее представители: (Разговор о музыке). — М., 1892, с. 34.

[3] Te tiek runāts galvenokārt par Mocarta brieduma posma skaņdarbiem, kas radīti dzīves pēdējos desmit gados.

V. A. MOCARTA DZĪVES UN DAIĻRADES CEĻŠ

Bērnības gadi. Zalcburga. Volfgangs Amadejs Mocarts dzimis 1756. gada 27. janvārī Zalcburgā. Zalcburga, kas atrodas Alpu rajoņā, tajā laikā bija mazas firsta valsts galvaspilsēta. Šo valsti pārvaldīja Zalcburgas arhibīskaps, kas apvienoja sevī garīgo un laicīgo varu.

Agro bērnību Volfgangs pavadīja Zalcburgā, kur viņš dzirdēja tautasdziesmas, redzēja izrādes, ko sniedza tautas teātri, kas apbraukāja Austrijas un Vācijas pilsētas un ciemus. Gleznaina ir Zalcburgas apkārtnes daba: kalni, upes, daudzie dārzi un meži — tas viss modināja bērna radošo iztēli. Šie pirmie apzinātās dzīves priekšstati turpmāk noteica Mocarta mūzikas raksturu un saturu.

Mocarta ģimene. Mocarts dzimis ievērojama mūziķa ģimenē. Viņa tēvs Leopolds Mocarts, kas nācis no vācu pilsētas Augsburgas, bija vijolnieks, ērģelnieks, pedagogs un komponists. Leopolda Mocarta izdotā vijoļspēles skola bija populāra ne tikai Austrijā un Vācijā, bet arī citās zemēs, arī Krievijā. Viņš bija Zalcburgas augstmaņa grāfa Turna galma mūziķis un kambarsulainis, bet vēlāk (XVIII gadsimta 40. gadu sākumā) iesaistījās par vijolnieku Zalcburgas arhibīskapa pils orķestrī.

Mocarta apdāvinātība. Volfganga fenomenālā iedzimtā muzikālā apdāvinātība tiek daudzināta neskaitāmos nostāstos, kuros patiesība bieži vien savijas ar izdomu. Tomēr jāšaubās, vai dižajā mūzikas ģēniju panteonā atradīsies kāds cits komponists, kam tik agrā bērnībā izpaudusies tāda muzikālā apdāvinātība kā Mocartam. Neparasti talantīga bija arī Mocarta vecākā māsa Marija Anna (Nannerle — kā viņu sauca mājās). Tēvs, meita un dēls bija lielisks mūziķu trio. Muzikālās izglītības pamatus Volfgangs un Nannerle ieguva tēva vadībā. Mocarts mācījās spēlēt klavesīnu, ērģeles un vijoli. Jau triju gadu vecumā viņš ieklausījās atsevišķās skaņās, veidoja akordus, improvizēja, pēc atmiņas atkārtoja dzirdētu mūziku. Mocarta atmiņa un dzirde pārsteidza visus apkārtējos cilvēkus. Mocartu mājas draugs — Zalcburgas galma trompetists I. Šahtners atstāstīja no Mocarta bērnības dažus faktus, kuru liecinieks viņš bijis.

Reiz Mocarta tēvs Šahtnera pavadībā atgriezies mājās. Četrus gadus vecais Mocarts sēdējis pie galda un ar spalvu vilcis pa nošu papīru. Turklāt viņš iemērcis tintnīcā ne vien spalvu, bet arī pirkstus. Uz tēva jautājumu, ko viņš tur dara, zēns atbildējis, ka rakstot koncertu klavesīnam. Tēvs paņēmis nošu lapu un ieraudzījis bērna rokrakstā uzvilktas, ar tinti notrieptas notis. Sākumā viņam un Šahtneram licies, ka tā ir bērnišķīga niekošanās. Taču, ielūkojies vērīgāk, viņš sācis raudāt prieka asaras. «Raugieties, Šahtnera kungs,» viņš uzrunājis draugu, «cik viss te pareizi un saprātīgi!» Tā četru gadu vecumā Mocarts sacerējis koncertu klavesīnam.

Tālāk Šahtners stāstīja, ka Mocarts ļoti mīlējis viņa vijoli maigā un sulīgā toņa dēļ. Reiz, kad Mocartam bija septiņi gadi, viņš spēlējis šo vijoli. Pēc pāris dienām viņš vingrinājies uz savas vijoles. Kad Šahtners viņu sastapis šīs nodarbības laikā, Mocarts pārtraucis spēli un teicis, ka viņa vijole esot noskaņota astotdaļtoni zemāk nekā tā, kuru viņš spēlējis pirms divām dienām. Šahtners iesmējies, bet tēvs, zinādams par Volfganga apbrīnojamo dzirdi un atmiņu, lūdzis Šahtneru atnest savu vijoli, pirms tam to nepārskaņojot. Abi pārliecinājušies, ka Volfgangam taisnība.

Koncerti Minhenē un Vīnē. No 1762. gada (Mocartam bija seši gadi) sākās Volfganga un Nannerles koncertēšana dažādās Eiropas pilsētās un valstīs. Mazie mūziķi sniedza virkni koncertu Minhenē. Pēc dažiem mēnešiem tēvs, izlūdzies sev atvaļinājumu no Zalcburgas arhibīskapa, aizveda visu ģimeni uz Vīni, kas tajā laikā bija lielākais mūzikas centrs. Imperatora galmā, kā arī Vīnes augstmaņu pilīs darbojās orķestru un koru kapelas, par kuru vadītājiem pieaicināja ievērojamus mūziķus. Šajos koncertos piedalījās labākie virtuozi. Mocarta tēvs cerēja, ka Volfganga apbrīnojamā māksla radīs Vīnē lielu iespaidu. Panākumi tādā muzikālā galvaspilsētā kā Vīne solīja jaunajam māksliniekam Eiropas mēroga popularitāti un slavu.

Koncerti, ko Leopolda Mocarta bērni sniedza Vīnē, tiešām izraisīja jūsmīgu piekrišanu. Muzikālā Mocartu ģimene tika ielūgta Šēnbrunas pilī — Austrijas imperatora vasaras rezidencē. Tur Volfgangs un Nannerle spēlēja katru dienu gan pa vienam, gan četrrocīgi. Volfganga fenomenālā māksla sacēla sajūsmas vētru. Viņš virtuozi izpildīja savas un citu kompozīcijas, spēlēja no lapas svešus skaņdarbus ar tādu vieglumu, it kā tie viņam būtu jau sen zināmi, improvizēja par dotajām tēmām, tīri un nekļūdīgi spēlēja sarežģītus skaņdarbus uz klaviatūras, kas bija pārsegta ar lakatu.

Brauciens uz Parīzi. Tēva atvaļinājums beidzās, un ģimene 1763. gada pašā sākumā atgriezās Zalcburgā. Tā paša gada vasarā, atkal izlūdzies atvaļinājumu no arhibīskapa, L. Mocarts ar bērniem uzsāka garāku koncertceļojumu, kura gala mērķis bija Parīze. Ceļā uz Franciju ģimene apmeklēja daudzas vācu pilsētas: Minheni, Augsburgu, Ludvigsburgu, Heidelbergu, Maincu, Frankfurti, Koblencu, Bonnu, Ķelni, Āhenu, kur Volfganga un Nannerles koncertiem bija sensacionāli panākumi. Bērni spēlēja ne vien pilsētās, bet arī muižās, kurās pa vasaru bija apmetusies vietējā aristokrātija.

Kaut gan triumfs un publikas sajūsma bija liela, bērniem šāda dzīve bija ārkārtīgi smaga. Viņus necilvēcīgi ekspluatēja, lika bez atpūtas ceļot pa dažādām pilsētām un valstīm, spēlēt un improvizēt daudzas stundas no vietas (tajā laikā koncerti ilga 4 vai 5 stundas). Tas viss ļoti nogurdināja bērnu trauslo organismu.

Parīzes iespaidi. 1763. gada novembrī Mocartu ģimene ieradās Parīzē. Mocarta iesaistīšanās franču galvaspilsētas mūzikas dzīvē neapšaubāmi paplašināja viņa māksliniecisko redzesloku.

Parīzē viņš iepazinās ar mūzikas mākslas šedevriem, klausījās slavenus virtuozus, simfonisko mūziku, Versaļā kopā ar tēvu un māsu apmeklēja baznīcas koru un ērģeļu mūzikas koncertus.

Parīzē Mocarts daudz komponēja. 1764. gada sākumā tika publicētas viņa pirmās četras sonātes vijolei un klavesīnam. Uz titullapas bija atzīmēts, ka tās sacerējis septiņus gadus vecs zēns.

Londona. Iepazīšanās ar Johanu Kristiānu Bahu. Pēc piecu mēnešu ilgas uzturēšanās Parīzē, panākumu iedrošināts, L. Mocarts 1764. gada aprīlī aizveda bērnus uz Londonu. Anglijā pēc Persela nāves vairs nebija savu nacionālo komponistu, kas būtu plaši pazīstami, un tomēr XVIII gadsimtā Londona bija augsti attīstītas mūzikas kultūras pilsēta ar izcilām kora un orķestra kapelām un operteātriem. Londona pulcināja daudzus ārzemju komponistus — vāciešus, austriešus, itāliešus, kas te ilgi dzīvoja un pat uzskatīja angļu galvaspilsētu par savu otro dzimteni. Mazais Mocarts Londonā lieliskā izpildījumā klausījās Hendeļa oratorijas. No tā laika Hendelis bija kļuvis par vienu no viņa iemīļotākajiem komponistiem. Londonā dzīvoja un darbojās izcilais vācu komponists Johans Kristiāns Bahs — slavenā Johana Sebastiāna Baha jaunākais dēls. Jaunībā viņš bija atstājis Vāciju, muzikālo izglītību ieguvis Itālijā, kur sacerējis lielu skaitu itāliešu operu *seria*. 1762. gadā J. K. Bahs pārcēlās uz Londonu, ar kuru saistīts viņa daiļrades labākais un ražīgākais posms. Londonā uzvestas viņa itāliešu operas, turpat viņš sacerējis daudz simfoniju, koncertu un kamermūzikas darbu.

Londonā Volfgangs iedraudzējās ar J. K. Bahu, un, lai gan viņiem bija liela gadu starpība, viņi daudz runāja par mūziku, J. K. Bahs iepazīstināja ar saviem darbiem un ar tagadnes un pagātnes dižo meistaru daiļradi, spēlēja ar Mocartu četrrocīgi; viņi abi arī daudz improvizēja. Visi šie iespaidi atstāja jūtamas pēdas astoņus gadus vecā Mocarta radošajā attīstībā. Iepazīšanās ar J. K. Bahu un viņa darbiem bija Mocartam sevišķi svarīga. Viņu valdzināja J. K. Baha mūzikas vienkāršība un sirsnība, skaidrās un plastiskās melodijas, kas tuvas itāliešu operu un instrumentālās mūzikas kantilēnai, un saskanīgā forma. Sevišķi neatvairāmu iespaidu Mocarts guva no J. K. Baha simfonijām. To ietekmē Mocarts uzrakstīja savas pirmās simfonijas, ko ar panākumiem atskaņoja Londonā, virkni sacerējumu klavesīnam un citiem instrumentiem.

Vairāk nekā gadu Mocartu ģimene nodzīvoja Londonā. Pa šo laiku bērni sniedza daudz koncertu gan plašai publikai, gan arī karaliskajam galmam. Taču ar to koncertu triumfi nebeidzās. Saņēmuši uzaicinājumu no Holandes, Mocarti viesojās Hāgā, Amsterdamā un citās pilsētās. Holandē viņi pavadīja deviņus mēnešus. Šajā laikā radās daudzi jauni Mocarta sacerējumi, to vidū viena simfonija, sešas sonātes klavesīnam un vijolei, kapričo krājums klavesīnam.

Atgriešanās Zalcburgā. Bija pienācis laiks atgriezties mājās. Leopolda Mocarta atvaļinājums bija sen beidzies, un Zalcburgas arhibīskaps izrādīja neapmierinātību. Mājup braucot, Mocartu ģimene atkal apmeklēja Parīzi un citas Francijas pilsētas, bet pēc tam caur Šveici un Vāciju atgriezās Zalcburgā (1766. gada novembrī). Visās pilsētās bērni nepārtraukti koncertēja. Vairāk nekā trīs gadus ilga šis lielais koncertceļojums.

Mācības pie tēva. Leopolds Mocarts sasniedza savu mērķi: ilgstošais koncertceļojums deva prāvus materiālos ienākumus. Taču vajadzēja nopietni padomāt par Volfganga sistemātiskām mācībām. Viņš jau bija daudzu dažāda žanra skaņdarbu autors, daudz bija apguvis mūzikas teorijā. Taču visas šīs zināšanas un iemaņas vajadzēja sakārtot, vajadzēja attīstīt un pilnvedot jaunā Mocarta kompozīcijas tehniku. Tēvs sāka mācīt Volfgangam stingrā stila kontrapunktu.[1]

Piedalīšanās kolektīvas oratorijas sacerēšanā. Zinādams desmit gadu vecā Volfganga panākumus kompozīcijā, Zalcburgas arhibīskaps iesaistīja viņu kolektīvas svētku oratorijas sacerēšanā; Mocartam tika pasūtīta pirmā daļa. Oratorijas otro daļu uzrakstīja Mihaels Haidns — Jozefa Haidna jaunākais brālis. Lai pārbaudītu Volfgangu un padarītu neiespējamu tēva palīdzību dēlam, oratorijas sacerēšanas laikā arhibīskaps viņu veselu nedēļu turēja ieslēgtu savā pilī. Mocarts uzdevumu veica spīdoši, un viņa uzrakstītā oratorijas daļa koncertā guva lielus panākumus.

Pirmā opera. 1767. gada maijā Zalcburgas universitātes mācību gada noslēgumam Mocarts uzrakstīja operu ar latīņu tekstu — «Apollons un Hiacints», kuru uzveda studenti pašu spēkiem. Iepazinis daudzas itāliešu operas, kuras viņš bija dzirdējis dažādās zemēs, Mocarts savā pirmajā operā, kuru viņš uzrakstīja vienpadsmit gadu vecumā, atdarināja itāliešu paraugus.

Pusaudža gadi un jaunība. Brauciens uz Vīni. 1767. gada septembrī Mocartu ģimene atkal izbrauca uz Vīni, kur brālim un māsai vajadzēja spēlēt Austrijas erchercogienes un Neapoles karaļa kāzu svinībās. Šoreiz Mocartiem nelaimējās; erchercogiene, saslimusi ar bakām, nomira, un svinības izjuka. Arī citu apstākļu sagadīšanās dēļ (aristokrātiskās sabiedrības koncertdzīves apsīkums un koncertu nomainīšana ar sabiedriskām ballēm) Mocarti 1768. gada ziemā Vīnē publiski gandrīz nemaz neuzstājās. Tikai krievu kņazs Goļicins, toreizējais sūtnis Vīnē, sarīkoja savā mājā lielu akadēmiju[2] par godu jaunajiem māksliniekiem.

Mocarta opera «Šķietamā vientiese». Vīnes gados Mocarta daiļrade bija sevišķi intensīva galvenokārt operas žanrā. Pēc Vīnes

[1] Zalcburgas muzeja arhīvā saglabājušās Mocarta kontrapunktisko vingrinājumu burtnīcas.

[2] Par akadēmijām XVIII gadsimtā un XIX gadsimta sākumā sauca lielus publiskus koncertus.

galma teātra direktora pasūtījuma Mocarts īsā laikā (no 1768. gada aprīļa līdz jūlijam) uzrakstīja itāliešu operu *buffa* «Šķietamā vientiese» («La finta semplice») pēc ievērojamā itāliešu dramaturga Goldoni libreta, kuru bija pārstrādājis un papildinājis galma dzejnieks Koltelīni. Lai gan uzvedums bija sagatavots un dziedoņi uzņēma operu ar sajūsmu, aizrautīgi apgūdami savas partijas, pirmizrāde tomēr nenotika. Tam par iemeslu bija pret Mocartu vērstās intrigas. Daži profesionālie mūziķi, apskauzdami Mocartu, kas jau divpadsmit gadu vecumā bija ieguvis slavu visā Eiropā, centās aizkavēt operas uzvedumu. Pirmizrādi vienmēr atlika, līdz beidzot pavisam atcēla.

Mocarts, kas bija zaudējis operas sacerēšanai daudz enerģijas un veicis lielu darbu, bija ļoti sarūgtināts. Tam pievienojās materiālās grūtības: nauda, kas bija nopelnīta iepriekšējo gadu lielā koncertceļojuma laikā, izsīka, Zalcburgas arhibīskaps pārtrauca izmaksāt tēvam algu. Nelielu atvieglojumu deva jauns operas pasūtījums, ko Mocarts šoreiz saņēma ne no teātra, bet gan no privātas personas.

«Bastjens un Bastjenna». Doktors Antons Mesmers, pēc specialitātes hipnotizētājs, sava mājas teātra vajadzībām pasūtīja Mocartam mazu viencēliena dziesmuspēli «Bastjens un Bastjenna». Dziesmuspēles librets bija Ž. Ž. Ruso pazīstamās operas «Sādžas gaišreģis» vācu variants. Tas bija vienkāršs stāsts par divu mīlētāju nesaskaņām un viņu samierināšanu, ko panāca vecs zemnieks, izlikdamies par gaišreģi. Zemnieku dzīve, kas nedaudz idealizēta, tautasdziesmu garā veidotās miniatūrās ārijas un ansambļi piešķīra operai naivu vienkāršību. Dziesmuspēles mūzikā jau dzirdamas tās melodiskās īpatnības, kas sastopamas Mocarta tālāko gadu desmitu skaņdarbos.

Citi Mocarta skaņdarbi un viņa dzīves periods Vīnē. Divpadsmit gadu vecumā Mocarts bija divu dažādu žanru operu — operas *buffa* un dziesmuspēles autors. Taču Vīnē viņš sacerēja ne tikai operas. Te radās arī trīs jaunas simfonijas, kas bija ievērojams solis uz priekšu salīdzinājumā ar Londonā sacerētajām simfonijām. Vīnē Mocarts komponēja vēl virkni skaņdarbu, to vidū svinīgo mesu, kuru viņš pats nodirigēja.

Atkal Zalcburgā. 1769. gada sākumā Mocartu ģimene atgriezās Zalcburgā, kur Volfgangs tēva vadībā turpināja kontrapunkta studijas. Pēc arhibīskapa rīkojuma Zalcburgā tika uzvesta Mocarta opera «Šķietamā vientiese», kuru viņam neizdevās redzēt Vīnē. Arhibīskapam opera patika, un viņš piešķīra Volfgangam galma koncertmeistara titulu.

Tā kā arhibīskapa galmā atskaņoja galvenokārt kulta mūziku, Mocarts Zalcburgā īsā laikā uzrakstīja virkni kulta darbu: divas mesas, «Te Deum»[1] korim un orķestrim, ofertoriju[2]. Būdams galma

[1] «Te Deum laudamus» — tulkojumā «Tevi, dievs, slavinām».

[2] Ofertorija — katoļu dievkalpojuma forma.

koncertmeistars, viņš bija spiests sacerēt galma ballēm menuetus un citas dejas, kas tika apvienotas orķestra svītās un pazīstamas ar nosaukumiem «serenādes» un «divertismenti». Taču pretēji saviem tiešajiem apzīmējumiem šie skaņdarbi, kuru tēmām skaidrs tautas deju vai tautasdziesmu raksturs, sniedzās pāri izklaidējošas sadzīves mūzikas ietvariem un tuvojās simfonijas žanram. Svītā parasti ietilpa divi menueti. Svītu pirmās daļas bija mazi sonātes *allegro* ar kontrastējošām tēmām un lakonisku izstrādājumu; lēnās daļas atgādināja lirisku romanci, bet fināli bija dzīvi, līksmes pilni rondo.

Brauciens uz Itāliju. 1769. gada decembrī Mocarti uzsāka lielu koncertceļojumu pa Itāliju, kur Volfgangs vēl nebija bijis. Milzīgus panākumus Mocarts guva Veronā un Mantujā, kur viņš iepazīstināja ar savu mākslu visā tās pārsteidzošajā bagātībā un meistarībā. Sēdēdams pie klavesīna, Mocarts diriģēja savas simfonijas, spēlēja klavesīnu un vijoli, improvizēja sonātes un fūgas, kā arī pavadījumus ārijām.

Tas pats atkārtojās arī Kremonā un Milānā. Grāfs Firmians (Lombardijas ģenerālgubernators) sarīkoja savā Milānas pilī lielisku vakaru, kurā viņš gribēja demonstrēt Mocarta mākslu izmeklētai sabiedrībai. Šim vakaram par godu Mocartam vajadzēja sacerēt trīs ārijas un rečitatīvus ar Metastazio tekstu. Pārliecinājies par Mocarta prasmi komponēt dramatisku mūziku, Milānas operteātris pasūtīja viņam operu, ko uzvest ziemassvētku dienās. Tā bija opera *seria* «Mitridats — Pontas karalis» pēc Rasina traģēdijas.

Tā kā Mocarta rīcībā bija 9 mēneši, viņš varēja apvienot operas sacerēšanu ar koncertiem citās Itālijas pilsētās. 1770. gada martā Volfgangs kopā ar tēvu izbrauca no Milānas uz Boloņu. Pa ceļam viņš uzrakstīja savu pirmo kvartetu.

Boloņa. Mācības pie padre Martīni. Boloņa bija ievērojams posms Mocarta lielajā Itālijas ceļojumā. Šajā pilsētā atradās slavenā mūzikas akadēmija, kuras redzamākais pārstāvis bija padre Martīni (teorētiķis, mūzikas vēsturnieks, komponists) — galvenokārt kontrapunktiskā stilā veidotas baznīcas mūzikas autors, daudzu izcilu XVIII gadsimta mūziķu skolotājs. Mocarts tiecās papildināt savu kompozīcijas tehniku šī prasmīgā pedagoga vadībā. Ik reizes, gatavojoties nodarbībai pie Martīni, viņš rakstīja pa fūgai, kas ļoti sajūsmināja kontrapunkta mākslas meistaru.

Koncerti Itālijā. Mocarts daudz koncertēja Florencē, Romā un Neapolē. Visās Itālijas pilsētās viņš apmeklēja gleznu galerijas, muzejus, apskatīja vēstures pieminekļus, klausījās teātros itāliešu operas. Tiešā saskare ar itāliešu operas kultūru palīdzēja Mocartam darbā pie operas «Mitridats — Pontas karalis».

Mocarta biogrāfijās atstāstīts gadījums, kas liecina par jaunā mūziķa pārsteidzošo muzikālo dzirdi un atmiņu. Romā «klusajā nedēļā» Leopolds un Volfgangs Mocarti apmeklēja Siksta kapelu,

kur tika atskaņota Gregorio Allegri lielā daudzbalsīgā kompozīcija «Miserere».[1] Šis garīgais sacerējums, kas uzrakstīts diviem koriem, tika atskaņots divreiz gadā («klusajā nedēļā») un bija sv. Pētera katedrāles un Vatikāna monopols. Pārrakstīt un izplatīt «Miserere» nebija atļauts. Mocarts, vienreiz noklausījies kompozīciju, pārgāja mājās un uzrakstīja visu pēc atmiņas absolūti neķļūdīgi. Tā Mocarts veicināja šīs mūzikas izplatību, kas līdz tam skaitījās Romas pāvesta svēts īpašums.

Mocarts — Boloņas akadēmijas loceklis. Pēc Romas un Neapoles Mocarti atgriezās Boloņā, kur Volfgangs divus mēnešus turpināja kontrapunkta mācības padre Martīni vadībā. Uzturēšanās Boloņā iezīmējās ar ievērojamu notikumu: četrpadsmit gadus veco Mocartu uzņēma par Boloņas akadēmijas locekli. Tādējādi viņam tika parādīts gods, kādu piešķīra tikai pavisam nedaudziem komponistiem.

«Mitridats — Pontas karalis». Boloņā Mocarts pabeidza operu *seria* «Mitridats — Pontas karalis», kuru uzveda Milānā 1770. gada decembra beigās. «Mitridata» sižets aizgūts no senlaiku vēstures un stāsta par Pontas karaļa Mitridata cīņām pret romiešu virskundzību. Operas panākumu rezultātā arī Veronas filharmonijas akadēmija ievēlēja Mocartu par savu locekli.

Atgriežoties mājup, tēvs un dēls apmeklēja Turīnu, Venēciju un Paduju.

«Askanio Albā». Milānā Volfgangs saņēma jaunu operas pasūtījumu 1771. gada karnevālam. Taču šī pasūtījuma izpilde tika atlikta sakarā ar steidzamāku radošu uzdevumu. Milānas galma svinībām Mocartam vajadzēja uzrakstīt teatralizētu serenādi pastorāles alegorijas garā ar dziesmām un baleta ainām — «Askanio Albā». Sakarā ar šī darba uzvedumu viņš atkal ieradās Milānā. Arī te Mocartu sagaidīja sensacionāli panākumi, bet reizē ar tiem viņš izbaudīja rūgtumu un apvainojumu. Austrijas ķeizariene, kas bija pasūtījusi Mocartam serenādi un apbalvojusi viņu ar vērtīgu dāvanu, rakstīja Neapoles erchercogam: «Jūs lūdzat no manis atļauju uzņemt jauno zalcburgieti kalpībā. Nesaprotu, kam tas vajadzīgs, jo es nedomāju, ka Jums nepieciešami komponisti vai citi nevajadzīgi cilvēki. Ja tas Jums tomēr sagādās prieku, negribu Jūs atturēt. Saku to tādēļ, lai Jūs sevi neapgrūtinātu ar liekiem cilvēkiem un nekad nedotu tāda veida ļaudīm sava kalpotāja nosaukumu. Darbs zaudē vērtību, kad ļaudis ceļo pa pasauli kā nabagi; bez tam viņam ir liela ģimene.»[2]

Tātad, kamēr Mocarts bija bērns, viņš bija laika kavēklis un izklaidēšanās objekts. Jo vecāks viņš kļuva un jo vairāk viņš nobrieda par lielu mākslinieku, jo nevērīgāka kļuva kronēto un

[1] Gregorio Allegri — Palestrīnas skolas itāliešu komponists; no 1629. gada līdz 1640. gadam bija Romas pāvesta kapelas loceklis.

[2] *Черная Е.* Моцарт: Жизнь и творчество. — М., 1961, с. 67—68.

titulēto valdnieku attieksme pret viņu. Patmīlīgais Mocarts, kuram bija smalkjūtīga dvēsele, to nevarēja nesajust.

Attiecības ar Zalcburgas arhibīskapu. Triumfi Itālijā bija Mocarta dzīves pēdējā gaišā lappuse. Zalcburgā viņu gaidīja nepatikamas pārmaiņas. Nomira vecais arhibīskaps. Viņa vietā nāca jaunais — grāfs Hieronims Koloredo. Iepriekšējais arhibīskaps neiebilda pret Mocartu ilgstošu prombūtni, bet jaunais kungs šai ziņā bija daudz bargāks un nelokāmāks. Dabūt no viņa atvaļinājumu kļuva arvien grūtāk.

Tiesa, Koloredo valdīšanas pirmajā laikā tas viss vēl nebija tik krasi izjūtams. Mocarta teatralizētā serenāde «Scipiona sapnis», kas slavināja jauno Zalcburgas valdnieku, viņam patika, un viņš apstiprināja Mocartu par galma koncertmeistaru ar krietnu atalgojumu. Taču viņu attiecības drīz sāka mainīties. Arhibīskaps piesējās katram sīkumam, izteica neapmierinātību par aizbildnību, kādu tēvs izrādīja savam ģeniālajam dēlam, dusmojās, redzot Volfganga tieksmi pēc neatkarības.

Instrumentālie darbi. Sākumā arhibīskaps nelika šķēršļus Volfganga brīvībai, tādēļ viņam atkal bija iespēja doties uz Milānu sakarā ar jaunās operas «Lučia Silla» uzvedumu. Zalcburgas laikā Mocarts attīstīja savu meistarību instrumentālās, sevišķi simfoniskās mūzikas laukā. Viņš uzrakstīja serenāžu un divertismentu sēriju, kas bija sadzīves rakstura svītu cikli. Šajā laikā sevišķi nozīmīgs bija Mocarta darbs pie jaunām simfonijām, kurās salīdzinājumā ar iepriekšējām manāma patstāvīga domāšana, izsmalcināts orķestra audums, polifonās attīstības meistarība.

Zinādams Zalcburgas arhibīskapa despotisko dabu, tēvs nolēma atbrīvot Volfgangu no dienesta nepatikšanām un iekārtot viņu kādā itāliešu galmā. Tomēr, lai gan opera «Lučia Silla» Milānā guva panākumus, šīs viņa pūles nedeva nekādus rezultātus. Itāliešu aristokrātija bija ļoti skeptiski noskaņota pret Mocarta savdabīgo daiļradi, kas pauda sarežģīto cilvēka pārdzīvojumu pasauli. Neguvis īstu atzinību itāliešu mecenātu vidē, Mocarts bija spiests atgriezties Zalcburgā un atkal pildīt dienesta pienākumus, paciešot arhibīskapa rupjo izturēšanos.

Brauciens uz Vīni. Austrijas galvaspilsētas mūzikas dzīve. Nelielu pārmaiņu radīja brauciens uz Vīni 1773. gada vasarā, kurp arhibīskaps devās Mocartu pavadībā. Vīnes mūzikas dzīve tajā laikā bija saspringta. Iedegās asa cīņa ap operas teātri starp Gluka atbalstītājiem un vecās itāliešu operas *seria* piekritējiem, it sevišķi libretista Metastazio un komponista Hases personās. Izvirzījās itālietis Antonio Saljēri, kas Vīnē turpināja Gluka tradīcijas.

Instrumentālā mūzika pieredzēja uzplaukumu. Arvien lielāku popularitāti Vīnes koncertdzīvē ieguva Jozefa Haidna simfonijas un kvarteti. Haidna ietekmi šajā laikā izjuta arī Mocarts. Kaut arī Haidna mūzika ietekmēja Mocartu aizvien dziļāk, tā tomēr nekad neizvērtās atdarināšanā. Visspilgtāk Haidna iespaids izpaudās sešos jaunos Mocarta stīgu kvartetos. Vīnē Mocarts uzrakstīja korus Hēblera drāmai «Tamoss — Ēģiptes karalis».

Pazemojošais stāvoklis Zalcburgas arhibīskapa galmā. Rudenī Mocarti atgriezās Zalcburgā. Volfgangam tā arī neizdevās atbrīvoties no arhibīskapa dienesta, un viņš arvien vairāk izjuta galma mūziķa atkarīgo stāvokli. Viņš faktiski bija kalps. Katru dienu Mocartam vajadzēja vairākas stundas gaidīt uzgaidāmajā telpā, lai saņemtu arhibīskapa norādījumus attiecīgajai dienai, rakstīt mūziku, kas patiktu saimniekam un viņa viesiem. Niecīgākais prasību neizpildījums izraisīja arhibīskapā niknumu, un viņš izteica pazemojošus apvainojumus.

Uz daiļrades brieduma sliekšņa. Kaut gan atkarīgais stāvoklis bija smags, Mocarts strādāja ļoti intensīvi. Viņš daudz komponēja, uzstājās kā klavesīnists un vijolnieks orķestrī. Zalcburgā Mocarts rakstīja simfonijas, serenādes, divertismentus un garīgo mūziku.

No Mocarta šī perioda skaņdarbiem ievērību radīja Divdesmit piektā simfonija *sol* minorā (1773); tā daudzējādā ziņā sagatavoja slaveno 1788. gadā uzrakstīto *sol* minora simfoniju. Divdesmit piektā simfonija izcēlās ar saviļņojoši satrauktu raksturu, tēlu dramatisku konfliktu, skumju noskaņu, vienotu un monolītu koncepciju. Šāda veida mūzika, kur tālaika simfonijas žanram raksturīgais dzīvesprieks atkāpies skumjas patētikas un dramatisma priekšā, bija jauno, progresīvo tendenču izpausme Eiropas mākslā XVIII gadsimta otrajā pusē. Tas bija «vētras un dziņu» laikmets, kas modināja dzīvei Klopštoka dzeju, Gētes «Jaunā Vertera ciešanas», Šillera «Laupītājus» un «Mīlu un viltu». Tāpat kā šajos ievērojamos klasiskās literatūras un dramaturģijas darbos, arī Mocarta agrīnajā *sol* minora simfonijā izpaudās jaunā cilvēka iekšējā pasaule. Tas bija cilvēks, kurš protestēja pret visu, kas saistīja dvēseles spēkus. Nevienā no Mocarta iepriekšējiem darbiem dramatisma elementi neizpaudās ar tādu spēku kā šajā septiņpadsmit gadus vecā komponista simfonijā.

No pārējiem instrumentālajiem skaņdarbiem, ko Mocarts uzrakstīja šajos gados, jāatzīmē «Hafneru serenāde» — svīta orķestrim, kas bija paredzēta birģermeistara meitas Elizabetes Hafneres kāzām. Šis sacerējums kā orķestra sastāva, tā arī monumentalitātes un tēlu (dramatisku, lirisku un humoristisku) kontrasta ziņā stipri atšķirās no divertismentu un serenāžu sadzīves mūzikas. Te jau zudusi robeža starp sadzīves svītu un simfoniju.

Daiļrades brieduma sākums. Strādājot Zalcburgā, Mocarts tieši nesaskārās ar operteātri. Arhibīskaps pret operu bija noskaņots naidīgi, pašu zemes aristokrātija neatbalstīja vācu māksliniekus, bet tajā pašā laikā bagātīgi atalgoja itāliešu dziedātājus. Taču arī itāliešu operteātri eksistēja tikai lielākajos Austrijas un Vācijas centros bagātāko firstu un augstmaņu pilīs.

Mocarts, kuram bija spilgts operas dramaturga talants, arvien vairāk izjuta vēlēšanos pievērsties operai. Viens no autoritatīvā-

kajiem komponista cienītājiem ierosināja Bavārijas kūrfirstu pasūtīt Mocartam operu *buffa* 1775. gada Jaungada karnevālam Minhenē. Minhene bija viena no bagātākajām Vācijas rezidencēm, pilsēta ar rosīgu sabiedrisko un kultūras dzīvi. Bavārijas kūrfirsta galmā bija operteātris, kurā tika uzvestas galvenokārt itāliešu operas *seria* un *buffa*, kā arī franču komiskās operas.

«Viltus dārzniece». Mocarts ar aizrautību ķērās pie operas *buffa* «Viltus dārzniece» («La finta giardiniera») sacerēšanas pēc R. Kalcabidži libreta, ko nedaudz pārveidoja un pārlaboja Koltelīni. «Viltus dārzniecē» ir parastais bufoniskais sižets, kurā daudz visdažādāko pārpratumu, strīdu un samierināšanās un kur visas likstas obligāti atrisinās laimīgi.

Lai gan itāliešu opera *buffa* jau bija sasniegusi ievērojamu attīstību, Mocarta «Viltus dārzniece» bija pārāka par daudzām citām tā laika operām.

1774. gada decembrī Mocarts ar tēvu izbrauca no Zalcburgas uz Minheni, lai sagatavotu «Viltus dārznieci», kuras pirmizrāde notika 1775. gada 13. janvārī. Opera guva milzīgus panākumus un iepatikās Bavārijas kūrfirstam. Pēc kūrfirsta pasūtījuma Mocarts Minhenē uzrakstīja baznīcas moteti, kuru tūdaļ iestudēja un izpildīja galma kapela. Bez tam Mocarts daudz koncertēja kā klavesīnists. Saviem koncertiem viņš uzrakstīja piecas sonātes klavierēm (vēlāk viņš pievienoja šai sērijai sesto), kuras ar lieliem panākumiem atskaņoja kūrfirsta un Minhenes aristokrātu galmos.

Uzturēšanās Minhenē tuvojās beigām. Vajadzēja atgriezties Zalcburgā. Mocarts sen ilgojās atbrīvoties no sava pazemojošā dienesta, no smagās galma mūziķa atkarības. Taču tas viss bija tikai sapnis. Mocarta bērnības triumfi bija jau tāla pagātne, un dižciltīgā aristokrātija tos bija jau aizmirsusi. Bez tam, atbrīvojot Volfgangu pēc paša lūguma vai pieprasījuma, atriebīgais arhibīskaps reizē ar viņu atlaistu arī tēvu. Mocarta ģimene nokļūtu grūtos materiālos apstākļos. Tādēļ vajadzēja palikt Zalcburgā, paciešot atkarīgā stāvokļa smagumu.

Sacerējumi koncertžanrā. Laikā no 1775. gada līdz 1777. gadam Mocarts, būdams Zalcburgā, bez daudzajiem garīga satura skaņdarbiem, ko bijis pasūtījis arhibīskaps, un serenādēm muzicēšanai privātajās mājās sarakstīja lielu skaitu solokoncertu. Starp tiem sevišķi nozīmīgi bija koncerti vijolei un koncerti klavierēm ar orķestri. Te Mocarts sasniedza savas daiļrades kalngalus solokoncerta žanrā. Soloinstrumenta iespēju pilnīga izmantošana, instrumenta virtuozitātes un izteiksmīgā dziedājuma (pēdējais ne tikai lēnajās liriskajās daļās vai malējo ātro daļu melodiskajās epizodēs, bet arī virtuozajās pasāžās) organisks apvienojums bija jauna un progresīva parādība koncertžanra attīstībā. Ļoti populāri bija *La* mažora un *Re* mažora koncerti vijolei, kas pārsteidza ar drosmi, spilgtajiem tēliem, skaisto tematisko materiālu, daiļo un saskanīgi veidoto formu.

«Karalis-gans». Brauciens uz Manheimu. Šajos Zalcburgas gados Mocarts komponēja arī teātrim. Pēc pasūtījuma viņš uzrakstīja teatralizētu serenādi «Karalis-gans» (1775). Tomēr, strādādams pie saviem sacerējumiem, Mocarts nezaudēja cerību atstāt Zalcburgu. Beidzot, pēc daudzkārtīgiem lūgumiem, ar kuriem viņš bija gājis pie arhibīskapa, un atkārtotiem rupjiem atraidījumiem 1777. gada rudenī Mocarts dabūja atļauju aizbraukt. Tēvs palika pildīt savus dienesta pienākumus, un Mocarts aizbrauca uz Manheimu kopā ar māti.

Kaut arī viņam neizdevās dabūt Manheimā darbu, tomēr šai pilsētai viņa dzīvē un daiļradē bija ievērojama loma. Manheima XVIII gadsimtā bija viens no lielākajiem Vācijas mūzikas dzīves centriem. Te bija ievērojams orķestris, kas pārsteidza laikabiedrus ar savu skanīgumu un dinamiku. Tajā galvenokārt bija čehu mūziķi, un arī to vadītāji (J. Stamics, K. Rihters, H. Kannabihs un citi) bija čehi. Mocarts sadraudzējās ar daudziem šiem mūziķiem, dzīvoja pie Kannabiha, kurš sirsnīgi uzņēma viņus abus ar māti. Lielu iespaidu uz Mocartu Manheimā atstāja Holcbauera operas «Ginters fon Švarcburgs» uzvedums, kas bija viens no agrīnajiem mēģinājumiem radīt vācu nacionālo lielo operu. Acīmredzot šai sakarā Mocartā, kurš līdz šim bija saskāries tikai ar itāliešu operu, modās doma radīt nacionālu operas mākslu.

Saites ar Manheimas simfonisma skolu. Radoši pārņemot labākos Manheimas simfonisma skolas sasniegumus, Mocarts vēl vairāk bagātināja savu mūziku. Tematiskā materiāla kontrastu saasināšana, dinamikas diapazona paplašināšana (asas *forte* un *piano*, *crescendo* un *diminuendo* maiņas), izteiksmīgas «nopūtu» intonācijas lēnajās, liriskajās daļās — tas viss bija saistīts ar Manheimas skolas ietekmi. Mocartu pārsteidza klarnešu skanīgums. Manheimas simfoniķi bija pirmie, kas sāka tās ieviest simfoniskajā mūzikā. Mocarts un Haidns klarnetes izmantoja savu pēdējo simfoniju partitūrās.

Manheimā Mocarts pārdzīvoja pirmo lielo un dziļo mīlestību pret jauno dziedātāju Aloiziju Vēberi — Manheimas teātra sufliera meitu.

Te Mocarts sacerēja divus koncertus flautai ar orķestri, kvartetu flautai, vijolei, altam un čellam, divas sonātes klavierēm, piecas sonātes vijolei, virkni āriju un dziesmu.

Manheimas aristokrāti ar prieku klausījās Volfganga spēli, pasūtīja viņam skaņdarbus, uzaicināja pasniegt mūzikas stundas, tomēr nesteidzās piedāvāt viņam pastāvīgu darbu. Dzīvodams ilgāku laiku no solījumiem, Mocarts galu galā saņēma atteikumu it kā vakantu vietu trūkuma dēļ. Taču Manheimas mūzikas dzīve, komponista un izpildītāja panākumi, kā arī mīlestība uz Aloiziju Vēberi bija iemesls tam, ka Mocartam nācās grūti šķirties no šīs pilsētas. Braucienam sakrātie materiālie līdzekļi bija gandrīz izsīkuši, nebija skaidru perspektīvu — tas viss pamudināja tēvu atgādināt Volfgangam viņa pienākumus pret ģimeni.

Brauciens uz Parīzi. Mocarts bija spiests šķirties no Manheimas — 1778. gada pavasarī viņš ar māti ieradās Parīzē, uz kuru viņš lika lielas cerības. Taču Parīzē Mocartam nācās piedzīvot rūgtu vilšanos un ne mazumu ciešanu. Viņš zaudēja savu mīļoto māti, kas nomira viņa rokās 1778. gada vasarā. Mocarts palika viens lielajā pilsētā, kur jau bija aizmirsti viņa bērnības triumfi un reti kurš interesējās par iebraukušo Zalcburgas mūziķi.

Parīzē bija palikuši tikai nedaudzi draugi, kas atcerējās Mocartu un dalījās viņa likstās. Ar viņu palīdzību Mocartam izdevās dabūt dažas stundas, no kurām viņš neguva ne morālu, ne materiālu gandarījumu; pastāvīga darba meklēšana nedeva pozitīvus rezultātus. Simfonija, ko Mocarts bija uzrakstījis slavenajai koncertorganizācijai *(Concerts Spirituels)* un ko izpildīja Parīzē, viņu pašu neapmierināja; turklāt pēc Manheimas orķestra Parīzes orķestris šķita mazāk elastīgs, mazāk piekļāvīgs un nepietiekami daudzveidīgs dinamikas ziņā. Nodibināt kontaktu ar operteātriem Mocartam neizdevās. Vienīgais skaņdarbs teātrim, ko Mocarts uzrakstīja Parīzē, bija miniatūrbalets «Nieciņi».

Parīzes muzikālo teātru dzīve. Neraugoties uz likstām un rūgto vilšanos Parīzē, Mocarts bija nokļuvis kūsājošas muzikālo teātru dzīves virpulī. Viņš jau bija mākslinieks ar nobriedušiem estētiskiem uzskatiem un pārliecību un varēja kritiski vērtēt dzīves pretrunas. Cenšoties pēc vienkāršības un reālisma muzikālajā dramaturģijā, pēc cilvēku raksturu un jūtu patiesīguma, Mocarts izjuta nepatiku pret franču traģēdijas aktieru pārspīlēti svinīgo deklamāciju, kas bija ieviesusies arī operā. Lielākas simpātijas viņš izjuta pret franču komisko operu ar tās vienkāršajām arietām un tautiska rakstura romancēm.

Mocarts un Gluks. Sarežģītāka bija Mocarta attieksme pret Gluku, kurš jau bija Parīzē uzvedis «Orfeju», «Alcestu», «Ifigeniju Aulīdā», kā arī pret cīņu starp «glukistiem» un «pičīnistiem», kas bija izvērsusies šajā laikā. Savās vēstulēs no Parīzes Mocarts par to rakstīja ļoti skopi. Mocarts un Gluks piederēja pie dažādiem Eiropas opermākslas virzieniem. Abu komponistu daiļrades estētiskie pamati bija atšķirīgi un daudzējādā ziņā pretēji. Gluks tiecās pakļaut mūziku drāmai, turpretim Mocarts priekšroku deva mūzikai. Protams, Mocarts nevarēja būt vienis prātis ar Gluku operas estētikas jautājumā. Tomēr daudz kas no Gluka mākslas bija viņam tuvs. Vairākās Mocarta operu kora epizodēs un ainās (no «Idomeneja» līdz «Burvju flautai»), kā arī dramatiskajos recitatīvos skaidri jūtama Gluka ietekme.

Mocarta sonātes klavierēm. Nevarēdams dabūt Parīzē operas pasūtījumu, Mocarts rakstīja tur gandrīz tikai instrumentālo mūziku. Daudzu skaņdarbu vidū izcēlās Koncertsimfonija flautai, obojai, mežragam un fagotam (rakstīta dažiem Manheimas mūziķiem, kas tai laikā uzturējās Parīzē), vairākas sonātes klavierēm un sonātes vijolei. Tieši šajos 1778. gadā Parīzē pavadītajos mēnešos radās slavenās sonātes klavierēm *la* minorā, *Do* mažorā,

La mažorā un citas. Mocarta novatorisms klaviersonātes žanrā īpaši izpaudās *La* mažora sonātes pirmajā daļā, kur tradicionālā sonātes *allegro* vietā ir variācijas, kuru pamatā skaista, sirsnīga, vienkārša, liriska melodija; sonātes fināls ir populārais *Rondo alla turca.*

Pa to laiku tēvs turpināja rakstīt niknas vēstules, kurās izteica Volfgangam bezgalīgus pārmetumus un centās pārliecināt viņu atgriezties Zalcburgā. Zaudējis cerības iekārtoties Parīzē, Mocarts bija spiests atstāt Franciju.

Attiecību saasināšanās starp Mocartu un Zalcburgas arhibīskapu. Divus gadus ilga Mocarta pazemojošā kalpošana Zalcburgas arhibīskapam. Mocartam nācās samierināties ar noteikumiem, kas vērta viņa stāvokli ļoti smagu: viņam nebija tiesību nekur izbraukt, pat uz īsu laiku ne, viņš nedrīkstēja koncertēt bez saimnieka atļaujas. Turklāt, lai iznīcinātu Mocartā tieksmi pēc neatkarības, arhibīskaps darīja visu, lai veicinātu šādu bezizejas stāvokli.

Taču Mocarts nebija no tiem, kas noliec galvu šīs pasaules vareno priekšā. Daži Mocarta izteikumi liecina par viņa augsti attīstītām pašcieņas jūtām, demokrātismu un nicinošu attieksmi pret tiem, kas augstu sabiedrisko stāvokli sasnieguši ar savu izcelšanos, bet ne ar talantu. Tā kādā no vēstulēm 1777. gada 16. oktobrī viņš rakstīja: «Man vieglāk iegūt visus ordeņus, kurus Jūs varat dabūt, nekā Jums kļūt par tādu, kāds esmu es, kaut arī Jūs divreiz nomirtu vai augšāmceltos.»[1]

Vēstulē tēvam Mocarts rakstīja: «Cilvēku cildenu dara sirds, un, kaut arī es neesmu grāfs, tomēr goda manī varbūt vairāk nekā dažā labā grāfā; viss viens — kalps vai grāfs —, ja viņš mani nolamājis, viņš ir nelietis... Jo, kad mani kāds apvainojis, man jāatriebjas, un, ja es izdarīšu ne vairāk, kā viņš izdarījis man, tad tā būs tikai atmaksa, bet ne sods. Turklāt šādā gadījumā es līdzinātos viņam, bet, taisnību sakot, es esmu pārāk lepns, lai pielīdzinātu sevi tādam dumjam aunam.»[2] «Es līdz ārprātam neieredzu arhibīskapu,»[3] viņš rakstīja tēvam 1781. gada 9. maijā. Pat pret savu tēvu, kurš tiecās samierināties ar mūziķa-kalpa nožēlojamo stāvokli, Mocarts sāka izturēties neuzticīgi. «Nevienā Jūsu vēstules rindiņā es vairs nepazīstu savu tēvu,» viņš rakstīja tēvam 1781. gada 19. maijā. «Tas, protams, ir tēvs, tomēr tas nav m a n s tēvs.»[4]

Saskaņā ar arhibīskapa pavēli Mocartam bija jāraksta daudz baznīcas mūzikas. Laicīgās instrumentālās mūzikas žanrā šajā

---

[1] *Роллан Р.* Музыканты прошлых дней, с. 351.

[2] No Mocarta vēstulēm. Šo citātu pirmoreiz tulkojis E. Datels.

[3] *Роллан Р.* Музыканты прошлых дней, с. 351.

[4] Turpat.

periodā viņš sacerēja tikai serenādes un divertismentus, kas bija paredzēti kārtējiem svētkiem, kā arī Koncertsimfoniju vijolei, altam un orķestrim.

Teātris Zalcburgā. Zalcburgas gadi, lai gan tie bija vieni no drūmākajiem Mocarta dzīves periodiem, sniedza viņam daudz svaigu teātra dzīves iespaidu. Šajā laikā Zalcburgā mēdza iegriezties dažādas klejojošas dramatiskas trupas, kas uzveda komēdijas, farsus, drāmas, traģēdijas, baletus un operas. Šeit dīvaini savijās komiskais ar fantastisko. Dramatisko dialogu nomainīja dziedāšana un baleta skati. Šo ceļojošo trupu vidū bija arī austriešu tautas teātris, ko vadīja aktieris un antreprenieris Emanuels Šikanēders, kurš sadraudzējās ar Mocartu. Mocarta biogrāfijā Šikanēders visvairāk pazīstams kā «Burvju flautas» libreta autors. Būdams administrators, antreprenieris, aktieris, kas tēloja gan komiskas, gan arī traģiskas lomas, arī Šekspīra Hamletu, Šikanēders piešķīra visai Mocartu ģimenei pastāvīgas tiesības apmeklēt izrādes. Tā Šikanēders zināmā mērā sekmēja Mocarta ciešāku tuvināšanos austriešu tautas teātrim, kura tradīcijas kļuva par komponista operu dramaturģijas organisku sastāvdaļu. Ap šo laiku tapa Mocarta skaņdarbi teātrim (mūzika Hēblera drāmai «Tamoss — Ēģiptes karalis» (sākta Vīnē 1777. gadā) un vācu opera «Zaīda»), kurus pabeigt un uzvest tomēr neizdevās.

«Idomenejs» Minhenē. Mocarta stāvoklis Zalcburgā joprojām bija nepanesams. Garīgi viņš cieta arī tādēļ, ka viņu pietiekami neatbalstīja ne tēvs, ne māsa, kuri uzskatīja, ka jāsamierinās arī turpmāk. Šai laikā Mocartu atcerējās Minhenē. Kūrfirsts un viņa dzīvesbiedre pasūtīja Mocartam operu *seria* «Idomenejs» ar libretista Dž. Varesko tekstu 1781. gada galma karnevālam. Arhibīskaps nedrīkstēja neievērot Bavārijas valdnieka vēlēšanos un piešķīra Mocartam atvaļinājumu operas komponēšanai un sagatavošanai Minhenē.

Ar lielu aizrautību strādādams pie savas operas, Mocarts nokļuva tuvā saskarē ar Minhenes operteātra trupu. Vēstules, kurās viņš sīki aprakstīja tēvam visu, kas bija saistīts ar operas sagatavošanu, ir sevišķi vērtīgs vēsturisks dokuments. Lai gan tās pamatā ir itāliešu operas *seria* žanra antīkais sižets un tradicionālā nosacītība, te jau skaidri izpaudās Mocarta operu estētikas reālais pamats. Mocarta operu daiļrades attīstībā «Idomenejs» bija svarīgs posms. «Idomenejā» organiski sakausēti itāliešu operas *seria* un Gluka operas dramaturģijas principi. Tas sevišķi izpaudās cilvēcisko kaislību attēlojumā, koru un rečitatīvu traktējumā. «Idomenejs» nozīmīgs tajā ziņā, ka Mocarts, paņēmis visu labāko, kas bija operā *seria* un Gluka daiļradē, pārkausējis savu radošo principu garā un tādējādi nonācis pie tām operām, kas kļuvušas par viņa daiļrades kalngalu. «Idomeneja» pirmizrāde, kas notika 1781. gada janvārī Minhenē, guva spožus panākumus.

Meistarības kalngalā. «Idomeneja» panākumi galīgi nostiprināja Mocarta nodomu vairs neatgriezties arhibīskapa kalpībā. Viņam šķita, ka arhibīskapa brauciens uz Vīni sakarā ar ķeizarienes nāvi kļūs par kādu posmu viņa ceļā uz atbrīvošanos. Pēc arhibīskapa izsaukuma Mocarts izbrauca no Minhenes tieši uz Vīni. Tomēr arī šeit turpinājās tā pati ņirgāšanās. Mocarta cerības atjaunot saites ar augstākajām muzikālajām aprindām un koncertēt mecenātu salonos nevarēja piepildīties, jo bez arhibīskapa atļaujas viņam nebija tiesību uzstāties. Savā mājā arhibīskaps pret Mocartu izturējās necienīgi, lika viņam neiedomājami īsā laikā uzrakstīt kādu skaņdarbu, līdz ar to piespiežot komponistu strādāt caurām naktīm; Mocartam vajadzēja pusdienot saimes istabā kopā ar sulaiņiem un pavāriem.

Sakaru saraušana ar arhibīskapu un pārcelšanās uz Vīni. Mocarta pacietībai pienāca gals, nekas nevarēja viņu atturēt no lēmuma atteikties no dienesta, pat upurējot materiālo labklājību. Viņš rakstīja tēvam: «Jūsu vēlēšanās dēļ es biju gatavs ziedot savu laimi, savu veselību un savu dzīvi, taču mans gods — man, kā arī Jums — ir dārgāks par visu.»[1] Tēvs centās pierunāt dēlu atturēties no pārsteidzīgā soļa, taču Mocarta apņemšanās bija cieša un nelokāma. Viņš iesniedza rakstisku atlūgumu. Arhibīskaps ne tikai noraidīja to, bet arī veltīja Mocartam lamu vārdu un apvainojumu straumi. Mocarts iesniedza atlūgumu otrreiz. Kad viņš atnāca pēc atbildes, arhibīskapa kambarkungs grāfs Arko izmeta viņu pa durvīm. Pēc tam Mocarts vairākas dienas bija tuvu izmisumam. Nomierinājies viņš nolēma neatgriezties Zalcburgā, bet palikt Vīnē. Tātad Mocarts bija pirmais no lielajiem komponistiem, kas pilnīgi atteicās no galma mūziķa atkarīgā stāvokļa.

Mocarta pēdējie desmit dzīves un darba gadi Vīnē deva viņam vislielākos radošos sasniegumus visos mūzikas žanros. Sākumā Mocarta dzīve Vīnē bija smaga. Tā kā viņam nebija ne pastāvīgas algas, ne tuvinieku un radu atbalsta, viņš, zaudējis kādreizējo pazīšanos, bija spiests strādāt līdz pagurumam: komponēt, pasniegt stundas, koncertēt. Tam vēl pievienojās nemiers par tēvu un māsu, kuriem viņš nespēja palīdzēt.

Tomēr brīvības izjūta, apziņa, ka viņš vairs neatgriezīsies ienīstajā Zalcburgas dienestā, atdeva viņam dzīvesprieku un iedvesa cerību, ka pilsētā ar tik bagātu mūzikas dzīvi arī viņam nākotnē gaidāmi panākumi.

Vīnes ielās dažādu instrumentālu ansambļu un dziedoņu izpildījumā dienu un nakti skanēja mūzika — serenādes, divertismenti, noktirnes. Dzīve Vīnē ar nerimstošām dziesmām un dejām, kas skanēja visās malās, likās kā mūžīgi mūzikas svētki.

Vīnes nacionālais teātris. Vīnes teātra («An der Burg») mērķis bija radīt nacionālu dramatisku un operas mākslu (teātrī uzveda dramatiskus sacerējumus un operas). Šādu Vīnes teātra virzienu nosacīja vispirms austriešu sabiedrības progresīvo aprindu nacio-

[1] *Черная Е.* Моцарт, с. 199.

nālās kustības kāpinājums sakarā ar feodālās monarhijas iziršanas procesu un buržuāziski kapitālistisko attiecību attīstību. Austrijas ķeizars Jozefs II, kurš augstāk vērtēja itāliešu operu, progresīvās sabiedriskās kustības spiests, lika organizēt šajā teātrī nacionālu dziesmuspēli — komisku operu ar runātiem dialogiem vācu valodā.

«Bēgšana no seraja». Pirms Mocarta galīgās pārnākšanas uz Vīni turienes teātrī tika uzvesta I. Umlaufa dziesmuspēle «Kalnrači» (1778), kurai bija svarīga vēsturiska nozīme šī žanra attīstībā. Mocarts saņēma pasūtījumu komponēt šim teātrim dziesmuspēli «Bēgšana no seraja». Viņam piedāvāja Brecnera libretu, ko viņš kopā ar Stefāni pārstrādāja atbilstoši savai muzikāli poētiskajai iecerei.

«Bēgšana no seraja» sižets tipisks XVIII gadsimta operai. Turku pašā Selima gūstā nīkst Konstance kopā ar savu kalponi Blondu. Viņas atrod Konstances līgavainis Belmonts, kas ieradies pašā pilī ar savu draugu un kalpu Pedrillo, kurš savukārt ieskatījies Blondā. Iemīlējušos priecīgā tikšanās pēc ilgas šķiršanās un atbrīvošana no gūsta — tāda ir operas galvenā sižeta līnija. Arī operas personas ir tipiskas tam laikam: maigi mīlošā Konstance, veiklā un draiskā Blonda, liriskais mīlētājs Belmonts, viņa attapīgais un viltīgais kalps Pedrillo, niknais harēma sargs Osmins, tipiskā nosacītā «turku» eksotika, kas sasniegta, iesaistot janičāru[1] mūzikas elementus, kā arī lielās (turku) bungas un trijstūri orķestrī.

Lai gan «Bēgšanai no seraja» bija tradicionāls sižets, nevienā tā laika operā nebija tik atbilstoša varoņu un viņu izjūtu muzikālā raksturojuma, tādas iedziļināšanās viņu psiholoģijā, tādas sirsnības un poētiskuma lirisko tēlu iemiesojumā un tādas atjautības un humora komisko tēlu izveidē kā Mocarta operā.

Mocarta precības. Uzticīga un pašaizliedzīga mīla, kas spēj pārvarēt visus šķēršļus, — šī operas dominējošā ideja tanī laikā sasaucās ar Mocarta personiskajiem pārdzīvojumiem. Vīnē viņš atkal tikās ar Vēberu ģimeni, kas bija pārcēlusies šurp no Manheimas. Aloizija, pret kuru viņam bija dziļas jūtas, bija guvusi spožus panākumus uz operas skatuves — viņa bija Vīnes operas soliste. Mocarts, dzīvodams kādu laiku pie Vēberiem, viņu joprojām mīlēja. Taču drīz viņa jūtas saistīja Aloizijas jaunākā māsa Konstance — jautra, dzīvespriecīga, pievilcīga meitene. Volfganga un Konstances draudzīgās attiecības drīz vien pārauga savstarpējā mīlestībā. Mocarta jūtas kāpināja sagadīšanās, ka viņa līgavai bija tāds pats vārds kā galvenajai varonei operā, pie kuras viņš pašreiz strādāja. Tomēr Mocarta tēvs un Konstances māte viņu precībām pretojās. 1782. gada augustā Mocarts aizveda līgavu no vecāku mājām un slepeni salaulājās.

[1] Janičāri — turku karaspēka nosaukums.

Nedaudz agrāk, 1782. gada jūlijā, notika operas «Bēgšana no seraja» pirmizrāde, kam bija milzīgi panākumi. Opera nepatika vienīgi ķeizaram, kam Mocarta mūzika likās pārāk «gudra». «Mūsu ausīm pārāk laba, un briesmīgi daudz nošu, mans mīļais Mocart,» teica Jozefs II komponistam. «Tieši tik, cik vajadzīgs, jūsu augstība,»[1] atbildēja komponists.

Operas «Bēgšana no seraja» panākumi atkal atvēra Mocartam Vīnes aristokrātijas salonu un piļu durvis. Viņš ātri iepazinās ar dažādiem mecenātiem, nodibināja sakarus ar profesionāliem mūziķiem, kas bija iekarojuši skanīgu vārdu un popularitāti visā Eiropā, daudz koncertēja kā klavesīnists. Vīnes aristokrātijas, pārējās sabiedrības aprindās un mājas apstākļos bieži skanēja instrumentālā — simfoniskā mūzika un kamermūzika. Starplaikā starp operām «Bēgšana no seraja» un «Figaro kāzas» (1782—1786) Mocarts uzrakstīja daudz koncertu dažādiem instrumentiem, klavieru sonāšu un fantāziju, kvartetu un citu kameransambļu.

J. S. Baha daiļrades studēšana. Starp mecenātiem, ar kuriem Mocartam bija saskare, viens no ievērojamākajiem bija barons van Svītens — izglītots cilvēks, apceļojis daudzas zemes, liels mūzikas mīļotājs, komponists. Viņa namā skanēja galvenokārt Hendeļa un Baha mūzika. Te Mocarts sevišķi dziļi iepazinās ar J. S. Baha polifono meistarību: viņa fūgas, tokātas un fantāzijas kļuva par Mocarta rokasgrāmatu. Veco vācu meistaru daiļrades studēšana sekmēja Mocarta 80. gadu mūzikas tēlainā satura padziļināšanos un paplašināšanos. Taču vecās vācu mūzikas tradīcijas Mocarts organiski sakausēja ar Vīnes sadzīves mūzikas elementiem. Mocarta mūzika harmoniskajā un polifonajā ziņā kļuva sarežģītāka, tajā parādījās (sevišķi fantāzijās, kā arī koncertu, sonāšu un kvartetu izstrādājumos) improvizācijas brīvība, dramatiski un traģiski tēli, kas radniecīgi bēthoveniskajiem. Šai ziņā sevišķi nozīmīgi klavieru koncerti *re* minorā un *do* minorā, fantāzija un sonāte klavierēm *do* minorā, kvartets *re* minorā. Mocarta instrumentālajos sacerējumos vērojama arī tuvība ar viņa opermūziku (tematiskā materiāla, muzikālo tēlu attīstības dinamikas un to pretstatījuma ziņā). Tā, piemēram, fantāziju *do* minorā ar tās dramatisko un lirisko posmu maiņu var pielīdzināt kontrastējošu ainu vai numuru maiņai operā.

Vīnē Mocarts daudz tikās ar dažādiem komponistiem. Taču ar visiem neizveidojās vienādas attiecības. Daži profesionālie komponisti nespēja izprast Mocarta mākslu un drosmīgās harmonijas un modulācijas, kas bija sastopamas vairākos viņa skaņdarbos, uzskatīja par pārdrošību. Citi apskauda Mocarta ģēniju. Viens no tiem bija Antonio Saljēri, kurš dzīvoja Vīnē un ķeizara galmā ieņēma augstu amatu.[2] Tieši Saljēri darbojās pret Mocartu un,

[1] *Черная Е.* Моцарт, с. 228.

[2] Šis teksts noderēja par pamatu Puškina mazajai traģēdijai «Mocarts un Saljēri».

izmantodams savu ietekmi, traucēja viņam ieņemt labāku stāvokli galmā un iegūt tur pienācīgu atzinību. Gluks, kas sava mūža pēdējos gados pavadīja Vīnē, augstu vērtēja Mocarta ģēniju, taču, būdams smagi slims, nespēja neko darīt viņa labā.

Tikšanās ar Haidnu. Lielu prieku Mocartam sagādāja draudzība ar Haidnu. Viņu personiskā pazīšanās sākās 1785. gadā. Mocarts veltīja Haidnam savus sešus izcilos kvartetus — augstāko sasniegumu kvartetu mūzikas jomā.

Lorenco da Ponte. Mocarta turpmākā darbība operas žanrā ievērojamā mērā saistīta ar Lorenco da Pontes vārdu. Pēc viņa itāliešu valodā sacerētajiem libretiem Mocarts uzrakstīja trīs savas operas: «Figaro kāzas», «Donu Žuānu» un «Tā dara visas». Guvis izglītību garīgajā seminārā, da Ponte iestājās abata kārtā. Taču viņa raksturā un attieksmē pret dzīvi nebija reliģiskās lēnprātības. Būdams dzīvespriecīgs, enerģisks un temperamentīgs cilvēks, viņš laicīgu darbību vērtēja augstāk nekā lūgšanas un gavēni. Vīnē viņš nodarbojās galvenokārt ar libretu rakstīšanu gan nopietnām, gan komiskām operām.

Mocarta un da Pontes pazīšanās, viņu sadarbības rezultātā radās ģeniālā komponista lieliskākie sacerējumi. Mocarts vairākus gadus nebija rakstījis operas (ja neskaita nelielo dziesmuspēli «Teātra direktors» un nepabeigtās ainas operai «Kairas zoss»). Viņš pārlasīja daudz sižetu, bet neviens no tiem neatbilda viņa prasībām. Ievērojamu aristokrātu — itāliešu operas aizstāvju ietekmē apstākļi nacionālas operas uzvešanai bija grūti. Šī iemesla dēļ Mocarts ar sašutumu rakstīja kādam savam draugam: «Ja vadībā būtu kaut viens patriots, viss izskatītos citādi. Tad varbūt jau labi uzdīgušie nacionālā teātra asni varētu kupli sazelt; bet tas taču būtu mūžīgs kauna traips Vācijai, ja mēs, vācieši, piepeši pa īstam sāktu vāciski domāt, vāciski darboties, vāciski runāt un pat vāciski dziedāt.»[1]

«Figaro kāzas». Neredzēdams iespēju uzvest operu vācu valodā, Mocarts bija spiests pievērsties itāliešu operas *buffa* žanram. Taču viņu vairs neapmierināja parastie sižeti ar komēdiju standartveida situācijām, kas daudzreiz atkārtojās dažādos variantos. Kopā ar da Ponti Mocarts beidzot nolēma izmantot Bomaršē triloģijas «Figaro kāzas» otro daļu, kas neilgi pirms tam (1784. gadā) bija uzvesta Parīzē. 1789. gadā franču buržuāziskās revolūcijas priekšvakarā Bomaršē komēdijai bija milzīga nozīme feodāli aristokrātiskās iekārtas atmaskošanā, un tā iedvesmoja trešo kārtu revolucionārām cīņām. Arī Mocarts pēc paša iniciatīvas, bez teātra pasūtījuma, pievērsās šai komēdijai. Vēl jo vairāk pārsteidza tas, ka Vīnes cenzūra Bomaršē komēdiju bija aizliegusi. Lai gan da Pontes libretā komēdijas sociālie asumi nedaudz nogludināti, tomēr saglabāts galvenais — izvirtušajiem kungiem aristokrātiem pretstatīti gudrie, veiklie un simpātiskie kalpi.

[1] *Черная Е.* Моцарт, с. 278.

Šāda sižeta izvēle raksturo Mocartu kā progresīvu mākslinieku, kas ar savu daiļradi atsaucies sava laikmeta saviļņojošākajiem un progresīvākajiem centieniem.

Ārēji opera «Figaro kāzas» veidota operas *buffa* tradīciju garā, bet novatorisko muzikāli dramatisko principu ziņā tā ir pilnīgi jauna parādība XVIII gadsimta muzikālā teātra vēsturē. Attīstot principus, kas jau likti dziesmuspēles «Bēgšana no seraja» pamatā un iezīmējušies vēl agrīnākās operās, ar «Figaro kāzām» Mocarts radīja reālistisku komēdiju, kurā katrai personai ir savs individuāls, tai atbilstošs bagāts un daudzpusīgs muzikāls raksturojums, kas atklājas operas attīstības gaitā atkarā no scēniskās situācijas.

1786. gada 1. maijā Vīnē notika «Figaro kāzu» pirmizrāde. Sākumā opera guva jūsmīgu publikas atsaucību. Taču ķeizara un galma aprindu nelabvēlība pret Mocarta jaunievedumiem ietekmēja operas likteni: tāpat kā «Bēgšana no seraja», arī tā pēc nedaudzām izrādēm tika noņemta no Vīnes teātra repertuāra. Tomēr «Figaro kāzu» mūzika ieguva plašu popularitāti. Ievērojamo Figaro āriju «Tur tev vairs nebūs mīlas un glāstu» dziedāja un spēlēja Vīnes ielās, krogos, restorānos, dārzos un parkos.

Ģeniālajam komponistam pienāca grūtas dienas. Pirmajos Vīnes gados Mocartu mēdza uzlūgt dažādi augstmaņi un mecenāti, bagātīgi apmaksājot viņa uzstāšanos. Turpretī tagad šie uzaicinājumi un kompozīciju pasūtījumi kļuva arvien retāki. Tas bija izskaidrojams ar dažādiem iemesliem: ar Mocarta radošo ieceru neizpratni, ar neuzticības pilno attieksmi pret viņa novatorismu un ar vairāku ietekmīgu mūziķu intrigām, kas Mocartā redzēja bīstamu sāncensi.

Mocartam trūka pat miniālo līdzekļu, lai varētu kaut cik ciešami uzturēt sevi un ģimeni (sievu un bērnus). Aizņemoties naudu, viņš nonāca kreditoru spaidos. Izmantojot Mocarta uzticēšanos, maigo dabu un dzīves pieredzes trūkumu, izdevēji viņu bieži mānīja, bet dažreiz pat vienkārši apzaga.

Svarīgs notikums Mocarta dzīvē bija «Figaro kāzu» milzīgie panākumi Prāgā, kur šī opera ieguva klasiska šedevra nozīmi un tika uzņemta teātra pastāvīgajā repertuārā. Prāgas operteātra direkcija ierosināja Mocartu uzrakstīt operu ar paša izraudzītu sižetu. Šis priekšlikums Mocartam bija ļoti nozīmīgs, jo tas uz laiku paglāba viņu no materiālām grūtībām.

«Dons Žuāns» Prāgā. Kopā ar da Ponti Mocarts pārskatīja daudzus sižetus, līdz beidzot viņi pievērsās slavenajai leģendai par spāņu muižnieku donu Žuānu. Vispirms šo leģendu bija dramatizējis XVII gadsimta spāņu dramaturgs Tirso de Molina; pēc tam tai pievērsās Ž. B. Moljērs (XVII gs.) un K. Goldoni (XVIII gs.). Ar šo sižetu operu bija uzrakstījis arī otršķirīgs itāliešu komponists Gacaniga. XIX gadsimtā dona Žuāna tēls valdzināja Baironu, Lēnavu, Puškinu un citus dzejniekus.

Mocarta opera ar da Pontes tekstu bija patstāvīga šī sižeta apdare. Operu viņš sāka komponēt Vīnē, bet pabeidza Prāgā, tieši sadarbojoties ar teātri un tā māksliniekiem. Mocarts Prāgā jutās laimīgs. Tur viņu saprata un cienīja, viņš daudz un ar milzīgiem panākumiem uztājās koncertos, klausījās čehu tautas mūziku, ar lielu aizrautību strādāja pie «Dona Žuāna», kas sajūsmināja izpildītājus. «Dona Žuāna» pirmizrāde Prāgā notika 1787. gada 29. oktobrī.

Operas žanrā «Dons Žuāns» ir Mocarta augstākais sasniegums. «Figaro kāzas» ar visiem saviem jauninājumiem pieslejas operas *buffa* žanram, «Bēgšana no seraja» ir dziesmuspēle, bet «Donu Žuānu» vairs nevar pieskaitīt pie kāda noteikta žanra. Atšķirībā no iepriekšējiem šī sižeta dramatiskajiem traktējumiem, kuros pārsvarā bija ārējam efektam domātās Leporello parupjās asprātības, dona Žuāna bezgalīgās mīlas dēkas un beigās viņa aizraušana uz elli, Mocarta un da Pontes «Donā Žuānā» sastopams nopietns, cildens traktējums. Komandora, donnas Annas un donnas Elvīras tēli sasniedz lielu traģisku spēku. Tai pašā laikā Leporello, Cerlīnas un Mazeto tēlos pietiekami spilgti un reljefi parādās arī buffoniskais, komiskais elements. Dona Žuāna tēlā, kas pilns vitālas enerģijas un kvēles, apvienojas abi elementi — traģiskais un komiskais. Tādā veidā opera «Dons Žuāns» ir muzikālas traģēdijas un operas *buffa* sintēze. Mocarts pats tai devis nosaukumu *dramma giocosa* («jautrā drāma»), gribēdams ar to pasvītrot operas dramatisko būtību.

Darbojošos personu muzikālajos raksturojumos Mocarts attīstīja «Figaro kāzu» līniju. Muzikālais raksturojums dots ne tikai operas varoņiem, bet arī to savstarpējām attiecībām. Tādējādi mūzikā, kas tēlo jebkuru varoni, kuram ir saskare ar donu Žuānu, atspoguļojas dona Žuāna raksturojums. Tas ir viens no līdzekļiem, kā sasniegt muzikāli dramatiskās attīstības caurviju darbību, paturot tradicionālo dalījumu noslēgtos numuros. Caurviju attīstību Mocarts sasniedza arī ar citiem līdzekļiem: tieši pārejot no muzikāla numura recitatīvā — un otrādi, kā arī radot lielas ainas, kas veidotas brīvi, atbilstoši dramatiskās darbības gaitai. Ainas ar caurviju darbību «Donā Žuānā» ir pirmā cēliena introdukcija, otrā cēliena sekstets un abi fināli. Viss teiktais dod pamatu «Donu Žuānu» nosaukt par psiholoģisku muzikālu drāmu.

Pēc lieliskās pirmizrādes Prāgā «Donu Žuānu» 1788. gada maijā uzveda Vīnē, bet tur to uzņēma vēsāk. Pēc atgriešanās Vīnē Mocartam atkal sākās materiālas grūtības. Tikai 1788. gada beigās, kad nomira Gluks, kurš bija ieņēmis kamermūziķa posteni ķeizara galmā, Mocartam piedāvāja šo vietu. Taču ķeizars izmantoja Mocartu vienīgi kā deju sacerētāju galma ballēm un karnevāliem, par ko viņam maksāja niecīgu atalgojumu.

Trīs pēdējās simfonijas. 1788. gada vasarā Mocarts uzrakstīja savas trīs pēdējās lieliskās simfonijas: *Mi bemol* mažora simfoniju, ko caurvij dejiski ritmi un intonācijas; liriski dramatisko

sol minora simfoniju, vispopulārāko no Mocarta simfonijām, kas ar savu sirsnīgumu un poētisko saviļņotību ir gluži vienreizēja parādība XVIII gadsimta simfoniskajā mūzikā un daudzējādā ziņā sagatavo XIX gadsimta romantisko simfonismu; monumentālo *Do* mažora simfoniju (kas ieguvusi «Jupitera» nosaukumu) ar grandiozo finālu, kurā apvienota sonātes forma ar trīskāršu fūgu. Šajās simfonijās jau pilnīgi atrisināta simfoniskā cikla vienības un viengabalainības problēma.

Mocarta ģimenes materiālie apstākļi neuzlabojās. Necilvēcīgā pārslodze darbā, nemitīgās materiālās raizes nospieda un bieži noveda izmisumā lielo komponistu, pamazām iedragāja viņa veselību. Lai atvieglotu savu stāvokli, Mocarts devās koncertceļojumos, taču guva mazus ienākumus. Ilgi nebija saņemts arī operas pasūtījums.

«Tā dara visas». Tikai 1790. gada sākumā Vīnē uzveda jaunu Mocarta operu *buffa* «Cosi fan tutte» («Tā dara visas»), kurai libretu bija uzrakstījis da Ponte. Tā bija sacerēta neparasti īsā laikā pēc Vīnes teātra pasūtījuma. Opera «Tā dara visas» salīdzinājumā ar «Figaro kāzām» un «Donu Žuānu» neko principiāli jaunu neienesa. Problemātikas ziņā tā bija pat mazāk nozīmīga nekā abas iepriekšējās Mocarta operas, lai gan tai valdzinoša mūzika un meistarīga muzikālā dramaturģija. Idejiskajā ziņā šī opera atpaliek no «Figaro kāzām» un «Dona Žuāna», turpretim muzikālo raksturojumu spilgtuma un individuālās konkrētības, kā arī ansambļa psiholoģiskā smalkuma un meistarības ziņā tā turpina attīstīt Mocarta muzikālās dramaturģijas principus. Operas pirmizrāde notika 1790. gada janvārī ar viduvējiem panākumiem.

Šī Mocarta jautrā opera ar daudzām amizantām skatuves situācijām bija asā kontrastā ar paša komponista dzīvi — viņa materiālie apstākļi bija smagi; retās uzstāšanās nenodrošināja nepieciešamo iztikas minimumu.

«Tita žēlsirdība». Tajā laikā viņam atkal palīgā nāca Prāga. 1791. gada vasarā sakarā ar Čehijas karaļa Leopolda II kronēšanu Mocartam tika pasūtīta opera *seria* «Tita žēlsirdība» ar Metastazio libretu. Tomēr šīs operas uzvedums neizraisīja sevišķu entuziasmu, un, neraugoties uz mūzikas krāsainību, arī paša Mocarta daiļradē «Tita žēlsirdībai» bija mazāk nozīmīga vieta, un tā nav iegājusi teātru repertuārā. Pats operas *seria* žanrs ar mitoloģiskiem vai senvēsturiskiem sižetiem, kā arī Metastazio dariņātā libreta tips XVIII gadsimta beigās bija jau sevi pārdzīvojis. Mocartam «Tita žēlsirdība» bija darbs, ko lielā mērā nosacīja dzīves apstākļi.

«Burvju flauta». Mocarta pēdējā opera «Burvju flauta» ir viens no viņa ģēnija lieliskākajiem sacerējumiem. Šikanēders, kurš vēlējās uzvest operu ar burvju pasakas sižetu, lai uzlabotu sava teātra sašķobījušos stāvokli, ierosināja Mocartu uzrakstīt mūziku operai «Burvju flauta». Komponists bija ar mieru. Operas libreta sacerēšanai Šikanēders izmantoja Vīlanda poēmu-pasaku «Lulū»,

kas Mocarta un Šikanēdera kopīgajā darba procesā ievērojami izmainīta. Tādējādi burvis Zarastro, kas sākumā atbilstoši Vīlanda pasakai bija iecerēts kā ļauno spēku iemiesojums, pārvērtās par gudrības un gaismas paudēju, un, otrādi, labā feja un cietēja māte pārvērtās par Nakts karalieni — tumsas, ļaunuma un viltus simbolu. Tomēr tika pilnīgi saglabāta pasakas humānā ideja, kas saistīja Mocartu, — cīņa starp labo un ļauno, starp gaismu un tumsu, kā arī labo un gaišo spēku uzvara. Lai gan sižets bija bērnišķīgi naivs un darbības attīstībā nebija loģiskas motivācijas, «Burvju flautā» pasaku formā iemiesoti progresīvi morāli ētiski ideāli, kas bija tuvi Mocartam. Tādēļ Gēte augstu vērtēja «Burvju flautas» libretu un mēģināja pat uzrakstīt tam turpinājumu.

Mocartu valdzināja arī iespēja atkal pievērsties dziesmuspēles žanram. «Burvju flauta», kas noslēdza austriešu dziesmuspēles attīstību XVIII gadsimtā, vienlaikus sagatavoja vācu romantisko operu, kura dzima XIX gadsimta sākumā.

«Burvju flautā» atbalsojās dažas masonu idejas. Tā bija reliģiski ētiska kustība, pie kuras piederēja Šikanēders un daļēji arī Mocarts, kurš savas dzīves pēdējos gados uzrakstīja vairākas masonu kantātes. Mocarts, kuram bija sveša masonu ložas mācības mistiskā puse un kurš neizprata viņu politiskās intrigas, pieņēma un atspoguļoja masonu kustības progresīvās īpašības: tieksmi uz vispārēju brālību un mīlestību, gaismas un prāta uzvaru pār tumsu.

Un tomēr «Burvju flautas» saturs nebija saistīts tikai ar masonu kustību, tas bija daudz plašāks un neatspoguļoja masonu mācības mistiku. Šī opera ir dziļi filozofiska pasaka; mūzikā spilgti pretstatīti gaismas un tumsas tēli, ar ģeniālu psiholoģisku iedziļināšanos izteiktas Tamino un Paminas mīlas jūtas; ne mazāk spilgti parādīti vientiesīgi komiskie Papageno un Papagenas tēli — tipisks austriešu-vācu tautas teātra personāžs. Tādējādi Mocarta meistarīgākās operas saglabājušas saites ar nacionālo tautas teātri, bet pasaku personas kļuvušas par dzīviem cilvēkiem, kas apveltīti ar noteiktiem individuāliem vaibstiem.

«Burvju flautas» pirmizrāde notika īsi pirms Mocarta nāves (1791. gada 30. septembrī). Vēl pirms operas pabeigšanas Mocarts saņēma pasūtījumu rakstīt Rekviēmu. Tas notika diezgan dīvainos apstākļos, kas ilgu laiku šķita mīklaini. Pie viņa ieradās melni ģērbts cilvēks, pasūtīja Rekviēmu un nozuda. Mocarts viņu vairāk tā arī neredzēja. Šis apmeklējums atstāja uz Mocartu smagu iespaidu: jau ilgi sajuzdams nespēku, viņš uzņēma šo sēru mesas pasūtījumu kā savas tuvās nāves pravietojumu. Vēlāk tas viss noskaidrojās — dīvainais apmeklētājs izrādījās grāfa Valzega Štupaha sūtnis. Šim grāfam bijis paradums pasūtīt trūcīgiem mūziķiem dažādus skaņdarbus, pirkt tos par nieka grašiem un izdot kā savas kompozīcijas. Tā viņš gribēja izdarīt arī ar Mocarta Rekviēmu.

Rekviēms. Drudžainā steigā Mocarts sāka strādāt pie Rekviēma — sava pēdējā skaņdarba, komponēdams to vienlaikus ar «Burvju flautu». Rekviēmu pabeigt Mocartam neizdevās — lielo darbu pārtrauca nāve. Izmantojot atstātos uzmetumus un melnrakstu, Rekviēmu pabeidza Mocarta skolnieks Zīsmeiers.

Rekviēms ir viens no visdižākajiem ģeniālā komponista sacerējumiem. Tā pamatā ir tradicionālais sēru mesas teksts latīņu valodā, taču mūzikas ziņā tas tomēr neatbilst kulta dievkalpojuma prasībām. Ar kora, vokālā kvarteta un simfoniskā orķestra līdzekļiem Mocarts iemiesojis cilvēka visdziļāko jūtu un pārdzīvojumu pasauli: dvēseles konfliktu dramatismu, stihisko, grandiozo pastartiesas ainu, dziļas sēras un skumjas par zaudētiem tuviniekiem, mīlestību un ticību cilvēkam.

Mocarts nomira 1791. gadā, naktī no 4. decembra uz 5. decembri (trīsdesmit sestajā dzīves gadā). Nedaudzas stundas pirms nāves viņš dziedājis Papageno dziesmiņu «Liels putnu ķērājs es, jā, jā» no «Burvju flautas». Mocarta nāves iemesls joprojām ir strīda objekts. Plaši pazīstamo leģendu par to, ka Mocartu noindējis Saljēri, kurš tiešām skaudis Mocarta ģēniju, vēl tagad atbalsta daži mūzikas zinātnieki.[1] Tomēr šai versijai trūkst dokumentālu pierādījumu — tā pamatojas vienīgi uz mutiskām liecībām, it īpaši uz to, ka mirstot Saljēri pats, būdams psihiska sabrukuma stāvoklī, it kā esot atzinies Mocarta noindēšanā. Tas viss tomēr vēl nedod zinātnisku pamatojumu šī briesmīgā nozieguma apstiprināšanai. Tādēļ daudzi mūzikas zinātnieki apstrīd faktu, ka Saljēri būtu nogalinājis Mocartu.[2]

Mocarta apbedīšana notika traģiskos apstākļos. Dižo komponistu paglabāja ne atsevišķā, bet kopējā kapā, jo piederīgajiem trūka vajadzīgo līdzekļu. Līdz pat mūsu dienām nav zināma viņa īstā kapa vieta. Apbedīšanas dienā bija sacēlies sniegputenis, tā ka neviens no mirušā radiem un tuviniekiem neaizgāja līdz kapsētai. Mocarta sāpju sagrauztā atraitne Konstance nebija spējīga iziet uz ielas. Tā klusu, nepamanīti apbedīja lielo ģēniju, kura mūzika cilvēcei sniedz tik lielu mākslinieciskū baudījumu.

DAIĻRADES RAKSTUROJUMS

Mocarta daiļradei raksturīga žanru daudzpusība, organisks austriešu tautas nacionālās mūzikas apvienojums ar citu nacionālās mūzikas kultūru (visvairāk itāliešu) īpatnībām, dziļa idejiskā satura un pilnīgas māksliniecisķās formas vienība.

---

[1] *Бэлза И. Ф.* Моцарт и Сальери. — М., 1953.

[2] *Штейнпресс Б. С.* Новая версия старой легенды. — Советская музыка, 1954, № 11.

Austriešu tautas mūzika — Mocarta daiļrades pamats. Mocarta, tāpat kā Haidna mūzika sakņojas austriešu tautas mūzikā; taču Mocartam šīs saites ar tautas mūzikas avotiem varbūt nav tik tiešas kā Haidnam, tās ir komplicētākas un smalkākas. Mocarta skaņdarbiem raksturīgs sirsnīgums, poētiskums, grācija, filigrāns slīpējums.

Mocarta melodika. Mocarts ir viens no lielākajiem melodijas meistariem. Vienkāršajām, viegli uztveramajām Mocarta melodijām, kurās apvienojas austriešu un vācu tautasdziesmu un tautas deju iezīmes ar itāliešu operas kantilēnu, raksturīgs bagāts iekšējais saturs. Daudzās Mocarta melodijās ir izsmalcināti hromatismi, aizturas ar skaidru mažora vai minora skaņkārtas bāzi un vienkāršām harmoniskām funkcijām.

Tomēr Mocarta mūzikā bieži sastopamas arī vīrišķīgas melodijas, kas piesātinātas ar lielu dramatisku patosu un ietver sevī kontrastējošus elementus. Mocarta melodiju iedvesmas avots bija neizsīkstošs. To daudzkārt atzīmējuši izcili mūziķi. N. Rimskis-Korsakovs 1897. gadā rakstīja savam draugam mūzikas kritiķim S. Krugļikovam Maskavā: «Tīrā melodija, kas nākusi no Mocarta caur Šopēnu un Glinku, dzīva vēl šodien, un tai jādzīvo, jo bez tās mūzikai draud dekadence.»[1]

Polifonijas loma. Liela nozīme Mocarta mūzikā bija polifonijai, kas attīstīja dažas Baha laikmeta polifonijas iezīmes, taču uz jauniem — Vīnes klasiskās skolas stila pamatiem ar tajā valdošo homofoni harmonisko domāšanas veidu. Jaunais Mocarta polifonijā atšķirībā no Baha saistīts galvenokārt ar polifoni izstrādājamo tēmu raksturu. Ikvienas Baha fūgas tēma tiecas pēc polifonas — imitācijveida attīstības. Mocarta tēma (simfonijās, kvartetos, sonātēs) pēc savas dabas galvenokārt ir homofona un veido melodisko bāzi homofoni harmoniska rakstura mūzikai. Tematiskā materiāla attīstības procesā (pa lielākai daļai sonāšu-simfoniju izstrādājumos) Mocarts plaši izmantoja arī polifonos paņēmienus. Gadījumos, kad skaņdarbs vai tā daļa iecerēta polifonā stilā, tēma pēc sava rakstura tuva Baha tēmai. Tāda ir, piemēram, slavenā dubultfūga («Kyrie eleison») no Rekviēma.

Harmoniskais stils. Mocarta harmonijas piešķir melodiskajam tēlam vēl lielāku izteiksmību un skaistumu. Kā jau tas raksturīgs visai XVIII gadsimta mūzikai, harmonijas balstījās uz galveno funkciju — tonikas, subdominantes un dominantes savstarpējiem sakariem. Mocarta mūzikā šīs funkcijas izmantotas daudzveidīgi: lietojot tonalitātes blakus pakāpes, iekšējas tonālas novirzes, tam laikam sarežģītas modulācijas. Drosmīgās modulācijas un tālās radniecības tonalitāšu blakus nostatījums Mocarta mūzikā ne vienreiz vien samulsināja laikabiedrus, un viņiem tā likās kā pārdrošība. Turklāt Mocarta harmoniju novatorisms nekur neizjauc mažora vai minora skaņkārtas pamatus; gluži otrādi, tas bagātina skaņkārtu, paplašina tās izteiksmes iespējas. Tā kā Mocarta mūzikā ir skaistas un graciozas melodijas, tad arī visvienkāršākās harmonijas, kas balstītas uz I, IV un V pakāpes funkcijām, viņa daiļradē šķiet svaigas un it kā atdzimst jaunai dzīvei.

Faktūra. Mocarta mūzikas skaistums lielā mērā saistīts ar skaņdarbu faktūru — vienmēr skaidru, caurspīdīgu, smalku. Nevainojama un tīra balssvedība, meistarīga forma, kurā katra detaļa saturā nozīmīga, — visas šīs Mocarta mūzikas īpašības kopā ar tās māksliniecisko pilnību un poētisko apgarotību piešķir tai valdzinošu spēku.

[1] *Римский-Корсаков А. Н.* Жизнь и творчество. — М., 1937. — Вып. 4, с. 113.

OPERU DAIĻRADE

Mocarts komponēja operas visas savas dzīves laikā, sākot no vienpadsmit gadu vecuma. Tomēr lielākie sasniegumi operas jomā attiecās uz pēdējo gadu desmitu (1782—1791). Mocarts rakstīja dažādu tipu un žanru operas: dziesmuspēles («Bēgšana no seraja», «Burvju flauta»), operas *buffa* («Figaro kāzas», «Tā dara visas»), operas *seria* («Idomenejs», «Tita žēlsirdība»). Opera «Dons Žuāns», kurā apvienotas muzikālās traģēdijas un komēdijas īpatnības, neatbilst nevienam no šiem tipiem.

Mocarta operas reforma. Blakus Glukam Mocarts bija lielākais operas reformators XVIII gadsimtā. Taču atšķirībā no Gluka viņš savu reformu teorētiski nedeklarēja. Pamatojoties uz citiem estētiskiem principiem, Mocarts radīja citu muzikālās dramaturģijas tipu. Gluks tiecās pakļaut mūziku dramatiskajai darbībai, bet Mocartam mūzika bija operas pamats. Kādā no vēstulēm tēvam Mocarts rakstīja, ka «operā poēzijai jābūt paklausīgai mūzikas meitai». No sacītā nav jāsecina, ka Mocarts nepiešķīra lielu nozīmi operas libretam. Gluži otrādi — Mocarta operu mūzika ir cieši vienota ar skatuviskās darbības attīstību.

Attieksme pret libretu. Par to, ka Mocartam bija ārkārtīgi stingras prasības pret savu operu libretiem, liecina viņa vēstulēs izteiktās domas. Sevišķi interesantas šai ziņā ir Mocarta vēstules tēvam no Minhenes sakarā ar gatavošanos operas «Idomenejs» uzvedumam. Mocarts rakstīja, ka operas libreta tekstam jābūt iespējami lakoniskam, lai neaizkavētu darbību. Mocarts apbrīnojami izjuta un izprata operas skatuvi ar tās specifiskajām likumsakarībām. Lai gan «Idomenejā» bija operas *seria* žanra tradicionālā nosacītība, viņš pamatojās uz dramatiskās mākslas patiesības un skatuviskās mērķtiecības apsvērumiem.

Būdams stingri pārliecināts par to, ka operas librets nav patstāvīgs dramatisks darbs, Mocarts neatlaidīgi centās panākt, lai librets pilnīgi atbilstu muzikālās dramaturģijas specifiskajiem

uzdevumiem, pie tam lai tiktu pilnīgi saglabāta mūzikas hegemonija.[1] Tā viņš strādāja ar libretistiem — Stefāni («Bēgšana no seraja»), da Ponti («Figaro kāzas», «Dons Žuāns», «Tā dara visas»), Šikanēderu («Burvju flauta»). Iedams citus ceļus nekā Gluks, Mocarts panāca mūzikas un dramatiskās darbības saliedējumu nedalāmā vienībā un visu operas uzveduma elementu koordināciju.

Operas žanru savstarpējie sakari. Kā jau teikts, Mocarts rakstīja operas dažādos žanros: operas *seria*, operas *buffa* un dziesmuspēles. Pie tam katru no šiem žanriem Mocarts atsvaidzināja un bagātināja, iesaistot tajos cita žanra elementus un Vīnes klasiskā simfonisma principus. Tā, piemēram, opera «Figaro kāzas» rakstīta, pamatojoties uz operas *buffa* tradīcijām, tomēr ne viss tajā esošais iekļaujas šī žanra ietvaros, it īpaši abas grāfienes ārijas, kuras drīzāk raksturīgas operai *seria*. To pašu var teikt par Konstances lomu «Bēgšanā no seraja» vai Nakts karalienes partiju «Burvju flautā». Tiesa, opera *seria* degradējās XVIII gadsimtā, bet atsevišķi tās elementi no jauna atdzīvojās, ieplūzdami citos operas žanros. Tas tieši raksturīgs Mocarta muzikālajai dramaturģijai. Mocarta operas *seria* «Mitridats — Pontas karalis» un «Idomenejs» uz skatuves vairs nedzīvo; taču tām bija svarīga nozīme, jo tās bagātināja viņa operas *buffa* un dziesmuspēles, kas vēl tagad saglabājušas savu nozīmi operteātru repertuārā.

Tomēr visām Mocarta operām ir viens stilistisks pamats — Vīnes klasicisms. Tā principi viņa operu daiļradē guvuši īpatnēju iedzīvinājumu, kas izpaužas melodiju stilā, orķestra lomas pieaugumā, attīstības paņēmienos, sevišķi lielajās ansambļu ainās un finālos.

Muzikālie raksturojumi. Viens no lielākajiem novatoriskajiem sasniegumiem Mocarta operu dramaturģijā bija meistarīgie darbojošos personu, operas varoņu muzikālie raksturojumi. Itāliešu operas *seria* varoņu muzikālo raksturojumu gandrīz nemaz nebija, operās *buffa* mazāk tika pasvītrotas varoņu individuāli konkrētās īpašības, lielāka uzmanība pievērsta tipiskajām īpašībām. Šie raksturojumi bija sava veida muzikālās «maskas» ar izstrādātiem izteiksmes paņēmieniem, kas bija dotas viena tipa varoņiem dažādās operās. Līdz Mocartam varoņu muzikālajos raksturojumos operas žanrā nebija sasniegts vispārinātā, tipiskā apvienojums ar individuālo, konkrēto, šajos raksturojumos nebija arī daudzpusības.

Darbojošās personas Mocarta operās bija ne vien tradicionāli tipi, bet arī dzīvi cilvēki, kas apvieno sevī tipisko un individuālo. Šajā ziņā Mocarta muzikālais teātris bija reālisma augstākais sasniegums XVIII gadsimta muzikālajā dramaturģijā.

[1] Šai ziņā Mocarta estētika tuva Rimska-Korsakova atziņām, kurš apgalvoja, ka «opera vispirms ir muzikāls sacerējums».

Par meistarīgajiem darbojošos personu muzikālajiem raksturojumiem Mocarta operās A. Serovs rakstīja: «Tikai īsts mākslinieks izpratīs spēju ar radošās iztēles spēku pilnīgi iznīcināt sevī personisko es, ar visu būtni it kā pārceļoties citās, dzejnieka dvēselei pilnīgi svešās personībās — just, domāt, dzīvot viņu vietā, vārdu sakot, veidot atsevišķas personas, kas ir tikpat neatkarīgas no dzejnieka un cita no citas, kā neatkarīgi ir dzīvi, reāli cilvēki ar miesu un asinīm —, lūk, tāda ir objektīva, dramatiska mākslinieka raksturīga īpašība.

Šai ziņā, var teikt, Mocarts pielīdzināms Gētem un pat Šekspīram; pašu ģeniālāko mūziķu vidū neviens, pat lielais Gluks, šai ziņā nevar līdzināties viņam — Mocarta operu personas ir dzīvi cilvēki ar atšķirīgiem, ārkārtīgi dažādiem raksturiem, ar smalkām, individuālām šo raksturu niansēm.»[1]

Nelietojot vadmotīvus, Mocarts apveltīja savu operu darbojošās personas ar melodiskiem gājieniem, kas izveidoja viengabalainu un daudzpusīgu tēlu. Tā dona Žuāna tēlā pasvītrota viņa mīlestība pret dzīves baudām, drosme, enerģija; Suzannas tēlā («Figaro kāzas») — sievišķīga pievilcība, šķelmība, gudrība, atjautība; Bazilio tēlā — lišķa nekrietnība, viltība. Raksturojumu patiesīgums un spilgtā izteiksmība sasniegta ar vārda, skatuviskās darbības un muzikālo (vokālo un orķestra) līdzekļu apvienojumu.

Darbojošos personu muzikālie raksturojumi Mocarta operās saglabā savu nozīmi ne vien solonumuros vai duetos, bet arī vairākos lielos ansambļos. «Figaro kāzu» un «Dona Žuāna» finālos, sekstetā no operas «Dons Žuāns» un dažos citos ansambļos katram dalībniekam ir sava intonāciju sfēra. Rodas vienlaicīgs dažādu muzikālo raksturojumu apvienojums vienotas, arhitektoniski saskanīgas ansambļa ainas ietvaros.

Tomēr dažos gadījumos, kad to nosaka skatuviskā situācija, Mocarts dod kopēju raksturojumu veselai darbojošos personu grupai, kam vieni nodomi un centieni. Tāds paņēmiens izmantots, piemēram, «Figaro kāzu» pirmā cēliena finālā vai arī tās pašas operas otrā cēliena vēstules skatā. Suzannai un grāfienei, nosūtot grāfam mīlestības vēstuli, ir kopīga vēlēšanās: piemuļķot un sodīt grāfu. Tādēļ viņas abas raksturo vienāda mūzika.

Dažos gadījumos viena no personām it kā «aizgūst» citas personas raksturojumu. Tā, piemēram, Leporello ārijā, kas veltīta dona Žuāna mīlas dēku aprakstam, raksturots ne tikai Leporello, bet arī dons Žuāns. Tik brīvi un elastīgi Mocarts operās veidoja muzikālos raksturojumus, kas bija viens no augstākajiem sasniegumiem viņa muzikālajā dramaturģijā.

[1] *Серов А. Н.* Избранные статьи. — М., 1957. — Т. 2, с. 281—282.

«Figaro kāzas»

Bomaršē komēdijas «Neprāta diena jeb Figaro kāzas» sižetu, kā jau agrāk teikts, Mocarts izvēlējās pēc paša iniciatīvas. Gan Bomaršē komēdija, gan Mocarta opera ietver sevī sociālu ideju, kas vērsta pret feodālo iekārtu ar tās pērkamību un liekulību. Tādēļ Bomaršē komēdiju, kas bija izraisījusi tik asu polemiku pirmsrevolūcijas laika Parīzē, ķeizariskajā Vīnē cenzūra bija aizliegusi. Tiesa, da Pontes libretā komēdijas sociālais asums nedaudz mīkstināts (svītrota feodālās tiesas satīriskā aina, izmesti Figaro politiskie monologi). Tas izskaidrojams gan ar cenzūras noteikumiem, gan arī ar operas žanra specifiku, tomēr palikušas sižeta galvenās līnijas, tāpat arī muļķīgo, izvirtušo kungu un gudro, atjautīgo kalpu (kas viņus uzvar) pretstatījums.[1]

Opera «Figaro kāzas» sacērēta itāliešu operas *buffa* tradīciju garā. Šai ziņā tipisks ir sižets, kurā sastopamas komiskas situācijas, pārpratumi, tuvu cilvēku nepazīšana, pārģērbšanās; operas uzbūve — divi cēlieni, kas noslēdzas ar lieliem fināliem.[2] Neskaitot finālus, kas ir plaši izvērstas ainas ar caurviju muzikālo darbību, opera dalās noapaļotos numuros (ārijas, dueti, ansambļi), ko vieno *secco* (sausie) recitatīvi, kurus izpilda klavieru pavadījumā (Mocarta laikā recitatīvus pavadīja klavesīns).

Līdz ar to Mocarts savā operā izgājis ārpus operas *buffa* žanra ietvariem, radot reālistisku raksturu komēdiju. Katra operas persona ieguvusi mūzikā savu, tikai tai piemītošu raksturojumu. Mocarts parāda šeit bezgala daudzveidīgus un elastīgus paņēmienus, dažkārt atsegdams gan visraksturīgākās dotā varoņa īpašības, gan pakļaudams tos kopējai dramatiskai situācijai.

Tā Figaro tēlā pasvītrots rīcības ātrums un noteiktība, attapība, saprāts, aktivitāte, veiklība; viņa ārijām, recitatīviem un replikām ansambļos raksturīgs dzīvs temps, vīrišķība, brīžiem parupja vienkāršība. Suzannas tēls pilns pievilcības, sievišķīga valdzinājuma, šķelmības; mūzika, kas raksturo Suzannu, smalkjūtīgi un elastīgi seko viņas rīcībai, viņas noskaņojuma maiņām. Kerubino muzikālais tēls ir vienkāršāks: abās ārijās (Kerubino partiju dzied sieviešu balss — mecosoprāns) viņš raksturots kā iemīlējies zēns ar kvēlu sirdi, kas alkst pretmīlas. Sarežģītajam grāfa Almavivas tēlam raksturīga viengabalainība, lai gan te vērojamas gandrīz nemitīgas pārejas no niknuma uz glaimiem, no draudiem uz kvēlu lūgumu. Mainīgs ir grāfienes tēls: viņa ir skumja, būdama vienatnē ar savām bēdām sakarā ar vīra neuzticību, jautra, šķelmīga un draiska, sadarbojoties kopā ar Figaro un Suzannu pret grāfu. Tikpat spilgti un reljefi ir Bartolo, Bazilio un Marce-

[1] Operas īsu saturu sk. pielikumā.

[2] Operas iedalījums četros cēlienos, kas sastopams dažos izdevumos, ir nepareizs un neatbilst operas *buffa* tradīcijām.

līnas muzikālie raksturojumi. Lai gan operā ir asas komiskas situācijas, to visu caurstrāvo maiga, poētiska lirika.

Operu ievada strauja uvertīra *presto* tempā. Starp uvertīru un operu nav tieša tematiska sakara. Taču vispārējā rakstura un stila ziņā tā cieši saistīta ar operas darbību, kas arī attīstās tikpat strauji. Operas uvertīra uzrakstīta sonātes formā bez izstrādājuma.

Uvertīras galvenajai partijai divas tēmas. Pirmā tēma ātri raisās ap atbalsta punktu — toniku, paceļas kvintu augšup un atgriežas uz toniku.



Galvenās partijas otrā tēma ir jautra, fanfarveida.





Blakus partijā, kas uzrakstīta dominantes tonalitātē, pavīd kaut kas uzmācīgs, neatlaidīgs (tikpat neatlaidīgs kā pats Figaro, kas par spīti visiem šķēršļiem sasniedz savu mērķi).

69 [Presto]



Tāda pati neatlaidība sajūtama arī blakus partijas otrajā elementā.

70 [Presto]





Noslēguma partija ir skaista, gracioza un tuva mūzikai, kas raksturo Suzannu.

71 [Presto]



Pēc nelielas saites tūlīt sākas reprīze, kurā visas tēmas atskan pamattonalitātē; koda nostiprina šo pašu tonalitāti ar galvenās un saistījuma partijas materiālu.

Pirmā cēliena pirmā aina. Istaba grāfa Almavivas pilī. Pirmais cēliens sākas ar Figaro un Suzannas duetu. Dueta sākumā viņu partijas ir kontrastējošas: Figaro, kurš mērī istabu un nosauc skaitļus, izmet aprautas rečitatīvveida replikas, kas tikai atkārto orķestra melodijas frāžu beigas; Suzannu, kas tīksminās pie spoguļa, raksturo gracioza melodija, kura valdzina ar vienkāršību un skaistumu.

72 Allegro



Kad Figaro, pametis savu darbu, tīksminās ap Suzannu, viņš atkārto viņas melodijas. Šis duets tai pašā laikā ir aina ar attīstītu darbību, kurā Figaro vokālā partija mainās atkarā no izmaiņām viņa skatuviskajā rīcībā. Pie tam viss numurs savā uzbūvē saglabā harmoniskumu, ko veido orķestra partija, kura kopā ar balsīm izklāsta visu tematisko materiālu.

Pēc īsa rečitatīva seko Figaro un Suzannas otrais duets. Vienu un to pašu darbojošos personu divu duetu blakus novietojums bija tradicionālās operas standarta shēmas pārkāpums. Šajā gadījumā to nosacīja dramatiskās darbības gaita, kuras vārdā Mocarts atkāpās no likumiem. Svarīgi arī tas, ka divu galveno darbojošos

personu tēli atklājās nevis viņu iznākšanas ārijās, kā bija pieņemts, bet ansambļu (šajā gadījumā duetu) ainās, pēc kurām tikai seko Figaro ārija.

Ārijā «Ja kādreiz grāfam padejot tīkas» Figaro zobojas par grāfu, ar galantām manierēm atdarinādams kungu-aristokrātu. Tādēļ mūzika atgādina graciozu menuetu, kas it kā atveido grāfa ārējo veidolu.

73 Allegretto





Kad Figaro vairs neatdarina grāfu, mūzika atkal raksturo viņa parupji jautro dabu.

74 Presto

Figaro





Straujo operas darbības risinājumu veicina bieža kontrastējošu ainu maiņa. Jaunos un veiklos Figaro un Suzannu nomaina Bartolo un Marcelīna. Bartolo ārija, kurā viņš ilgojas atriebties Figaro, raksturo viņa ārišķīgo uzpūtību, un tā tipiska komisko basu partijām. Bartolo ārijas muzikālie izteiksmes līdzekļi ļoti vienkārši un tradicionāli: lielu intervālu lēcienu (šajā gadījumā oktāva lejup) un vokālās ātrrunas (daudzkārtīgs vienas skaņas atkārtojums — *parlando* tips) blakus nostatījums.

Negatīvo tipu muzikālie atveidojumi operā «Figaro kāzas» ir tradicionālāki un vienpusīgāki nekā pozitīvo varoņu raksturojumi. Izņēmums gan ir grāfa tēls.

Pēc Suzannas un Marcelīnas komiskās strīda ainas un Marcelīnas aiziešanas iesteidzas jaunais Kerubino. Kerubino ārijā «Jauna līksme, jaunas sāpes» izpaužas saviļņojums, satraukums, ko rada ātrais temps, ritmiski pulsējošā ostinētā kustība orķestra pavadījumā un īsu ritmisku figūru atkārtojums vokālajā partijā, kuras atgādina satrauktu, emocionāli kāpinātu runu. Šīs ārijas melodija radniecīga Mocarta *sol* minora simfonijas pirmās daļas galvenajai partijai.

Tādējādi operas darbībā pamazām iesaistās visas personas, katra ar savu individuālo raksturojumu. Pēc Kerubino ārijas nākamais muzikālais numurs ir trio.

Tāpat kā pārējie operas ansambļi, trio ir komiska aina, kuras laikā Kerubino sēž krēslā, pārklāts ar segu, lai grāfs viņu nepamana, bet grāfs, kurš nevēlas satikties ar Bazilio, paslēpies aiz krēsla. Tiklīdz grāfs izdzird Bazilio sakām, ka Kerubino iemīlējies grāfienē, viņš pietrūkstas kājās. Te arī sākas trio.

Katrs šī ansambļa dalībnieks saglabā savu raksturojumu. Dusmu un sašutumu pilnas ir frāzes, ko izsaka grāfs, kurš draud padzīt Kerubino.

75 Allegro assai

Grāfs



Lišķība un iztapība saklausāma mēlneša un intriganta Bazilio replikās.

76 [Allegro assai]

Bazilio

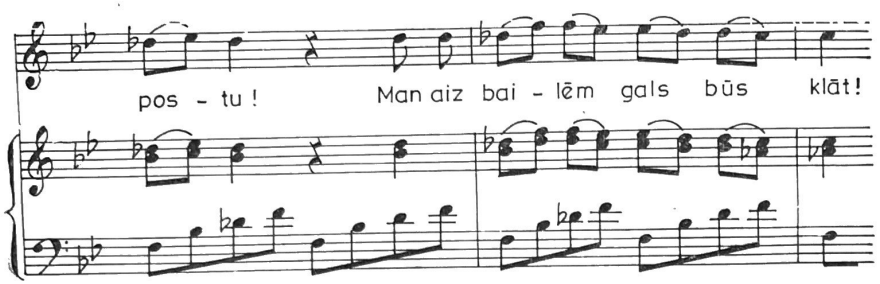


Suzanna nonākusi sarežģītā situācijā, tāpēc mūzika viņas partijā satraukuma pilna.

77 [Allegro assai]

Suzanna





Un tā viss sasaistās uzbūves ziņā harmoniskā ansamblī, kurā dramatiskais iedarbīgums apvienojas ar kompozīcijas meistarību.

Operas pirmā aina noslēdzas ar ievērojamo Figaro āriju «Tur tev vairs nebūs mīlas un glāstu», kurā viņš pievēršas Kerubino, kam grāfs uzlicis sodu — izsūtīšanu uz pulku.Ārija uzrakstīta rondo formā, kas atbilst teksta saturam, kurš atkārtoti pievēršas vienai domai — it kā refrēnam («Tur tev vairs nebūs mīlas un glāstu — tur, kur šķēpi un zobeni lāso»).Ārija tuva dzīvam, mundram maršam, kas tēlo gan paša Figaro aktīvo vīrišķību, gan karavīra slavu, kas sagaida jauno Kerubino pulkā.

Fanfaru intonācijas pie vārdiem «un ja karš vienreiz pāri tev brāztos» un punktētais ritms piešķir refrēnam maršveidību.

Epizodēs mūzika izsaka vārdu saturu: tā gracioza tur, kur Figaro dod padomu jaunajam pāžam atteikties no smaržām, pomādes un puķēm (izteiksmīgā orķestra partija ar trilleriem un ātri lejuptraucošām gammām pasvītro ārijas ironisko toni); pie vārdiem «kaujas troksnī skaļā, baigā tev vairs nebūs miera maigā» tā tuva militāram maršam. Tāpat arī orķestra noslēgums ārijas beigās ir spraigs maršs ar metālpūšamo instrumentu fanfarveida skanējumu.

Pirmā cēliena otrajā ainā redzama grāfienes istaba, kur viņa bēdājas par laulātā drauga neuzticību. Liriskā, skumju izjūtu pilnā grāfienes ārija kontrastē ar visu iepriekšējo. Lai gan ārijai mažora skaņkārta (*Mi bemol* mažors), kas rada gaišas, mierīgas lirikas noskaņu, lejupkrītošās sekundu intonācijas ar aizturām, kā arī lēnais temps iezīmē grūtsirdības elementus.







Tiklīdz parādās Suzanna un Figaro, bet pēc viņiem Kerubino, mūzikā atgriežas ātrs temps, vieglums un jautrība. Paklausot Suzannas un grāfienes lūgumam, Kerubino dzied romanci «Teic, kas šī dziņa, kas sirdī man trauc», kurā izpaužas zēna maigās mīlestības jūtas. Skaistā un plūstošā melodija apvienojas ar modulāciju meistarību; biežā tonalitāšu maiņa galvenās — *Si bemol* mažora tonalitātes robežās vēl vairāk pastiprina melodijas emocionālo izteiksmību.

Tālāk seko Suzannas ārija, kad viņa ietērpj Kerubino sieviešu drānās; Suzannas, grāfienes un grāfa trio; Suzannas un Kerubino duets, kura beigās Kerubino izlec pa logu, bet Suzanna ieslēdzas istabā, kurā viņš tikko bijis.

Sākas lielais pirmā cēliena finmāls, kas ir operas centrālā, svarīgākā aina. Tajā piedalās visas operas darbojošās personas (atskaitot Kerubino), kuras ierodas pakāpeniski. Reizē ar balsu skaita pieaugumu (finmāls sākas ar duetu, beidzas ar septetu) paātrinās arī temps.

Finālā pretēju spēku sadursme sasniedz vislielāko asumu. Te nav dalījuma numuros, kas mijas ar rečitatīviem; viss finmāls ir liela dinamiska aina ar nepārtrauktu mūzikas attīstību. Struktūras ziņā to var pielīdzināt svītai — līdz ar jaunas personas parādīšanos vai darbības pavērsienu mainās arī mūzikas raksturs, sakarā ar to cita citai seko dažādas kontrastējošas, samērā noapaļotas epizodes, atbilstošas attiecīgajam darbības momentam. Epizožu vidū izmantoti simfoniskās attīstības paņēmieni, kas pārņemti no instrumentālās mūzikas.

Finmāls sākas ar vētrainu grāfa un grāfienes dueta skatu. Grāfs grib uzlauzt durvis uz istabu, kurā, pēc viņa domām, atrodas Kerubino; grāfiene lūdz to nedarīt. Tā ir pirmā epizode. Grāfa frāzes pilnas niknuma un dusmu, grāfienes frāzēs izskan bailes un samulsums.

79 Allegro di molto



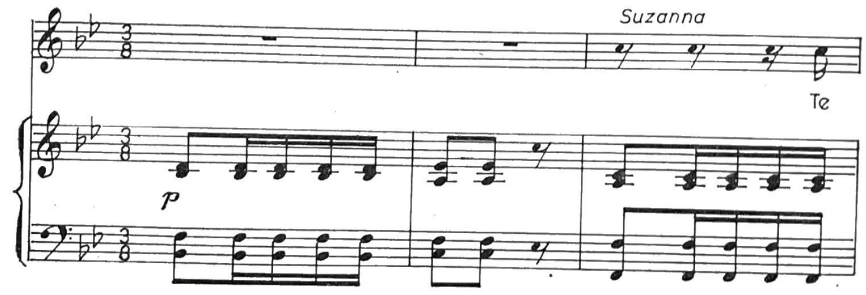






Piepeši durvis atveras, un no istabas Kerubino vietā iznāk Suzanna. Grāfs un grāfiene ļoti pārsteigti, Suzanna ironizē par grāfu. Tā ir finmāla otrā epizode, kas jau veido trio. Mūzika kopā ar tekstu pauž vieglu izsmieklu, kas mijas ar izbrīnu.

80 a) Allegro con moto

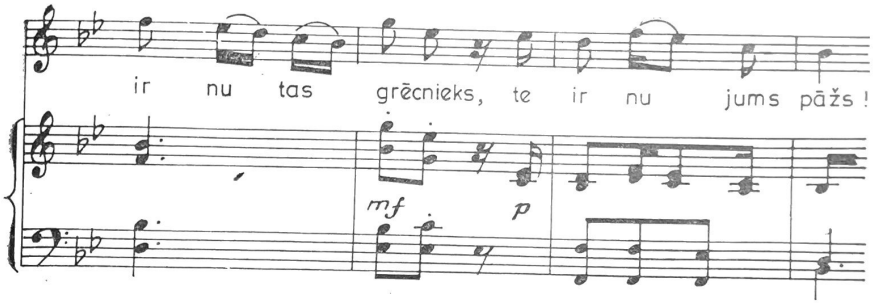












Suzanna ar grāfieni baiļojas par Kerubino likteni. Tā ir fināla trešā epizode.

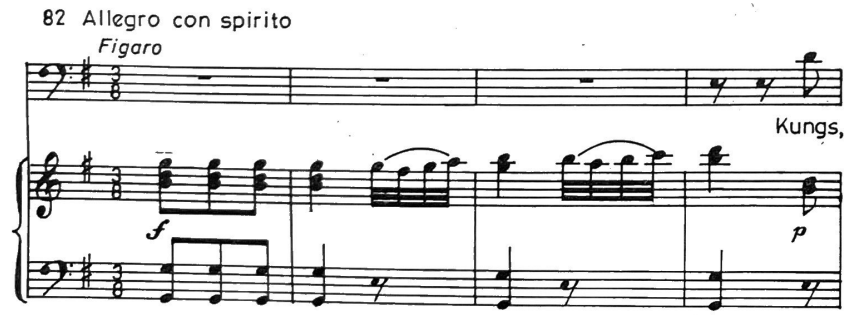
80 b) Allegro



Suzanna ar grāfieni vieglā ātrrunā pārmet grāfam viņa bezprātīgo greizsirdību.



Līdz ar Figaro parādīšanos sākas fināla ceturtā epizode. Trio pārvēršas kvartetā. Figaro jautri ierosina sākt kāzu svinības. Šīs epizodes mūzika (īpaši sākumā) atdarina svinībās ielūgto muzikantu spēli.





Grāfs aptur Figaro, dzēlīgi jautādams viņam par zīmīti, kurā Figaro brīdinājis grāfu par grāfienes tikšanos ar kādu nepazīstamu vīrieti. Figaro izliekas, ka viņš neko nezina par zīmīti, grāfiene un Suzanna cenšas palīdzēt viņam izkļūt no kļūmīgās situācijas. Tas viss veido fināla nākamo — piekto epizodi, kuras mūzikai humoristisks raksturs.





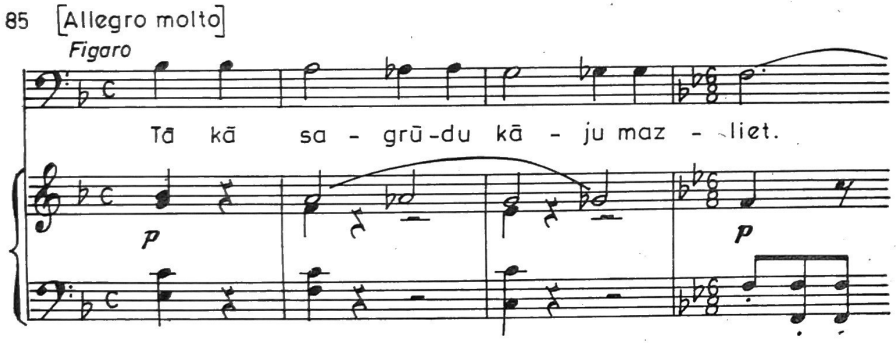
Sestā epizode saistīta ar jaunas darbojošās personas parādīšanos: dārznieks Antonio, nesdams rokā sasistu podu, uztraukti stāsta, ka pa logu izlēcis cilvēks, kurš uzkritis šim neļķu podam un sasitis to. Grāfs grib uzzināt, kas ir šis cilvēks. Figaro, lai glābtu Kerubino, uzņemas vainu uz sevi. Ātrais temps *(allegro molto)*, cita par citu skaļākas balsis, kas atskan te kopā, te atsevišķi, mutuļojošās, nepārtrauktās trioļu figūras orķestra pavadījumā, asas *forte* un *piano* maiņas — tas viss kopā ar skatuvisko situāciju rada komisku iespaidu.







Komiski ir lejupejošie hromatismi tajā vietā, kur Figaro pēc lēciena izliekas klibs.



Antonio rāda papīru, ko lēciena brīdī izmetis Kerubino. Ja lēcis Figaro un papīrs bijis viņam kabatā, viņam jāzina tā saturs. Grāfiene un Suzanna nāk palīgā Figaro. Viņas pačukst Figaro, ka šis papīrs ir pavēle par Kerubino nosūtīšanu uz pulku.

Visa šī darbība, kas risinās ap Kerubino dokumentu, veido jaunu — fināla septīto epizodi. Pēc iepriekšējās epizodes straujā tempa ar tās enerģisko mūziku iestājas mērens temps, kas ļauj skaidri skandēt tekstu. Šī skata mūzikai pieglaimīga nokrāsa.









Līdz ar Marcelīnas, Bazilio un Bartolo parādīšanos darbībā iezīmējas ass pavērsiens un sākas pēdējā — fināla astotā epizode, kas ir septets. Trīs cilvēki ieradušies pie grāfa, lai pieprasītu tiesāt Figaro. Viņš parakstījis līgumu, ka noteiktā laikā atdos Marcelīnai naudu, ko aizņēmies, vai, pretējā gadījumā, viņu apprecēs.

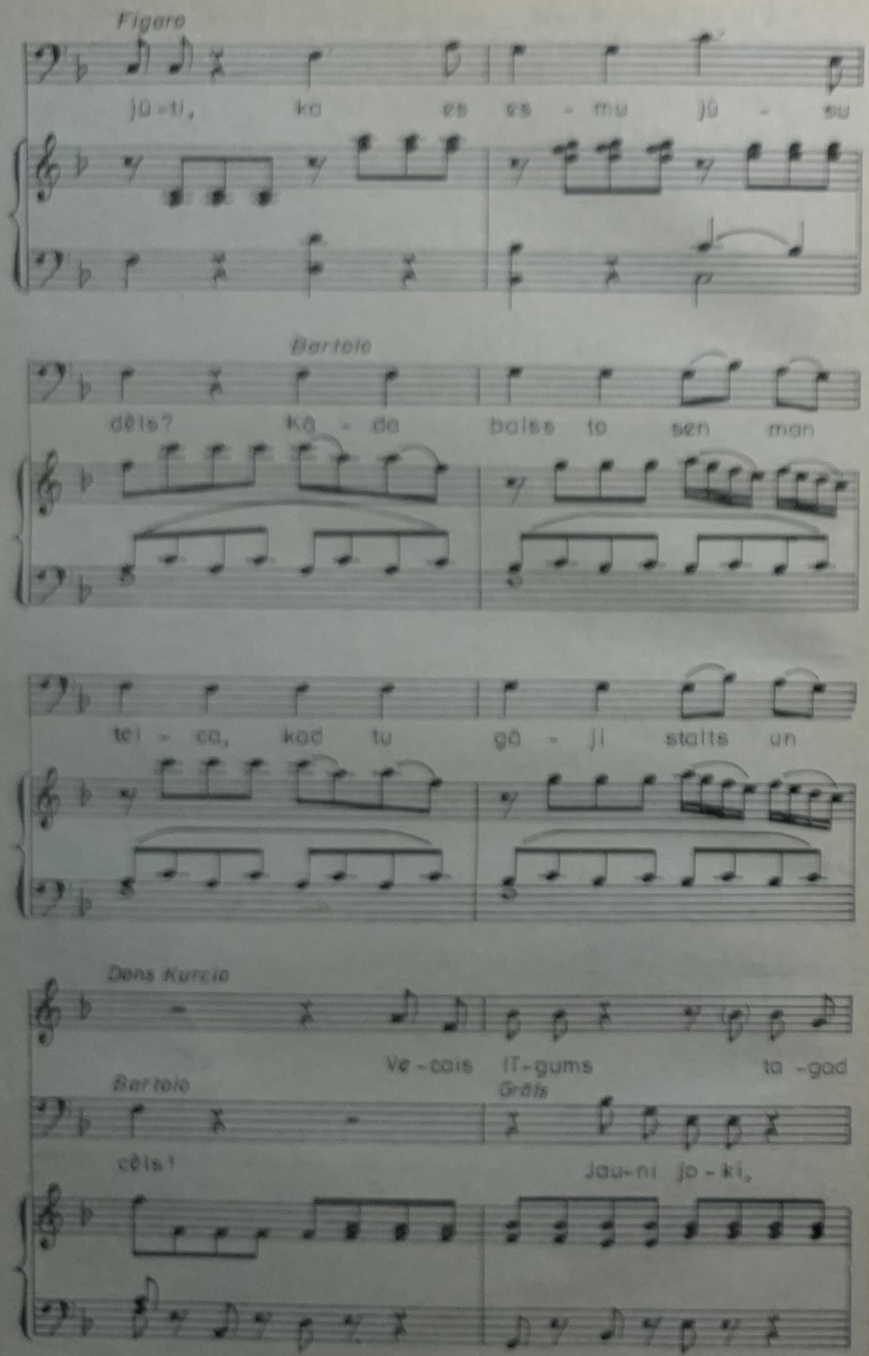
Šajā pēdējā ansamblī izveidojas divas pretējas darbojošos personu grupas: vienā pusē Marcelīna, Bazilio un Bartolo, kuriem drīz vien, izpratis iesniegto prasību, pievienojas grāfs; otrā pusē Suzanna, grāfiene un Figaro. Katrai grupai dots savs muzikālais raksturojums. Viss saliedējas harmoniskā ansamblī, kurā temps pamazām paātrinās un beidzas *prestissimo*. Noslēguma ansamblis atgādina simfonijas cikla pēdējo daļu. Šāda analoģija jo vairāk pamatota tāpēc, ka pēdējā ansamblī tiek nostiprināta tonalitāte: cēliena finmāls sākas un beidzas *Mi bemol* mažorā.

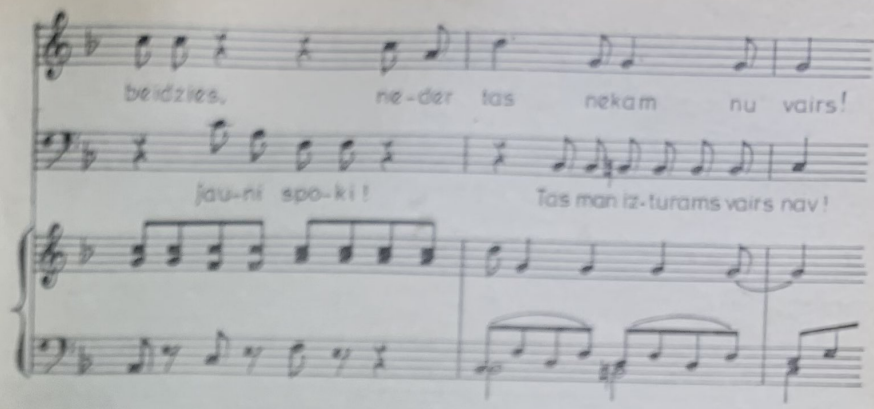
Tādējādi Mocarts šajā lieliskajā finālā apvieno dramatismu (mūzikā elastīgi sekodams darbības attīstībai, visiem tās pavērsieniem) ar muzikālās attīstības loģiku, ar likumsakarībām, kas piemīt instrumentālajām cikliskajām formām.

Otrā cēliena pirmā aina sastāv no numuriem-ainām, no kuriem katrs ir darbības jauns pavērsiens. Pie tādiem pieder grāfa un Suzannas duets, kurā viņa maldina grāfu, norunādama ar viņu satikšanos dārzā; grāfa ārija, kurš nejauši uzzinājis par Suzannas nedarbiem; recitatīvs un sekstets pēc Figaro tiesas, kur negaidīti noskaidrojies, ka Marcelīna ir Figaro māte, bet Bartolo — viņa tēvs; grāfienes ārija, kurā viņa skumst par laulātā drauga neuzticību; grāfienes un Suzannas duets («vēstules duets»), kurā Suzanna raksta grāfam grāfienes diktētu vēstuli, uzaicinot viņu uz satikšanos; kori, maršs, deja, recitatīvi, kas veido lielu ainu, kuras laikā grāfam tiek nodota Suzannas un grāfienes rakstītā mīlestības vēstule.

Šī cēliena dramaturģijas centrā ir sekstets un «vēstules duets». Sekstetā piedalās Figaro, grāfs, Marcelīna, Bartolo, tiesnesis dons Kurcio, Suzanna. Tāpat kā daudzi citi ansambļi Mocarta operās, šis sekstets pāraug ainā ar attīstītu darbību. Sākumā Bartolo un Marcelīna maigi apskauj Figaro, pazīdami viņā atrasto dēlu; grāfs un Kurcio pārsteigti par notikumu negaidīto pavērsienu. Tādēļ šeit divējādi intonāciju kompleksi, kas, no vienas puses, raksturo mīlošos vecākus un, no otras puses, pārsteigtos lieciniekus; pirmais — melodiski reljefs, otrais — recitatīvisks.

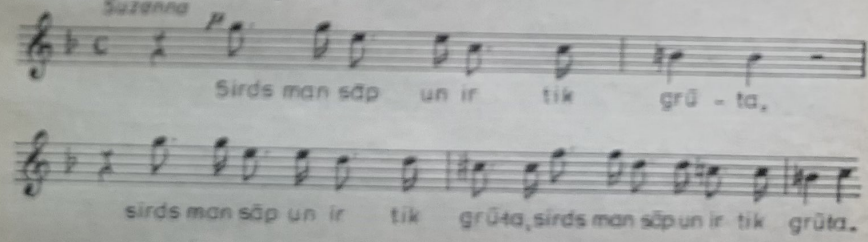






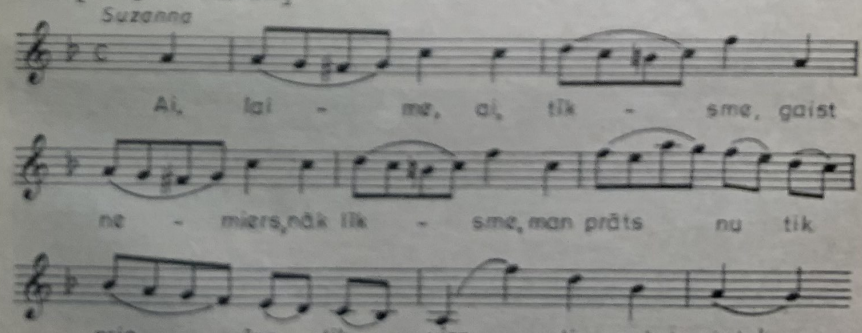
Trešais muzikālais raksturojums parādās līdz ar Suzannas ierašanos. Sākumā izceļas pārpratums: Suzanna, redzēdama Figaro Marcelinas apkampienos, cērt viņam pliķi par neuzticību, bet, uzzinājusi patiesību, kļūst maiga un mīļa. Šī piepešā pārmaiņa ļoti smalkjūtīgi atveidota mūzikā. Pirmajā gadījumā Suzannas partija, kurai enerģiska, neatlaidības pilna melodija un asi punktēts ritms, pauž apvainotas sievietes dusmas.

88 [Allegro moderato]



Otrajā gadījumā maiga, plastiska, plūstoša melodija pauž laimes jūtu pārpilnību.

89 [Allegro moderato]



Tā viena neliela ansambļa ietvaros attīstās darbība, noskaņā notiek lūzums. Tādējādi ansamblis atgādina nevis noslēgtu operas numuru, bet gan veselu ainu.

«Vēstules duetā» Suzanna raksta grāfam grāfienes diktētu mīlestības vēstuli, kurā uzaicinā viņu uz satikšanos, bet pēc tam, dueta otrajā daļā, abas lasa uzrakstīto. Te nav atšķirības rakstu-rojumos: abas sievietes tiecas pēc viena mērķa. Tādēļ šis numurs ir liriska romance divām sieviešu balsīm. Tās melodija maiga, valdzinoša.





Plūstošā melodija sešdaļu taktsmērā $\binom{6}{8}$, vienmērīgais pavadījums, kā arī balsu kustība tercās dueta otrajā daļā atgādina barkarolu.

Otrā cēliena otrā aina sākas ar mazu aizkustinošu āriju (pareizāk to būtu nosaukt par arietu, ko dzied dārznieka meita Barbarīna. Viņa meklē kniepadatu, ko izmetusi zālē; ar šo adatu bija sasprausta vēstule, kuru grāfam uzrakstījušas Suzanna un grāfiene. Grāfs taču bija licis Barbarīnai to nodot atpakaļ Suzannai. Šīs ārijas izteiksmīgajā melodijā atveidots naivi bērnišķīgs meitenes tēls.





Visa šī aina (līdz finālam) sastāv tikai no ārijām, kuras savā starpā saista recitatīvi. Tā pēc kārtas mainās darbojošās personas, līdz, beidzot, finālā tās apvienojas.

Figaro ārijai (trešā) un Suzannas ārijai ir svarīga nozīme cēliena dramaturģijā — tās atklāj jaunas iezīmes šo galveno varoņu raksturojumā. Figaro, zinādams par vēstuli, ko Suzanna adresējusi grāfam, iedegas greizsirdībā. Ārijā («Ak, acis turiet vaļā») viņš brīdina vīriešus neticēt sievietēm, bīties viņu viltības. Recitatīvveida melodijas uzbūve, «uzmācīgās» orķestra pavadījuma figūras, vairākkārtējs kādas īsas intonācijas atkārtojums, vokālā ātrruna, slīdošie hromatiskie gājieni balsī — tie visi ir izteiksmes līdzekļi, kas pauž satraukumu, apvainojumu, rūgtu ironiju un tai pašā laikā vieglu zobgalību.

Suzanna, pārģērbusies grāfienes tērpā, kaitinādama Figaro, kurš slepeni noklausās, savā ārijā aicina grāfu uz satikšanos. Suzannas ārija atklāj viņas tēlā jaunas iezīmes: prasmi ar viltību un izlikšanos būt maigai un mīļai. Šī ārija, kas uzrakstīta siciliānas ritmā, ir tīras, valdzinošas lirikas paraugs.



Sākas operas finmāls, kas ievērojami atšķiras no pirmā cēliena finmāla. Tur darbojošās personas pamazām iesaistījās ansamblī — līdz ar katras personas parādīšanos mainījās mūzikas raksturs un

izveidojās svītai līdzīga struktūra. Te turpretim nav tāda pakāpeniska balsu skaita pieauguma — darbojošās personas nāk un iet, bieži vienas muzikālas epizodes laikā mainās vietām, duetam seko kvartets, pēc tam solo, tad atkal duets utt. Tikai beigās finmāls noslēdzas ar kopēju ansambli. Muzikālās epizodes lielākoties pāriet cita citā tieši, bez pauzes. Pirmā cēliena finmāls, būdams liela aina, tai pašā laikā sastāv no vairākiem noslēgtiem numuriem. Visas operas fināls šai ziņā ir viengabalaināks.

Tā operā beigu beigās laimīgi atrisinās vesela virkne komisku pārpratumu. Pārpratumus izraisīja tas, ka grāfiene un Suzanna apmainījušās tērpiem, tādēļ ne grāfs, ne Figaro viņas nepazīst un notur vienu par otru. Arī Kerubino, kurš noturējis grāfieni par Suzannu, tiecas iegūt viņas labvēlību. To redz grāfs, kas atnācis uz satikšanos ar Suzannu. Viņš mēģina sist Kerubino, bet pliķis trāpa nevis Kerubino, kurš paspējis paslēpties, bet gan Figaro.

Tāda ir fināla pirmā epizode; pieglaimīga nokrāsa ir tēmai, kas it kā attēlo Kerubino piesardzīgos soļus, bet pēc tam grāfa soļus, kurš tuvojas grāfienei, domādams, ka tā ir Suzanna.





Nākamajā epizodē grāfs, noturējis grāfieni par Suzannu, atklāj tai mīlestību, bet Suzanna un Figaro no tālienes noraugās šajā ainā, pie tam Figaro, noturējis Suzannu par grāfieni, tāpat kā grāfs, tiek piemuļķots.

Figaro paliek viens, pie viņa piesteidzas Suzanna, ģērbusies grāfienes tērpā. Figaro, domādams, ka runā ar grāfieni, stāsta par viņas laulātā drauga simpātijām pret Suzannu. Tūdaļ gan viņš pēc balss pazīst Suzannu, bet izliekas nepamanījis un, lai viņu pārmācītu, stāsta par savu kaismīgo mīlu. Sašutusī Suzanna, domādama, ka Figaro savus mīlas pilnos vārdus veltī grāfienei, cērt viņam vairākus pliķus, kurus viņš pieņem ar prieku.

Visu šo abpusējo spēli pavada skerco rakstura mūzika, atveidojot situācijas komismu.

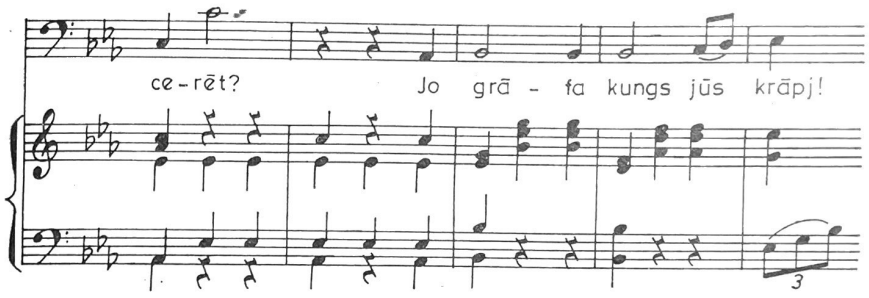




Tikai brīžos, kad Figaro atklāj mīlestību, mūzika kļūst liriski dziedoša.

95 [Allegro di molto]





Beidzot Figaro atklāj Suzannai noslēpumu: viņš pazinis mīļo, labi zināmo balsi. Abi ir laimīgi un maigā duetā izteic savu prieku.

96 Andante



Tad parādās grāfs, kas meklē Suzannu. Tagad Figaro, lai izjokotu grāfu, ar tīši pārspīlētu afektāciju pauž savas dedzīgās jūtas šķietamajai grāfienei. Grāfs šausmās sasauc ļaudis, lai visu klātbūtnē atmaskotu Figaro ļaunprātībā un viņu sodītu. No lapenes, noņēmusi masku, iznāk īstā grāfiene. Visi pārsteigti, bet grāfs spiests lūgt savai sievai piedošanu. Opera noslēdzas ar līksmu ansambli.

«Dons Žuāns»

Opera «Dons Žuāns» visumā nepieder ne pie viena no tā laikmeta operas virzieniem. Te sintezēta muzikālā traģēdija un komēdija — tikai jaunā kvalitātē. Kā jau zināms, Mocarts operu nosaucis par *dramma giocoso* (jautrā drāma), ar to pasvītrodams sava darba dramatisko būtību. Psiholoģiskā dziļuma un cilvēcisko kaislību izpausmes ziņā Mocarts «Donā Žuānā» sasniedzis šekspīrisku vērienu. Opera «Dons Žuāns» bija viens no P. Čaikovska visvairāk iemīļotiem skaņdarbiem. Savā kritiskajā apcerējumā viņš rakstīja: «.. viņa (Mocarta. — *B. L.*) operās, sevišķi «Donā Žuānā», daudz skaistuma, daudz dramatiski patiesu momentu; viņa melodijas sevišķi daiļas, harmonija bagāta, kaut arī vienkārša. Taču Mocarts bija arī lielisks muzikāli dramatisko raksturojumu meistars, un neviens komponists, izņemot viņu, nav vēl radījis tādus līdz galam izturētus, dziļi un patiesi iecerētus muzikālus tipus kā dons Žuāns, donna Anna, Leporello, Cerlīna ... Ansambļos, ainās, kur attīstās lugas dramatiskā darbība, viņš devis neaizsniedzamus muzikālās daiļrades paraugus. Dziļa traģisma pilnas sevišķi tās ainas, kur parādās donna Anna — lepnā, kaismes pilnā, atriebīgā spāniete. Viņas sāpju kliedzieni un vaidi pie nogalinātā tēva, viņas šausmas un atriebības alkas ainā, kur viņa satiekas ar savas nelaimes vaininieku, — to visu Mocarts attēlojis ar tik aizraujošu spēku, ka izraisītā dziļā pārdzīvojuma ziņā viņam varbūt varētu pielīdzināt tikai labākās Šekspīra ainas. Pretstatā drūmajam donnas Annas tēlam cik daudz grācijas, nemākslotu jūtu Mocarts ielicis savā Cerlīnā! Cik meistarīgi veidots, cik viengabalains ir Leporello visdažādākajās situācijās! Beidzot, cik daudz spožuma, juteklīga skaistuma, pievilcīgas jautrības ir pašā dona Žuāna partijā!»[1]

Apvienodams «Donā Žuānā» traģisko ar komisko, Mocarts operas personāžam atkarībā no tā dramaturģiskajām funkcijām devis atbilstošus muzikālus raksturojumus. Pie traģiskajiem tēliem pieder Komandors, donna Anna, dons Otavio, donna Elvīra; pie komiskajiem tēliem — Leporello, Mazeto, Cerlīna. Dona Žuāna tēlā apvienotas abu šo tēlu īpašības.

[1] *Чайковский П. И.* Музыкально-критические статьи. — М., 1953, с. 125—126. Operas īsu saturu sk. pielikumā.

Operai divi cēlieni, kuru pamatā ir kontrastējošu ainu secība. Operu ievada un noslēdz mūzika, kas raksturo drūmo, traģisko Komandora tēlu (sonātes *allegro* ievads uzvertīrā un otrā cēliena finālā).

Ar Komandora tēmu sākas «Dona Žuāna» uvertīra.



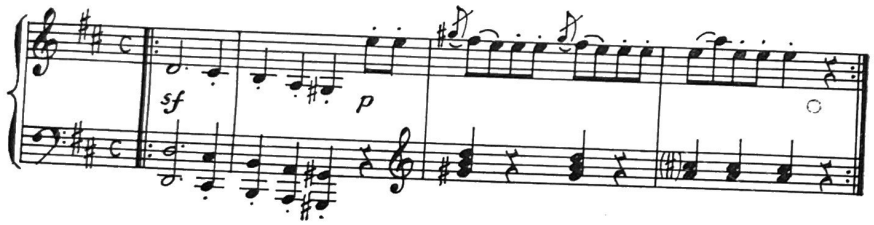
Smagie, traģiskie akordi *re* minora tonalitātē kopā ar ostinēto ritmu, sinkopēm, aurojošiem vijoļu augšupejošiem un lejupejošiem gammveida gājieniem rada iespaidu par kaut ko draudošu, liktenīgu.

Tēmai, kas saistīta ar Komandora tēlu, pretstatīts sonātes *allegro* — pilns dzīvības un uguns. Tas raksturo izrādes komisko pusi. Kontrasts starp ievada *Andante* un *Molto allegro* iepriekš nosaka muzikāli skatuviskās darbības attīstību, kurā mijas, saduras, krustojas traģiskas un komiskas ainas. Uvertīras sonātes *allegro* galvenā un blakus partija rakstura ziņā maz kontrastējošas. Tās abas iemieso dzīvespriecīgā piedzīvojumu meklētāja dona Žuāna un komiskā Leporello tēlus.

98 a) Molto allegro



98 b) Molto allegro



Kontrasts uvertīrā rodas ne tik daudz starp sonātes *allegro* galveno un blakus partiju, bet gan starp visu *Allegro* un ievadu. Tiesa, blakus partijā ir iekšējs kontrasts starp diviem tās elementiem: aktīvo, enerģisko un vieglo, lidojošo. Šīs tēmas skaldījums divos kontrastējošos elementos rada iespēju veidot izstrādājumu galvenokārt uz blakus partijas tēmas attīstības pamata. Uvertīrai nav patstāvīga noslēguma, tā apstājas uz jaunās tonalitātes — *Fa* mažora (ar ko sākas pirmais cēliens) dominantes. Ar to Mocarts pasvītro uvertīras tiešās saites ar operas darbību.

Viens no Mocarta dramaturģijas visaugstākajiem sasniegumiem ir pirmā cēliena introdukcija, kurā dota četru darbojošos personu — dona Žuāna, donnas Annas, Leporello un Komandora ekspozīcija.

Jāpasvītro, ka dons Žuāns operā vispirms parādās nevis iznākšanas ārijā, bet introdukcijas ansambļa ainā, kas uzreiz ievada skatītājus notikumu centrā. Dons Žuāns ir sarežģīts tēls, un visa viņa pretrunīgā daba atklājas jau pirmajās operas ainās. Viņš ir dzīvespriecīgs, galants, drosmīgs, atjautīgs, bet tajā pašā laikā viltīgs, spējīgs rīkoties nodevīgi. Viņš var izlikties, pret vienu būt rupjš un auksts, pret citu — mīlīgs un maigs. Būdama negatīva persona, kas pelnījusi taisnīgu atmaksu, viņš tai pašā laikā valdzina ar savu vitālo enerģiju, spožumu.

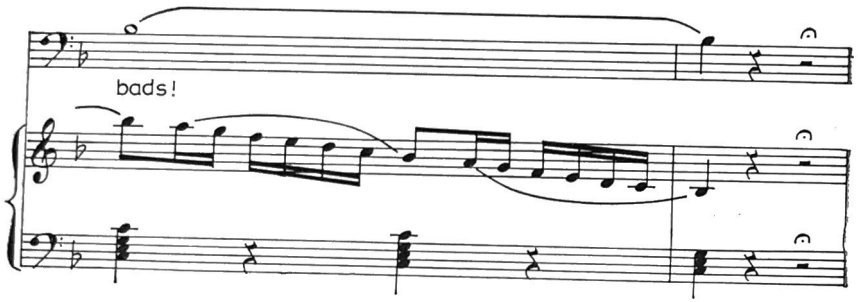
Citā plāksnē tverts Leporello tēls — vienmēr vienāds, vienmēr patiess un neviltots. Tā ir komiska persona, un viņa muzikālajā raksturojumā paturētas operas *buffa* basa partiju īpatnības. Leporello vokālajai partijai raksturīga *parlando* tipa ātrruna, vairākkārtējs «uzmācīgs» kādas īsas frāzes atkārtojums, pusrečitatīvveida melodija. Visi šie līdzekļi izmantoti jau pašā introdukcijas sākumā, kad Leporello klaiņo gar donnas Annas māju, žēlodamies par grūto dienestu pie dona Žuāna.

99 Allegro molto

Leporello







Vienlaikus ar Leporello komisko runu skan satrauktā, dramatiskas ekspresijas pilnā donnas Annas un dona Žuāna aina. Dons Žuāns naktī ielauzies viņas namā. Neļaudama viņam aizbēgt, donna Anna sauc palīgā kalpotāju. Šo vētraino ainu piepeši pārtrauc Komandora parādīšanās. Viņš atnācis šurp, trokšņa iztraucēts. Sākas divkauja, kuras rezultātā Komandors tiek nogalināts. Viss norisinās neparasti ātri un trauksmaini. Divkaujas mūzikas tonalitāte (*re* minors), ritms, harmoniskās secības sasaucas ar Komandora traģisko tēmu uvertīras ievadā, bet augšuptraucošās gammveida pasāžas izskan vēlāk, operas beigās, kur Komandora statuja aizrauj donu Žuānu uz elli. Tā radīts vienots Komandora tēls, kas iemieso sevī atmaksas ideju.

Introdukciju noslēdz operās reti sastopams zemo vīriešu balsu trio: dons Žuāns, Leporello un mirstošais Komandors. Balsu zemie tembri, minora skaņkārta (*fa* minors), klusais skanējums, vienmērīgā trioļu kustība orķestra pavadījumā (kura mazliet atgādina Bēthovena «Mēnesnīcas sonātes» pirmo daļu) piešķir mūzikai drūmu kolorītu.







Pievērsīsim uzmanību introdukcijas tonālajai meistarībai. Introdukcija sākas un beidzas ar vienu tonisko atbalstu — *fa*. Attīstība no sākotnējā *Fa* mažora uz *fa* minoru introdukcijas beigās pauž šīs ainas aizvien pieaugošo traģismu.

Introdukcija tieši pāriet dona Žuāna un Leporello īsā recitatīvveida ainā, kas uz brīdi pārceļ darbību komiskā plāksnē. Taču donnas Annas un dona Otavio parādīšanās un viņu aina pie nogalinātā Komandora attīsta operas traģisko līniju. Donna Anna sēro, dons Otavio viņu mierina, viņi zvēr viens otram atriebt tēva nāvi. *Re* minora tonalitāte sasaista šo ainu ar Komandora tēmu un ar divkaujas skatu introdukcijā, tādā veidā radot vienotu tonālo sfēru operas traģiskajai līnijai. Arī turpmāk donnas Annas tēls saistīts galvenokārt ar šo tonalitāti.

Tādējādi operas pirmās ainas saturs ir traģisks. Pirmā cēliena otrajā ainā parādās jauna traģiska persona — donna Elvīra, ko pametis dons Žuāns. Viņa meklē donu Žuānu, vēlēdamās atriebties viņam par neuzticību. Visā otrajā ainā ir trīs ārijas — malējās ir donnas Elvīras ārijas, bet vidējā — Leporello «reģistra ārija».

Abas Elvīras ārijas[1] nedaudz tradicionālas, kas tuvina donnu Elvīru tradicionālajam operas *seria* personāžam; šo tuvību padziļina koloratūrpasāžas ārijās. Vispārējā *Mi bemol* mažora tonalitāte kontrastē ar donnas Annas *re* minora tonalitāti.

Pirmā ārija salīdzinājumā ar otro organiskāk iekļaujas dramatiskajā darbībā — jo vairāk tādēļ, ka tā faktiski ir trio: dons Žuāns un Leporello, kas paslēpušies no donnas Elvīras, izsmej viņas jūtas.

[1] Dažos uzvedumos donnas Elvīras otro āriju izlaiž vai arī pārnes uz otro cēlienu.

Starp donnas Elvīras ārijām, kā jau teikts, ir Leporello slavenā ārija. Izklādams donnas Elvīras priekšā milzīgo dona Žuāna mīļāko sarakstu, Leporello stāsta viņai par sava kunga dēkām.

Ārijas pirmā daļa ir Leporello kā komiskas personas vispilnīgākais portretiskais raksturojums. Par to liecina vokālās melodijas pusrečitatīvais veidojums, kam raksturīga ātrruna, kurā katra teksta zilbe atbilst vienai melodijas skaņai, tāpat arī dzīvais orķestra pavadījums, kas ir pietiekami patstāvīgs un raksturo komisko situāciju.





Ārijas otrā daļa, kas atgādina menuetu, ar savu galantumu, kuru pastiprina izsmalcināti hromatismi, atveido ne tik daudz paša Leporello, kā viņa kunga dona Žuāna tēlu.

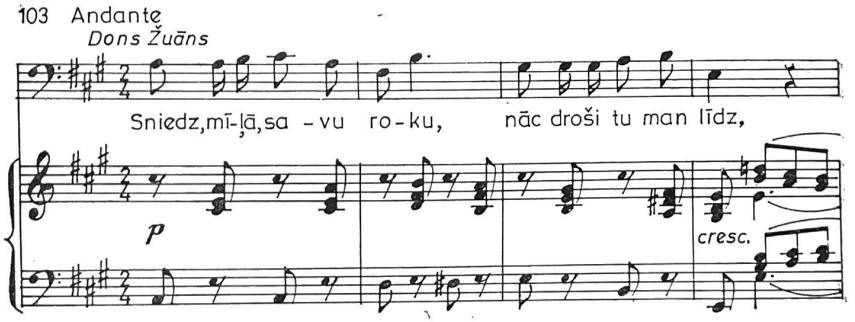




Dona Žuāna tēls te sniegts Leporello stāstā-ārijā pārveidotā veidā, pie tam saglabājas arī Leporello raksturojums. Tas sevišķi manāms vokālās ātrrunas momentos, kad vairākas reizes tiek atkārtoti vārdi «bet tās mazās», vai pašās ārijas beigās, tāpat arī ārijas otrās daļas nedaudz ironiskajā tonī. Tā ar vienkāršiem līdzekļiem Mocarts radījis sarežģītu tēlu, kurā apvienoti Leporello un dona Žuāna raksturojumi.[1]

Operas pirmajās ainās vienīgā komiskā persona bija Leporello, turpretim trešajā ainā līdz ar Mazeto un Cerlīnas parādīšanos izrādes komiskā līnija kļūst bagātāka. Pļavā zemnieki un zemnieces līksmi pavada laiku dejās un dziesmās. Šī aina ir neliels patstāvīgs numurs — Cerlīnas un Mazeto duets ar kori, kas piebalso viņu dziedājumam.

Svētkos ierodas dons Žuāns un Leporello. Aizraidījis prom Mazeto un pavēlējis Leporello aizvest zemniekus uz savu pili, dons Žuāns paliek kopā ar Cerlīnu, kas viņam iepatikusies. Šī aina beidzas ar slaveno dona Žuāna un Cerlīnas duetu «Sniedz, mīļā, savu roku». Dueta maigo, glāstošo melodiju sāk dons Žuāns.



[1] Analogs piemērs redzams Figaro pirmajā ārijā («Ja kādreiz grāfam padejot tikas»), kurā apvienojas Figaro un grāfa raksturojumi.



Cerlīna atbild viņam, atkārtodama to pašu melodiju. Tāda ir dueta pirmā daļa. Otrajā daļā («Kaut vienmēr manī būtu») abas balsis (baritons un soprāns) saplūst kopējā dueta dziedājumā, kas ir jauna, dzīvespriecīga melodija.





Tādējādi šī dueta divdaļu uzbūve atbilst skatuviskajai situācijai: sākumā Cerlīna atsakās sekot donam Žuānam, bet pēc tam ir ar mieru.

Donnas Elvīras negaidītā ierašanās izjauc dona Žuāna plānus. Enerģiskajā ārijā viņa brīdina Cerlīnu no briesmām, kas viņai draud, ja ļausies valdzinājumam, un aizved viņu. Donna Elvīra visā operā vajā donu Žuānu, atmaskodama viņa netikumīgo izturēšanos. Viņa pārliecina donnu Annu un donu Otavio neticēt donam Žuānam. Tā rodas kvartets, kura laikā Anna pēc balss pazīst donā Žuānā sava tēva slepkavu. Atriebības jūtas, kas pārņem donnu Annu, atveidotas viņas ārijā ar satriecošu dramatiskās izteiksmības spēku. Stingra un noteikta melodija, kas attīstās augšupejošās sekvencēs, tremolo un tiratas orķestra pavadījumā piešķir satrauktai ārijai heroisku raksturu.





Abās epizodēs (ārija uzrakstīta rondo formā), kas kontrastē ar refrēnu, izpaužas donnas Annas ciešanas.

106 a) [Andante]

Donna Anna











Tomēr pat ciešanās saklausāma sievietes apņēmība atriebībā nomazgāt izlietās asinis. Tādējādi pilnībā iezīmējas traģiski cildenais donnas Annas tēls, kas izaug līdz šekspīriska spēka pilnam vispārinājumam.

Dons Žuāns meklē jaunas izpriecas. Viņš nodomājis sarīkot savā pilī svētkus un ielūgt visas vietējās skaistules, par ko viņš arī dzied slavenajā ārijā, kas pazīstama ar nosaukumu «šampanieša ārija». Šī dona Žuāna ārija pilna vitālas enerģijas, līksmes un ugunīga temperamenta. To rada dzīvais temps, fanfaru intonācijas un mūzikas nepārtrauktā kustība.



Nākamais numurs ir aina ar Mazeto un Cerlīnu. Mazeto apvaino Cerlīnu neuzticībā, viņa taisnojas un saka, ka gatava izciest jebkuru sodu. Cerlīnas ārija «Sit, ja gribi, ak, Mazeto», kas pieder pie vispopulārākajiem operas numuriem, veido divdaļu kompozīciju, kas saistīta ar divām satura ziņā dažādām teksta strofām: Cerlīna Mazeto priekšā nožēlo savu rīcību, bet, redzēdama, ka viņš sāk smaidīt un gatavs piedot, viņa apsola tam mierīgu, gaišu laimi un mīlu.

Ārijas pirmajā daļā pārsvarā dziedoša kantilēna, otrajā («Mieru, mieru, ak, mans dārgais») parādās viegls dejiskums.

Sākas pirmā cēliena lielais fināls, kas sastāv no vairākiem secīgiem skatiem. Parādās dons Žuāns. Mazeto paslēpjas lapenē, lai no turienes vērotu Cerlīnas un dona Žuāna izturēšanos. Dons Žuāns uzlūdz viesus pie sevis uz svētkiem, kalpu koris atkārto viņa vārdus. Te mūzika atgādina mundru maršu.

108 Allegro assai

Dons Žuāns



Ierodas trīs maskas — donna Elvīra, dons Otavio un donna Anna, kuri noslēguši savā starpā savienību, lai pierādītu dona Žuāna vainu un lai viņam atriebtos. Līdz ar viņu parādīšanos veidojas divi pretēji spēki: dons Žuāns un atriebēji. Šis pretstatījums izpaužas arī mūzikā — gaišo *Fa* mažoru un dejisko raksturu nomaina traģiskais *re* minors (donnas Annas tonalitāte). Lai gan skatā piedalās visas trīs maskas un donna Anna darbībā iekļaujas pēdējā, tomēr šīs mazās epizodes mūziku nosaka viņas tēls.

109 Allegretto

Donna Elvīra





Donnas Annas frāzes intonatīvi tuvas viņas un dona Otavio dueta mūzikai pirmā cēliena sākumā.

110 [Allegretto]

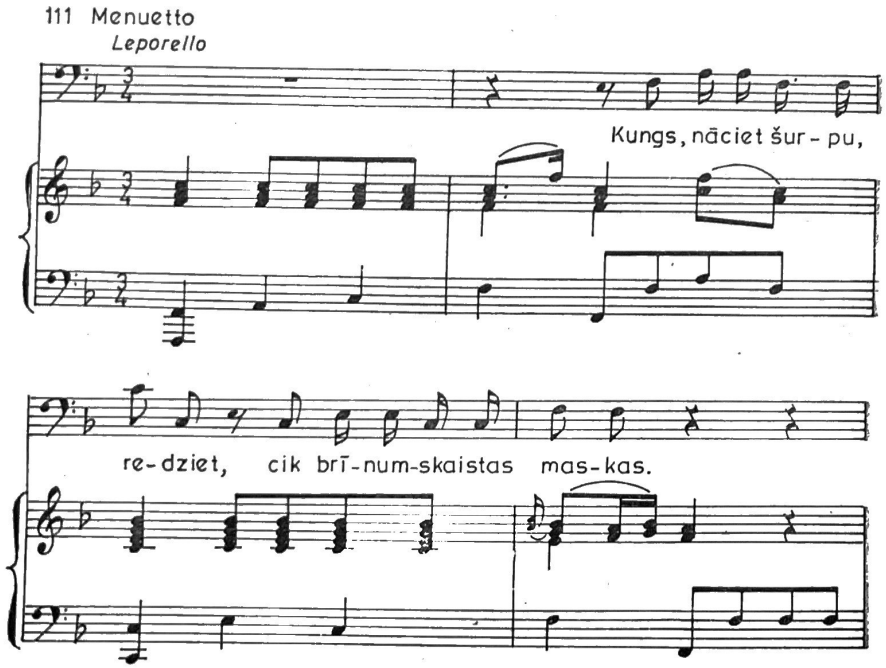
Donna Anna





Taču traģisko epizodi atkal nomaina galantā menueta gaišā mūzika, kas skan aiz skatuves. Tādējādi dramaturģiskais konflikts izraisa intonatīvo konfliktu, dažādu muzikālo sfēru pretstatījumu.

Menueta mūzika ir netiešs dona Žuāna raksturojums. Tā tuva tiem momentiem viņa partijā, kuros viņš redzams kā galants kavalieris, kā arī Leporello «reģistra ārijas» otrajai pusei.





Menueta laikā Leporello, parādījies logā, aicina trīs maskas ienākt namā. Tās seko aicinājumam.

Redzama spoži apgaismota zāle dona Žuāna namā. Maršveida mūzikas pavadījumā ienāk trīs maskas. Atkal skan pazīstamais menuets, bet augstākā tonalitātē (*Sol* mažors *Fa* mažora vietā). Vienā laikā ar menuetu te tiek izpildītas divas citas dejas, ko spēlē orķestri, kuri novietojušies uz skatuves. Rodas īpatnēja poliritmija: viens orķestris spēlē menuetu $\frac{3}{4}$, otrs — kontrdeju $\frac{2}{4}$, bet trešais — valsi $\frac{3}{8}$ taktsmērā. Triju dažādu deju atskaņojums vienā laikā rada taktssvītru nesakritību, tomēr tas viss harmoniski saplūst vienotā mūzikas straumē, kas pakāpeniski aug, līdz to pārtrauc Cerlīnas kliedziens. Šajā poliritmijā, kam liela loma dramaturģiskajā ziņā, izpaužas Mocarta savam laikam neparastais novatorisms.

Dejas laikā dons Žuāns liek Leporello novērst Mazeto uzmanību, bet pats aizved sev līdz Cerlīnu. Tādējādi deja traktējama nevis kā iestarpināts baleta numurs, bet kā aktīvs moments, kas nonāk līdz fināla dramatiskajai kulminācijai. Vēlēdamies nomierināt dusmu pārņemtos viesus, kuri steidzas palīgā Cerlīnai, dons Žuāns visu vainu uzveļ Leporello. Taču viņam neizdodas nevienu apmānīt. Donna Anna, donna Elvīra un dons Otavio noņem maskas un kopā ar Cerlīnu un Mazeto draud donam Žuānam bargi atriebties. Ar lielu ansambli, kurā piedalās visas darbojošās personas, straujā tempā noslēdzas operas pirmais cēliens.

Otrais cēliens, tāpat kā pirmais, sastāv no vairākām ainām. Dons Žuāns nodomājis uzsākt jaunu mīlas dēku: viņš grib iekļūt pie donnas Elvīras istabenes, kas viņam iepatikusies. Šī darbība notiek dona Žuāna, Leporello (abi apmainījušies tērpiem) un uz balkona iznākušās donnas Elvīras terceta laikā. Terceta (uzrakstīts trijdaļu formā) vidusdaļā jau skan melodija no sekojošās dona Žuāna serenādes.

Donna Elvīra, atkal noticējusi donam Žuānam, nokāpj no balkona un seko Leporello, noturēdama viņu par donu Žuānu. Turpretim dons Žuāns, atbrīvojies no lieciniekiem, paliek viens un mandolīnas pavadījumā dzied slaveno serenādi. Te Mocarts orķestrī izmanto mandolīnu, kas spēlē graciozu valšveida melodiju (tuvu Vīnes lendlera mūzikai), uz kuras fona plūst dona Žuāna maigā serenāde.

112 Allegretto

Dons Žuāns





Piepeši dons Žuāns tuvumā dzird vīrieša balsi. Tas ir Mazeto, kas atvedis šurp dažus bruņotus zemniekus, lai atrastu donu Žuānu un izrēķinātos ar viņu. Taču dons Žuāns, pārģērbies Leporello tērpā, novirza savus vajātājus pa nepareizu ceļu. Šī dona Žuāna jaunā ārija asi kontrastē ar maigo serenādi — tajā nav dziedošas melodijas, tā viscaur rečitējoša, ar «steidzīgām» intonācijām, biežām pauzēm, kustīgu un patstāvīgu orķestra partiju, kas bagāta sinkopētiem ritmiem.

113 Andante con moto

Dons Žuāns





Dons Žuāns, ar viltu atņēmis Mazeto ieroci, piekauj viņu un aiziet. Sadzirdējusi Mazeto vaidus, piesteidzas Cerlīna. Viņas otrajā ārijā («Vīriņ, mans vārgais»), tāpat kā pirmajā, atklājas valdzinošs jaunās zemnieces sievišķīgais tēls.

114 Andante



Nākamais sekstets pieder pie dramaturģiskā ziņā svarīgākajiem operas numuriem. Tas izveidots kā liela aina (kas noris donnas Annas nama tumšajā vestibilā), kas muzikālās izteiksmes bagātības, muzikālo raksturojumu smalkuma un precizitātes, darbības aktivitātes ziņā pieder pie ģeniālākajām ansambļu ainām Mocarta operu daiļradē.

Sākumā parādās donna Elvīra un Leporello, kas ģērbies dona Žuāna tērpā; pēc tam ierodas dons Otavio, nesamierināmā donna Anna un, beidzot, Mazeto un Cerlīna, kuri meklē donu Žuānu, lai viņam atriebtos. Tā veidojas sekstets, kura laikā visi pārsteigumā konstatē, ka šķietamais dons Žuāns ir Leporello.

Donnas Elvīras *Mi bemol* mažora melodijā (viņas abas ārijas pirmajā cēlienā arī skan *Mi bemol* mažorā) un Leporello rečitatīvajās replikās, kad viņš tumsā meklē durvis, saglabāti viņu raksturojumi. Tas sevišķi attiecas uz Leporello, kuru vienmēr var pazīt pēc īsām atkārtotām rečitatīvveida frāzēm un viņam tipiskām intonācijām.

115 Andante

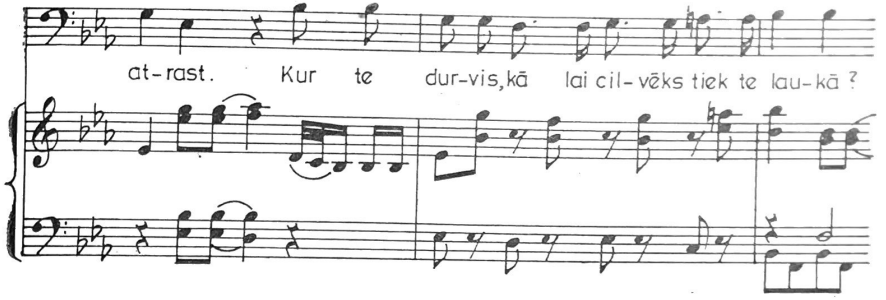












Līdz ar donnas Annas un dona Otavio parādīšanos tūlīt mainās muzikālā atmosfēra. Notiek pēkšņa modulācija ar palielinātā kvintsekstakorda starpniecību *Re* mažorā, kas pēc tam pāriet *re* minorā. Attiecībā pret iepriekšējo *Si bemol* mažoru rodas tonalitāšu tercas secība, kas reti sastopama Vīnes klasiķu mūzikā. Šajā gadījumā tas Mocartam bija vajadzīgs, lai radītu asu kontrastu starp bufonisko Leporello tēlu un traģisko donnas Annas tēlu. Pati *re* minora tonalitāte un melodiskās intonācijas donnas Annas vokālajā partijā saista šo epizodi ar citiem svarīgākajiem momentiem viņas lomā. Šai ziņā raksturīgs nākamais gājiens ar augšupejošo mazo sekstu un sekojošo lejupejošo kustību.

116 [Andante]



Tas skan traģiskajā donnas Annas un dona Otavio skatā pie nogalinātā Komandora (ar vārdiem «Atstāj jel mani mierā»), kā arī pirmā cēliena finālā (donnas Elvīras un dona Otavio partijās ar vārdiem «Mums nākas saņemt drosmi» un «Grēka alga tevi gaida»). Lai gan tos runā citas personas, visa šī epizode pakļauta donnas Annas tēlam un ir viņas raksturojums.

Pēc Mazeto un Cerlīnas ierašanās visi vēršas pret šķietamo donu Žuānu (tas ir, pret Leporello), bet donna Elvīra lūdz, lai viņam piedod. Viņas lūgums ļoti izteiksmīgi skan lejupejošās hromatiskās intonācijās.

117 Andante

Donna Elvīra



Nokļuvis nelaimē, Leporello atklāj sevi un lūdz žēlastību. Te viņa muzikālā valoda gūst jaunas iezīmes: parādās žēlabu intonācijas, hromatiski gājieni.

118 [Andante]

Leporello



Šos paņēmienus, kas attēlo Leporello bailes, Mocarts izmantojis arī operas finālā — Komandora statujas parādīšanās skatā.

Visi pārsteigti, dona Žuāna vietā ieraugot Leporello. Seksteta beigu daļā *(Allegro molto)* visi individuālie raksturojumi savijas vienā kopīgā raksturojumā, izņemot Leporello (notikušā pārpratuma vaininieku), kas pretstatīts pārējām personām. Leporello partija izceļas tāpēc, ka viņa balss skan pārējo balsu paužu momentos. Vienīgi ansambļa kodā visas balsis saplūst kopējā akordu skanējumā.

Lai gan muzikālo raksturojumu skaits ir liels un mūzika tieši seko darbības attīstībai, šis lieliskais sekstets ir vienots numurs, par ko liecina arī tonālā noapaļotība: sekstets sākas un beidzas vienā tonalitātē — *Mi bemol* mažorā.

Bez minētā seksteta svarīgs operas otrā cēliena numurs ir aina kapsētā un finmāls. Dons Žuāns un Leporello ienākuši kapsētā. Dons Žuāns līksmi stāsta savam kalpam par jaunu dēku. Šajā brīdī atskan Komandora balss: «Šie smiekli beigsies jau, pirms rīts būs ausis.» Te Mocarts izmantojis lielisku orķestra efektu: viss dona Žuāna un Leporello rečitatīvs skan klavesīna pavadījumā, bet Komandora dziedājumu pavada tromboni, kuri līdz šim brīdim operā ne reizes nebija skanējuši. Šī jaunā krāsa, kas saistās ar kaut ko noslēpumainu, pārdabisku, rada draudīgu, baismu iespaidu. Vareni skan tromboni arī operas fināla ainā, kad Komandora statuja ierodas uz vakariņām pie dona Žuāna.

Ainu kapsētā noslēdz dona Žuāna un Leporello duets, kurā viņi aicina statuju uz vakariņām. Tā piekrītoši pamāj ar galvu un izrunā vārdu «jā». Dons Žuāns un Leporello aiziet. Šī dueta mūzikā spilgti raksturots bailīgais Leporello un drosmīgais dons Žuāns. Ar draudiem viņš pavēl kalpam runāt ar statuju. Leporello galvenās intonācijas ir septimas gājieni lejup. Tie raksturo viņa izbailes.







Dona Žuāna frāzēs skan stingrība un noteiktība.



Operas finmāls ir traģisks atrisinājums — dona Žuāna bojāeja.[1] Šī aina dalās divās krasi atšķirīgās daļās — pirms un pēc Komandora statujas parādīšanās. Līksmas vakariņas dona Žuāna mājās, mūziķi spēlē melodijas no dažādām operām. Mocarts te izmantojis oriģinālu paņēmienu — ietvēris svešu un paša mūziku. Sākumā orķestris uz skatuves atskaņo melodiju no Dž. B. Martīni operas «Cosa rara» («Reta lieta»), pēc tam no Dž. Sarti operas «Fra due litiganti terzo gode» («Kad divi ķildojas, trešais priecājas») un, beidzot, no Mocarta paša operas «Figaro kāzas» (Figaro ārija «Tur tev vairs nebūs mīlas un glāstu»).

Piepeši ienāk donna Elvīra un lūdz donu Žuānu mainīt savu dzīves veidu. Dons Žuāns izvairās ar jokiem un izsmieklu. Mūzika te satraukuma pilna un pakāpeniski sagatavo dramatisko kulmināciju — Komandora parādīšanos.

121 Allegro assai

Donna Elvīra



[1] Tā kā opera «Dons Žuāns» ietver sevī operas *buffa* iezīmes, Mocarts izveidojis pēdējo ainu, kas it kā «novērš» traģisko atrisinājumu. Visas darbojošās personas pulcējas vienkop un, pārliecinājušās par dona Žuāna bojāeju, izsaka pazīstamo morāli: labais uzvar, bet ļaunais tiek sodīts. Taču šī noslēguma aina teātros parasti netiek izpildīta.

Augšupejošie hromatiskie gājieni, pamazinātās harmonijas izsaka donnas Elvīras, kā arī Leporello pēkšņās izbailes, kad viņi, šausmās iekliegdamies, sastop durvīs Komandora statuju. Ļoti izteiksmīgi atainotas Leporello paniskās bailes (atkārtojumi ātrā tempā, kas attēlo trīsas; hromatiski gājieni).

122 Allegro molto

Leporello





Droši un noteikti dons Žuāns atver durvis, lai ielaistu statuju; Leporello slēpjas zem galda. No šī momenta spilgti un reljefi izceļas trīs tēli. Mūzikā, kas raksturo Komandora statuju, ir plaši attīstīta viņa tēma, kas skanējusi jau uvertīrā. Pamazinātu harmoniju un hromatisku secību pārpilnība piešķir mūzikai traģisma pieskaņu, bet kopā ar trombonu *forte* un *fortissimo* skanējumu rada šausmu pilnu nokrāsu. Komandora vokālā partija asi izceļas ar savu patētisko deklamāciju (līdzīga psalmodijai), ko izsaka ilgstošs vienas skaņas atkārtojums un vienmērīga ritmiska kustība. Šis psalmodiskais dziedājums saistīts ar lieliem intervālu — oktāvas un pat decimas lēcieniem. Tas viss krasi atšķir Komandora tēlu no visām pārējām operas personām. Viņa partijā nav dziedošas melodijas, bet šo intonatīvo, harmonisko un tembrālo paņēmienu kopums sagatavo dažas XIX gadsimta muzikālā romantisma īpatnības.



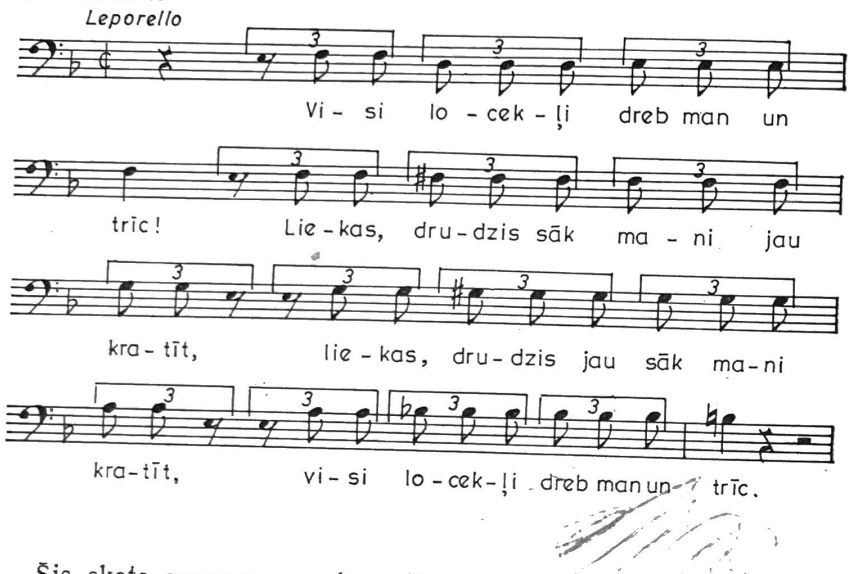


Otrais tēls — dons Žuāns nezaudē vīrišķību pat šajā baigajā mirklī. Viņa replikas šeit iegūst varonīgu nokrāsu.



Trešais tēls — bailīgais Leporello, kura replikās izpaužas šausmas.

125 Andante



Šis skats sasaucas ar dona Žuāna un Komandora divkaujas skatu pirmajā cēlienā. Taču te viņu lomas mainījušās — sākusies atmaksa, un dons Žuāns kļūst par Komandora upuri. Abām šīm divkaujām kopīgs ne tikai tas, ka darbojošās personas ir vienas un tās pašas. Līdzība ir arī muzikālajā izteiksmībā — tonālā nenotu-rība, kaut arī pamatā ir *re* minors, gammveida pasāžas stīgu instrumentos, dramatisma pilns satraukums mūzikā.

Tādējādi operas muzikālā dramaturģija pamatojas uz pretstatījumu un konfliktu, ko rada dažādas intonatīvās sfēras, kas saistās ar dažādām personām un dramatiskām situācijām. Komandoru raksturojošās mūzikas izmantojums operas sākumā un beigās (uvertīras sākums un otrā cēliena finmāls) rada darba kompozicionālas nobeigtības iespaidu. Bez tam šai mūzikai ir arī dziļāka jēga: Komandora raksturojumā iemiesots tas spēks, kas sekmē atriebšanos donam Žuānam par viņa netikumīgo dzīvi. Operas humānistiskā ideja ir tā, ka netikums katrā ziņā jāsoda.

Opera «Burvju flauta». Īss operas raksturojums

Savā pēdējā operā «Burvju flauta», kuras teksts vācu valodā, Mocarts atgriezās pie dziesmuspēles žanra ar runas dialogiem. «Burvju flauta» ir pasaka ar filozofiski ētisku un humānistisku jēgu — gaismas uzvara pār tumsu, prāta un labā uzvara pār māņticību un ļaunumu.[1] Pozitīvais, gaišais iemiesots gudrā burvja

[1] Operas īsu saturu sk. pielikumā.

Zarastro tēlā, negatīvais, ļaunais — Nakts karalienes tēlā. Taču, lai pārvarētu ļaunumu un sasniegtu ideālu, jāiztur vairāki pārbaudījumi. Tas attiecas uz Tamino un viņa pastāvīgo pavadoni Papageno.

«Burvju flautai» salīdzinājumā ar citām Mocarta operām ir tiešākas saites ar Vīnes tautas komēdiju. Mūzika, kas raksturo Papageno, ir ārkārtīgi tuva austriešu un vācu tautasdziesmai.

126 Andante



Tikpat naivi vienkāršs ir Papageno un Papagenas komiskais duets operas otrā cēliena finālā. Tas viss veido vienu operas līniju.

Otrā līnija izpaužas Tamino un Paminas mīlestībā. Viņu ārijas bagātas maigām, liriskām jūtām, sirsnīgām, dziedošām melodijām.

Trešā līnija saistīta ar gudrā Zarastro, viņa kalpu un priesteru tēliem. Te mūzikā valda korāļu vienkāršība, cēlums, gaišums. Tāda ir Zarastro pazīstamā ārija «Ak, Isīda un Osīrij» vai orķestra ievads otrajam cēlienam («Priesteru maršs» Gluka mūzikas garā).

Beidzot, ceturtā līnija raksturo tumsas un ļaunuma pasauli. Tas sevišķi spilgti jūtams slavenajā Nakts karalienes otrajā ārijā «Deg manās krūtīs atriebības uguns», kam dēmonisks raksturs. Šīs ārijas koloratūrās izpaužas niknās, atriebības kārās un nežēlīgās fūrijas dusmas. Viņa alkst iznīcināt Zarastro.

Visām šīm līnijām krustojoties un saaužoties, veidojas muzikāli dramatiska vienība.

Operas uvertīra ievada galveno tēlu lokā. Tā uzrakstīta sonātes formā, ar lēnu, zīmīgu, nopietnu ievadu. Tajā ir svinīgs cēlums, kas raksturo gaišo gudrības valsti.

127 Adagio





Ievada akordi it kā sagatavo kaut kam ļoti svarīgam. Līdzīga veida svinīgi akordi skan starp uvertīras *Allegro* ekspozīciju un izstrādājumu un arī otrā cēliena sākumā, kur Zarastro un priesteri spriež par Tamino un Paminas likteni.

Uvertīras *Allegro* ir visa gaišās, dzīvespriecīgās pasakas satura simfonisks vispārinājums, un tam ir savdabīga struktūra — galvenās un blakus partijas pamatā ir viena un tā pati tēma, tikai blakus partijai ir cita faktūra un dominantes tonalitāte. Turklāt galvenā partija rakstīta imitāciju polifonijas — fugato veidā.[1]

128 Allegro



[1] Analogs piemērs, kurā apvienota sonātes *allegro* ar fugato, sastopams Mocarta *Do* mažora («Jupitera») simfonijas finālā.



Šāds pakāpenisks balsu skaita un dinamikas pieaugums rada iespaidu par prieka un enerģijas pieplūdumu. Izstrādājums veidojas, attīstot sonātes *allegro* galveno tēmu, kas nostiprinās galvenajā tonalitātē reprīzē un kodā.

INSTRUMENTĀLĀ DAIĻRADE

Mocarts uzrakstījis ļoti daudz skaņdarbu visos instrumentālās mūzikas žanros: simfonijas, serenādes, divertismentus, stīgu duetus, trio, kvartetus, kvintetus, klavieru trio, ansambļus ar pūšamo instrumentu līdzdalību, sonātes vijolei, sonātes klavierēm, fantāzijas, variācijas, rondo, sonātes un variācijas klavierēm četrrocīgi un divām klavierēm, koncertus dažādiem instrumentiem (klavierēm, vijolei, flautai, klarnetei, mežragam, flautai un arfai) ar orķestra pavadījumu, maršus un dejas orķestrim.

Savas īsās dzīves laikā Mocarts vienlaikus strādāja pie operām un instrumentāliem darbiem. Tādējādi izskaidrojama viņa operu un instrumentālās mūzikas dziļā radniecība. Mocarts bagātināja operas ar simfoniskās attīstības paņēmieniem un tajā pašā laikā instrumentālajā mūzikā ietvēra operu ārijas melodiskumu, piesātināja to ar dramatiskiem konfliktiem. Taču tas nenozīmē, ka dažādie žanri nonivelētos vai saplūstu; gluži otrādi — katrs žanrs saglabāja specifiskās, tieši tam raksturīgās īpatnības.

Mocarta instrumentālo darbu tematisms. Mocarta mūzikas melodiskā bagātība ir neizsmeļama. Viņa mūzikā ir tēmas, kas veidotas uz izvērsta trijskaņa skaņām; tās ir aktīvas, pat heroisma pilnas un daudzējādā ziņā ir sagatavojums Bēthovena tēmām. Tādas ir, piemēram, dažas galvenās partijas vairākos sonātes *allegro*. Ir arī satraukuma pilnas, melodiski sirsnīgas, emocionāli skaidras tēmas, piemēram, *sol* minora simfonijas un *sol* minora kvinteta

galveno partiju tēmas. Mocarta mūzikai raksturīgas arī maigi liriskas, dziedošas tēmas, piemēram, tēma ar variācijām no klavieru sonātes *La* mažorā. Protams, ar to vēl netiek pilnībā raksturota Mocarta mūzikas melodiskā bagātība; sastopamas arī dziļi filozofiskas, dejiskas un citas tēmas.

Instrumentālo sacerējumu dramatisms. Ievērojamākos Mocarta instrumentālos sacerējumus caurstrāvo dziļš dramatisms, kas panākts gan ar tēmu iedabu un to attīstību, gan arī ar pastiprinātu kontrastu ne vien starp atsevišķām tēmām (piemēram, starp sonātes *allegro* galveno un blakus partiju), bet bieži arī vienas tēmas ietvaros. Kontrastējošu elementu ietvērums vienā tēmā ir Mocarta enerģiskā raksturīga iezīme, kas tālāk attīstās Bēthovena mūzikā. Kā piemēru var minēt *Do* mažora («Jupitera») simfonijas pirmās daļas galvenās partijas tēmu vai pirmās daļas galvenās partijas tēmu no *do* minora sonātes klavierēm.

Divi kontrastējoši elementi vienā tēmā vairākos Mocarta darbos ir līdzīgi dīglim, kas slēpj sevī tālāku attīstību, dažādu mūzikas tēlu pretstatījumu un sadursmi.

Varens dramatiskās attīstības un skaņuraksta dinamizācijas līdzeklis Mocarta instrumentālajos sacerējumos ir polifonija, sevišķi simfoniju un kvartetu sonātes *allegro* izstrādājumos. Polifonās faktūras skaidrība un tīrība tajos apvienojas ar dziļi individuālu katras balss izteiksmību.

Sonātes-simfonijas cikla vienība. Ikviens Mocarta brieduma gadu instrumentāls sacerējums (simfonija, koncerts, kvartets) ir pilnīgi individuāls māksliniecisks veselums ar savu īpašu, tikai tam piemītošu seju. Mocarta vēlīnajās simfonijās un kvartetos nav svītveida uzbūves, ārējās dažāda rakstura daļu mijas, un viss cikls iegūst organisku vienību.

SIMFONISKĀ DAIĻRADE

Trīs 1788. gada simfonijas. Mocarta plašajā simfoniskajā daiļradē (simfonijas, serenādes, divertismenti, koncerti) visaugstākais sasniegums ir trīs pēdējās simfonijas, kas uzrakstītas 1788. gada vasarā: Nr. 39 (*Mi bemol* mažorā), Nr. 40 (*sol* minorā), Nr. 41 (*Do* mažorā). Lai gan simfonijas ir hronoloģiski tuvas, tās tomēr ļoti atšķirīgas. Katra no šīm simfonijām ir pietiekami individuāla un specifiska.

Mocarta orķestris. Mocarta orķestris ir tāda paša tipa kā Haidna orķestris. Galveno funkciju veic stīgu grupa, pie tam melodiskais materiāls visbiežāk tiek uzticēts pirmajām vijolēm. Kontrabasi parasti dubulto čellu partiju, tikai retumis nošķiroties no tiem. Kokpūšamo instrumentu grupa, kas sastāv no 2 flautām (*sol* minora simfonijā viena flauta), 2 obojām un 2 fagotiem, tiek izmantota gan tematiskā materiāla izklāstam, gān arī harmonijas un ritma pasvītrošanai. Klarnetes Mocarts izmanto reti — tās

sastopamas *Mi bemol* mažora simfonijas partitūrā. *Sol* minora un *Do* mažora simfonijās Mocarts klarnetes ieviesa vēlāk, sākotnējās redakcijās to nebija. Metālpūšamo instrumentu grupa, kas sastāv no diviem mežragiem un dažreiz no vienas trompetes (*sol* minora simfonijā ir tikai 2 mežragi), tika izmantota vienīgi tad, lai *tutti* momentos pasvītrotu ritma un harmoniskās funkcijas.

***Mi bemol* mažora simfonija.** *Mi bemol* mažora simfonijas (Nr. 39) pamatā ir sadzīves deju mūzika. Visas simfonijas daļu galvenās tēmas ir dejiskas. Taču pirmajā daļā šis dejiskums pāraug heroiskos tēlos un daudzējādā ziņā sagatavo dažas Bēthovena Trešās («Heroiskās») simfonijas tēmas. Otrajā daļā (*A*[illegible] tēmas vienmērīgā kustība un punktētais ritms piešķir mūzikai marša iezīmes. Dejiskums ir arī menueta un asprātīgā, humoristiskā fināla pamatā.

Simfonija Nr. 40 *sol* minorā

Sol minora simfonija ir viens no vispopulārākajiem Mocarta skaņdarbiem. Starp visām Mocarta simfonijām tā ir visemocionālākā, vissirsnīgākā. To var nosaukt par liriski dramatisku simfoniju.

Pirmajai daļai nav ievada, tā sākas uzreiz ar galvenās partijas tēmu. Šī tēma melodiska, sirsnīga, satraukuma pilna; kustības, tempa un ritma ziņā tā atgādina Kerubino āriju («Jauna līksme, jaunas sāpes») no «Figaro kāzām».

129 Allegro molto





Saistījuma partijai, kas ir tematiski patstāvīga, raksturīga enerģija, aktivitāte, un tā tiek plaši attīstīta reprīzē. Blakus partija, ko no galvenās un saistījuma partijas šķir pauze, ir mierīgāka, gracioza, nelielu izsmalcinātību tai piešķir hromatiskās intonācijas.

130 Allegro molto



Šīs tēmas jaunā tonālā nokrāsa (paralēlais mažors), cita faktūra, cits melodijas tips (pirmajā tēmā pēc sekundas «iešūpošanās» — sekstas gājiens augšup, turpretim šeit tēma virzās pakāpeniski vai arī hromatiski šaurākā diapazonā) — tas viss piešķir tēmai kontrastainumu.

Noslēguma partija veidojas no galvenās partijas tēmai atskaldītā pirmā — sekundu motīva un nostiprina blakus partijas tonalitāti (*Si bemol* mažoru). Tādējādi noslēguma partija vispārina galvenās un blakus partijas īpatnības.

Izstrādājuma sākumā notiek krass tonāls pavērsiens, pamazinātais septakords un tam sekojošā tercu kustība lejup aizvada mūziku ļoti tālā tonalitātē (*fa diēz* minors *sol* minora simfonijā),

kurā sākas galvenās partijas tēmas attīstība. Šis tonālais pavērsiens caur «dramatisko» pamazināto septakordu rada spraigu attīstību, intensīvu tieksmi atgriezties sākotnējā tonalitātē. Tādējādi rodas nepārtrauktas modulācijas.

Šāda izstrādājuma tonālā nenoturība, kā arī polifonijas un motīvu skaldīšanas paņēmienu izmantošana palīdz dramatizēt un dinamizēt skaņurakstu. Izstrādājumā izmantota tikai galvenās partijas tēma, kas savā attīstībā iziet cauri plašam tonalitāšu lokam (*fa dièz* minors, *mi* minors, *re* minors, *Do* mažors, *Fa* mažors, *Si bemol* mažors). Izstrādājuma tonālo nenoturību pastiprina arī tas, ka pati tēma katras frāzes nobeigumā hromatiski izmainās.

131 Allegro molto



Tēma pēc kārtas skan augšējā un zemajā reģistrā izteiksmīga kontrapunkta pavadījumā.

Pāreja uz reprīzi noris, atskaldot tēmas pirmo — sekundu posmiņu un attīstības gaitā nostiprinot galvenās — *sol* minora tonalitātes dominanti. Tā tiek sagatavota galvenās partijas tēma reprīzē. Reprīze būtiski atšķiras no ekspozīcijas ar plašāk attīstītu saistījuma partiju, kas šeit iegūst patstāvīgu nozīmi. Otra atšķirība ir tā, ka blakus partija reprīzē izklāstīta galvenajā (pat ne

vienvārda) tonalitātē. Blakus partijas skanējums minorā piešķir tai nedaudz melanholisku nokrāsu (pretstatā šīs pašas tēmas gaišajam mažoram ekspozīcijā).

Otrā daļa ***Andante***, kas tāpat uzrakstīta sonātes formā, kontrastē ar pirmo; tās sfēra ir gaiša, skaidra, mierīga lirika. Galvenās un blakus partijas tēmas maz kontrastējošas.

132 a) Andante



132 b) Andante



Pirmajā tēmā uzmanību saista tipiski mocartiska intonācija — aizturas augšupejošs atrisinājums, kas mūzikai piešķir sevišķu maigumu un siltumu (5. un 6. takts).[1]

Šajā daļā visas tēmas (galveno, saistījuma un blakus partiju) apvieno raksturīga trīsdesmitdivdaļu figūra, kas izstrādājumā gūst intensīvu dramatisku attīstību.

Trešā daļa — menuets — atbilstoši visas simfonijas saturam vairāk līdzinās dramatiskai miniatūrai, nevis dejai. Menuets piesātināts ar patētiku un degsmi. Lūk, tā galvenā tēma.

133 Allegro



[1] Tāda intonācija dzirdama arī Tamino ārijā operā «Burvju flauta»; tas liecina par Mocarta tēmu radniecību neatkarīgi no mūzikas žanra.

Tikai kontrastējošā mažora vidusdaļā (viss menuets uzrakstīts saliktā trijdaļu formā) ieskanas dejiski elementi.

134 [Allegro]



Šī vidusdaļa pasvītro menueta malējo daļu dramatismu, kurām raksturīga intensīva un spraiga attīstība (motīvu skaldīšana, imitāciju polifonijas paņēmieni, vidusbalsu hromatizācija noslēguma taktīs).

Tātad šeit notikusi tradicionālā menueta pāraugšana tādā simfoniskā cikla daļā, kas ar savu tēlaino saturu organiski iekļaujas visa skaņdarba dramaturģijā.

Finālam uzbūvē daudz kopīga ar pirmo daļu, no kuras it kā tiek pārmesta «arka» uz finālu. Šāds finmāls piešķir visai simfonijas dramaturģijai noslēgtību un viengabalainību gan tēlu nozīmības, gan arī formas ziņā.

Finmāls uzrakstīts sonātes formā (no četrām cikla daļām trīs uzrakstītas sonātes formā). Galvenā partija sastāv no diviem kontrastējošiem elementiem; pirmo atskaņo tikai stīgu instrumenti *piano*, otro — viss orķestris *forte*.

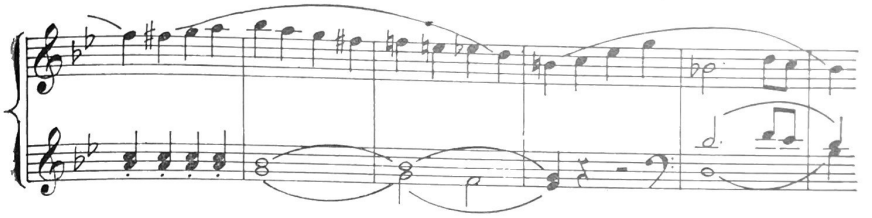
135 Allegro assai



Šis otrais elements ar kadencveida noslēgumu identisks ar simfonijas pirmās daļas noslēguma partiju. Cikla abu malējo daļu līdzība izpaužas galveno un blakus partiju pretstatījuma veidā, kā arī pašās blakus partijās. Tāpat kā pirmajā daļā, arī finmāla ekspozīcijā blakus partija uzrakstīta paralēlajā mažorā, un tai raksturīga grācija un izsmalcinātība, ko piešķir hromatismi.

136 [Allegro assai]





Tāpat kā pirmajā daļā, arī reprīzē šī tēma skan nevis vienvārda mažorā, bet gan galvenajā tonalitātē (*sol* minorā), līdz ar to iegūdama melanholisku nokrāsu. Analogs ir arī izstrādājuma sākums: tāpat kā pirmās daļas izstrādājuma sākumā, unisonu gājieni veido to pašu pamazināto harmoniju. Tāpat kā tur, arī šeit lejupejošās tercas sagatavo galvenās partijas tēmas parādīšanos jaunā tonalitātē.

Biežās modulācijas un tonālā nenoturība kopā ar polifoniem attīstības paņēmieniem dinamizē skaņurakstu. Reprīze finālā nostiprina galveno tonalitāti, līdzsvarojot tonāli nenoturīgo izstrādājumu. Tā veidojas vienots cikls, kurā visas daļas sekmē viengabalainas liriski dramatiskas koncepcijas attīstību.

Simfonija Nr. 41 *Do* mažorā («Jupiters»)

Do mažora simfonija, kas pazīstama ar nosaukumu «Jupiters», izceļas ar tikpat augstu māksliniecisko meistarību kā *sol* minora simfonija. Taču *Do* mažora simfonija ir objektīvāka, episkāka, monumentālāka, tādēļ ieguvusi nosaukumu «Jupiters».

Šīs simfonijas īpatnība ir tā, ka visa attīstība nonāk līdz monumentālam finālam, kas vainago simfoniju, tāpat kā dižens kupols vainago grandiozu katedrāli.

Pirmajā daļā ir trīs kontrastējošas — galvenās, blakus un noslēguma partijas tēmas, kurām ir patstāvīga melodiska nozīme. Pati galvenās partijas tēma ietver sevī spilgtu iekšēju kontrastu (kas nereti mēdz būt Mocarta darbos). Tā sastāv no diviem elementiem: aktīva un enerģiska elementa, kas ar tiratu starpniecību traucas augšup no dominantes uz toniku, un maigas, liriskas frāzes, kuras noslēgums līdzīgs «nopūtu» intonācijai.

137 Allegro vivace





Uz šo tēmu pamatojas arī saistījuma partija, sevišķi tās otrais elements, kam sekvencveida attīstība. Dominantes tonalitātē (*Sol* mažorā) uzrakstītā blakus partija ir viegla, kustīga, it kā gaistoša.

138 [Allegro vivace]



Šīs tēmas sākumam raksturīgs hromatiski kāpjošs gājiens, ko pasvītro pirmā garākā skaņa. Pārējā tēmas daļā daudz īsu skaņu, paužu, pat samērā gara skaņa ceturtajā taktī izrotāta ar trilleri. Šis pats hromatiskais gājiens iegūst vēl lielāku nozīmi tādēļ, ka trešajā taktī to imitē basa balss un no tā izaug hromatiskā (daļēji) secība sestajā taktī. Blakus partijas tālākajā izklāstā tajā iekļaujas galvenās partijas otrais elements. Tādējādi, kā tas ir arī Bēthovena Piektajā simfonijā, starp abām kontrastējošajām partijām — galveno un blakus partiju — rodas zināma kopība. Šī kopība vēl vairāk apstiprinās nākamajās taktīs, kur pirms noslēguma partijas parādīšanās galvenās partijas otrais elements skan sašaurinājumā un attīstās sekvencveidīgi.

Noslēguma partija veidojas no patstāvīga tematiskā materiāla. Nostiprinādama dominantes (*Sol* mažora) tonalitāti, tā noslēdz ekspozīciju.

139 [Allegro vivace]



Noslēguma partijas melodiskā patstāvība un spilgtums nosaka tās plašo attīstību izstrādājumā. Tas sākas ar noslēguma partijas tēmas izvedumu samērā tālā tonalitātē (*Mi* bemol mažorā). Šāds tonāls pavērsiens (tāpat kā *sol* minora simfonijas pirmajā daļā) izstrādājumā stimulē dinamisku pacēlumu, intensīvu tieksmi atgriezties sākotnējā tonalitātē.

Noslēguma partija attīstās, atskaldot tās pēdējo motīvu, kas modulē uz *fa* minoru, *sol* minoru, *la* minoru (tā dominantes veidā). Kāpjošas sekvences sekmē attīstības intensitāti un dinamiku.

Tāds ir izstrādājuma pirmais posms. Otrajā posmā tiek attīstīti abi galvenās partijas elementi, kamēr iestājas dominantes

ērģeļpunkts, kurš pakāpeniski sagatavo reprīzi. Reprīzē parādās visas trīs tēmas tādā pašā secībā, bet pamattonalitātē — *Do* mažorā. Reprīzes tonālā noturība pilnīgi kompensē izstrādājuma nenoturību.

Otrā daļa — *Andante cantabile* —, tāpat kā *sol* minora simfonijā, uzrakstīta sonātes formā; tas atbilst daļas dramatiskajam saturam, kas jūtams jau galvenās partijas pirmajā tēmā, kad dziedošās melodijas mierīgajā plūdumā ielaužas *forte* akordi.

140 Andante cantabile



Sevišķi dramatiska ir saistījuma partija ar tās minora skaņkārtu, sinkopēm, pulsējošām triolēm un pamazinātām harmonijām.

141 [Andante cantabile]



Saistījuma partijai pretstatīta mierīgā blakus partija un noslēguma partija.

142 [Andante cantabile]





Izstrādājumā attīstās dramatiskā saistījuma partija, sasniedzot te lielu patētiku un spraigumu.

Trešās daļas (menueta) galvenajai tēmai ir kopība ar pirmās daļas blakus partiju — sākotnējam augšupejošajam hromatiskajam gājienam atbilst lejupejošais hromatiskais gājiens menueta tēmā.

143 Allegretto



Tas veicina cikla vienību un viengabalainību. Sākotnējā hromatiskā intonācija turpmāk tiek attīstīta. Šajā menuetā starp malējām daļām un vidusdaļu (trio) nav skaņkārtiski tonāla kontrasta.

Finmāls demonstrē Mocarta apbrīnojamo polifono meistarību. Formas ziņā šis monumentālais, majestātiskais finmāls ir sonātes *allegro* un trīskāršas fūgas (fūgā trīs tēmas) apvienojums. Abas galvenās partijas tēmas izklāstītas homofoni.

144 a) Allegro molto



144 b) [Allegro molto]



No šīm tēmām veidota fūga, kas fināla sonātes formā ir saistījuma partija. Šajā fūgā ienāk arī trešā tēma.

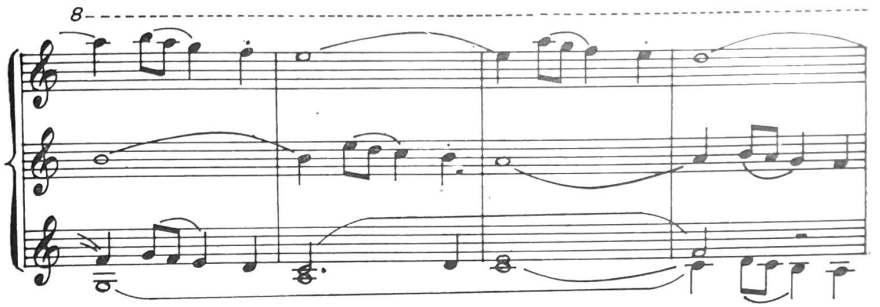
145 [Allegro molto]



Īstenībā tikai pirmā tēma attīstās pēc visiem fūgas ekspozīcijas likumiem, turpretim pārējās divas tēmas parādās stretas veidā.

146 [Allegro molto]















Blakus partijā iesaistās arī fūgas otrā un trešā tēma.

147 [Allegro molto]





Visas trīs fūgas tēmas plaši attīstās izstrādājumā, kas apvieno sonātes-simfonijas izstrādājuma un fūgas funkcijas, pie tam fūgā viena tēma sniegta gan pamatveidā, gan apvērsumā.

Kodā kontrapunktiski apvienojas visas četras tēmas: trīs tēmas, kas izveido fūgu, un noslēguma partijas tēma; tās apvienojas pēc divkāršā un trīskāršā kontrapunkta likumiem.

Viss šis sarežģītais kontrapunktiskais raksts nebūt nerada «sausas gudrības» iespaidu. Gluži otrādi, mūzikas pamatā ir dzīvas intonācijas, izteiksmīga mūzikas valoda. Visi polifonijas un kontrapunkta līdzekļi Mocartam bija vajadzīgi, lai radītu monumentālu, majestātisku koncepciju, kāda arī ir visa simfonija, sevišķi tās finmāls.

KONCERTI

Starp Mocarta simfoniskās mūzikas žanriem ievērojamu vietu ieņem koncerti dažādiem instrumentiem ar orķestri (klavierēm, vijolei, pūšamajiem instrumentiem). Mocarta koncertiem ir svarīga nozīme ne tikai paša komponista daiļradē, bet arī instrumentālā koncerta žanra vēsturē vispār.

Šķiet, starp instrumentiem, kam tajā laikā bija patstāvīga loma virtuozo solokoncertu praksē, nebija gandrīz neviena, kuram Mocarts nebūtu uzrakstījis koncertu. Katrā gadījumā viņš ļoti veicināja un bagātināja attiecīgā instrumenta virtuozitātes un izteiksmes iespējas.

Mocarta koncertu dramaturģija pamatojas uz triju daļu kontrastējoša pretstatījuma: dramatisks vai liriski dramatisks sonātes *allegro* ar divām ekspozīcijām, lēna, dziedoša, liriska vidusdaļa un rondoveida fināls, kam piemīt žanra elementi. Taču arī atsevišķās daļās parasti ietverts dramatisks kontrasts: pirmajā daļā starp galveno un blakus partiju, finālā starp refrēnu un epizodēm utt.

Starp daudzajiem Mocarta koncertiem ievērojamākie ir koncerti klavierēm — *re* minorā, *La* mažorā, *do* minorā; koncerti vijolei *Re* mažorā, *La* mažorā, kura finālā ietverta spilgta ungāriski čigāniska rakstura tautiska žanra aina. Visi tie ir ģeniāli mūzikas šedevri.

KAMERMŪZIKA UN SKAŅDARBI KLAVIERĒM

Mocarta instrumentālo kamermūziku pārstāv dažādi ansambļi (no duetiem līdz kvintetiem, ar un bez klavieru līdzdalības, stīgu instrumentiem vien un stīgu instrumentiem ar pūšamo instrumentu līdzdalību).

Kvarteti. Pie labākajiem Mocarta kvartetiem pieder seši kvarteti, kas veltīti Haidnam (1782—1785). Tie uzrakstīti laika posmā starp operām «Bēgšana no seraja» un «Figaro kāzas» (tajos gados, kad viņš sadraudzējās ar Haidnu). Šos kvartetus iezīmē mākslinieciskās meistarības briedums un emocionālās izteiksmes spēks. Visu kvartetu kopējā iezīme ir smalka polifonā faktūra, visu četru instrumentu iesaistīšana tematiskā materiāla izklāstā un attīstībā, pie tam pirmā vijole ir ansamblī vadošais instruments.

Līdzīgi trim pēdējām Mocarta simfonijām katram no Haidnam veltītajiem kvartetiem piemīt savs individuāls raksturs. Tie cits no cita ir visai atšķirīgi, piemēram, *re* minora un *Do* mažora kvarteti: kvartets *re* minorā — liriski sirsnīgs, emocionāli skaidrs, ar dramatiski ekspresīvu pirmo daļu un menuetu, kura kontrastējošā vidusdaļa (trio) atgādina sadzīves rakstura Vīnes lendleru, ar dziedošu finālu, kas uzrakstīts variāciju formā; kvartets *Do* mažorā — monumentāls, majestātisks, ar harmoniskajā ziņā ļoti

drosmīgu pirmās daļas ievadu (modulējošas sekvences, secības, hromatismi). *Do* mažora kvartets attiecībā pret *re* minora kvartetu ir apmēram tāds pats kā *Do* mažora simfonija («Jupiters») attiecībā pret *sol* minora simfoniju.

Skaņdarbi klavierēm. Starp Mocarta skaņdarbiem klavierēm (sonātēm, variācijām, fantāzijām, rondo) sevišķi ievērojamas ir sonātes un fantāzijas, kas sarakstītas 80. gadu pirmajā pusē. Šajos skaņdarbos Mocarts, radoši attīstīdams Johana Sebastiāna un Filipa Emanuela Baha, kā arī Haidna tradīcijas, sasniedza tādu dramatiskās izteiksmības dziļumu un spēku, kas tuvs Bēthovena mūzikas patētikai. Lielisks piemērs ir Fantāzija *do* minorā, kurai seko sonāte *do* minorā.

Fantāzija un sonāte *do* minorā

Do minora fantāzija — traģisks skaņdarbs, kurā vairākas epizodes ir it kā sagatavojums dažām Bēthovena mūzikas lappusēm. Fantāzijas dramaturģija balstās uz kontrastējošu posmu maiņu un pretstatījumu: traģiku nomaina lirika, gaišas domas, kas vēl vairāk izceļ skaņdarba vispārējo traģisko koncepciju. Cits citam sekojošie kontrastējošie posmi veido īpatnēju svītas veida kompozīciju, bet bez pārtraukumiem starp atsevišķām tās daļām. To ietver viena un tā pati tēma, kas skan darba sākumā un beigās, tādējādi piešķirdama kompozicionālu noapaļotību, lai gan šeit nav tradicionālās formas (tas arī izteikts nosaukumā «Fantāzija»).

Sākuma tēma (kas atgriežas skaņdarba beigās) sniedz traģisku tēlu.



Tritona skaņa *fa diēz* piešķir tēmai spraigumu un asumu, bet pamazinātās septimas gājiens lejup (šajā piemērā caur tonikas skaņu) raksturīgs XVIII gadsimta mūzikai, kas saistīta ar traģiskiem tēliem.[1] Fantāzijas tēma dalās divos kontrastējošos elemen-

[1] Analogi piemēri: *sol* minora fūgas tēma no Baha «Labi temperētā klavesīna» pirmā sējuma, dubultfūgas tēma («Kyrie eleison») no Mocarta Rekviēma un citi.

tos: otrais elements atšķirībā no drūmā pirmā elementa ietver sevī kaut ko žēlabainu, lūdzošu.

Fantāzijas pirmajā posmā pārsteidz drošās un brīvās modulācijas, kas rada tonālu nenoturību un padziļina satraukti traģisko mūzikas raksturu. Vispirms tēmā notiek ass tonāls pavērsiens lielo sekundu lejup; pēc tam, spraigi attīstoties, tēma atskan *Re bemol* mažorā, *mi bemol* minorā un *Si* mažorā, bet tālāk caur sekvencveida pavērsieniem un harmoniskām elipsēm (negaidītiem harmoniju pretstatījumiem) nonāk *si* minorā, kura dominantē noslēdzas pirmais posms.

Si minora tonalitātes kvinta *(fa diēz)* kļūst par tercas skaņu *Re* mažora tonalitātē, kurā sākas Fantāzijas otrais posms. Tas spilgti kontrastē ar pirmo posmu — tam liriskas romances iedaba.

149 [Adagio]



Dramatiski spraigie posmi ir tonāli nenoturīgi, turpretim pretstatā tiem liriskie posmi ir tonāli noturīgi un uzbūves ziņā noapaļoti. Tā šis *Re* mažora posms veidots dubultā trijdaļu formā (ar atkārtotu vidusposmu un reprīzi).

Noslēgumā notiek modulācija uz *mi* minoru — uz tonalitāti, kurā sākas trešais — dramatiskais posms. Pirmajam posmam ir drūms raksturs, turpretim te valda brāzmainība, satraukums; biežās modulācijas, tonālie pavērsieni, tremolo, sekvences, hromatismi, nepārtraukti mainīgā faktūra — tādi ir līdzekļi, kas palīdz radīt šo tēlu. Nepārtraukti augošā dinamika pakāpeniski nonāk līdz pasāžai, ko veido pamazinātā septakorda skaņas, kas Mocarta (tāpat arī Bēthovena) darbos ir dramatiskā kulminācija.

Jaunā tonalitātē — *Si bemol* mažorā sākas un arī izskan Fantāzijas ceturtais — liriskais posms. Tā tēma valdzina ar sevišķu dzidrumu un melodisku skaistumu.

150 Andantino



Nav nejaušība, ka tieši par šo tēmu P. Čaikovskis uzrakstījis savu brīnišķīgo vokālo kvartetu «Nakts».

Dvēseles miers ilgi nevalda; atkal ielaužas vētra. Nākamajam — piektajam posmam atkal raksturīga tonāla nenoturība un vētrainu pasāžu bagātība, kas zināmā mērā sagatavo Bēthovena «Pastorālās simfonijas» «Vētru».

151 Più allegro



Harmoniskajā figurācijā izvērsto pamazināto septakordu virkne nonāk līdz visa skaņdarba reprīzei (pie sākotnējās drūmās tēmas) un galvenās — *do* minora tonalitātes, kas nostiprinās pēdējā taktī ar augšuptraucošu gammveida pasāžu.

Šī Fantāzija ir it kā prelūdija *do* minora sonātei, vienam no izcilākajiem XVIII gadsimta klaviermūzikas sacerējumiem. Starp fantāziju un sonāti ir jūtamas smalkas intonatīvas saites. Sonātes trijās daļās tālāku attīstību gūst Fantāzijas traģiskā koncepcija.

Pirmā daļa nosaka sonātes vispārējo saturu. Galvenās partijas tēmā (tāpat kā Fantāzijas pirmajā tēmā) ir divi kontrastējoši elementi: aktīvais, spraigais, vīrišķīgais, pa trijskaņa skaņām augšuptraucošais *forte* skanējumā un maigais, lūdzošais *piano* skanējumā.

152 Molto allegro



Šis kontrasts attīstās arī tālākajos sonātes posmos un daļās, kas ir atsevišķi etapi vienotās idejas tapšanas gaitā.

Saistījuma un blakus partijas ir radniecīgas, abas *Mi bemol* mažorā, dziedošas, liriskas un spilgti kontrastē ar galveno partiju.

153 a) [Molto allegro]



153 b) [Molto allegro]





Blakus partijai raksturīgs dialoga, duetveida izklāsts: pirmā frāze skan augšējā (soprāna), otrā — zemajā (baritona) reģistrā. Šis reģistru kontrasts dramatizē pašu blakus partijas tēmu, kuras attīstība sasniedz vētrainas, gandrīz pa visu klaviatūru izvērstas pasāžas, kas sasaucas ar Fantāzijas dramatiskajām epizodēm. Noslēguma partijas pamatā ir blakus partijas augšupejošā hromatiskā gājiena nemierīgā kustība un attīstība.

Izstrādājums ir ļoti īss, taču, neraugoties uz lakonismu, tas ietver sevī milzīgu enerģiju un aktivitāti, ko izraisa galvenās partijas pirmā elementa attīstība uz mutuļojoša trioļu pavadījuma fona. Tikai vienreiz izstrādājumā ieskanas saistījuma partijas tēma, kurai tāpat ir dramatiska nokrāsa.

Reprīze ievērojami atšķiras no ekspozīcijas. Pati galvenā izmaiņa ir tā, ka reprīzē dota cita saistījuma partijas tēma, bet blakus un noslēguma partijas, kuras te skan *do* minorā, kopā ar kodu padziļina sonātes traģisko iedabu, to vēl vairāk tuvinot Fantāzijai.

Otrās daļas *Adagio* lēnajā, gaišajā mūzikā attīstās pirmās daļas blakus partijas liriskais tēls tās sākotnējā izklāstā ekspozīcijā (otrās daļas tonalitāte tāpat ir *Mi bemol* mažors). Šī daļa uzrakstīta saliktā trijdaļu formā. Daļas pirmā un galvenā tēma ar katru jaunu atkārtojumu gūst aizvien filigrānāku izgreznojumu, kas iekšēji bagātina šo tēmu.

154 Adagio





Tas nav ārišķīgs izgreznojums; to izraisa tēmas un visas šīs daļas mūzikas attīstība, un tam ir nozīme satura atklāsmē. Lejupejošais hromatiskais gājiens šīs tēmas noslēgumā analogs hromatiskajam gājienam pirmās daļas ekspozīcijas blakus partijā. Tādu intonāciju līdzība dažādās sonātes daļās piešķir visam ciklam viengabalainību.

Trešajai daļai, kas uzrakstīta rondo sonātes formā, nav tā varonīgā patosa, kas bija raksturīgs pirmajai daļai, bet tajā satraukti traģiskais elements gūst jaunu veidolu. Īpaši nemierīga ir galvenās partijas tēma, ko izraisa sinkopēts ritms un nenoturīgo skaņu pārpilnība.

155 Allegro assai



Tēmā pamazinātās septimas gājiens augšup sasaucas ar Fantāzijas galveno tēmu un pirmās daļas galvenās partijas otro elementu (tur pamazinātās septimas gājiens lejup). Šis ir viens no momentiem, kas liecina par ciešo sakaru starp Fantāziju un sonāti, kā arī starp atsevišķām sonātes daļām.

Blakus partijas tēma kā faktūras, tā arī intonāciju un tonālā ziņā radniecīga pirmās daļas ekspozīcijas saistījuma un blakus partijai.

156 [Allegro assai]





Radniecīgs arī sonātes malējo daļu tonālais plāns: līdzīgi pirmajai daļai arī fināla reprīzē blakus partijas tēma izklāstīta *do* minorā, kas padziļina skaņdarba traģisko nokrāsu. Fināla lielā koda pilnīgi nostiprina galveno tēmu un *do* minora tonalitāti.

Sonāte *La* mažorā

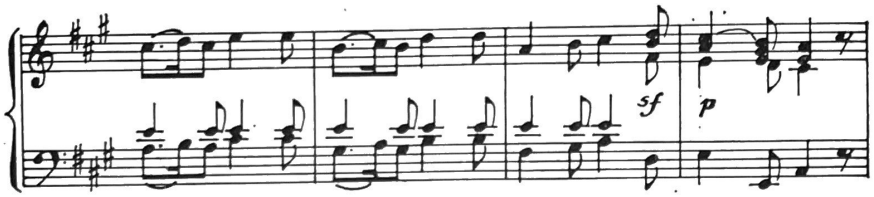
Ne vienmēr Mocarts saglabāja tradicionālo sonātes ciklu. Ievērojama atkāpe šai ziņā ir sonāte *La* mažorā, kurā nepavisam nav sonātes *allegro*. Tādu atkāpi nosacījusi šīs sonātes iecere, tajā valdošie liriskie un žanriskie, bet ne dramatiskie tēli. Ar to šī sonāte atšķiras no *do* minora sonātes un daudziem citiem Mocarta skaņdarbiem, kuru dramatiskais saturs, kontrastējošo tēlu sadursme izraisīja sonātes *allegro* nepieciešamību.

La mažora sonātei ir trīs daļas: pirmā — tēma ar variācijām; otrā — menuets (saliktā trijdaļu formā); trešā — slavenais *Rondo alla turca*.

Sonātes **pirmās daļas** raksturu un saturu nosaka pati tēma, kura ir gaiša, liriska, melodiska, dziedoša, emocionālajā ziņā tuva dažām Mocarta operu liriskām tēmām (piemēram, dona Žuāna un Cerlīnas duetam «Sniedz, mīļā, savu roku»); šai liriskajai tēmai ir dejas iezīmes; ritmiskajā ziņā tā tuva siciliānai.

157 Andante grazioso





Sešās variācijās tēmas tēlainais saturs būtiski nemainās. Melodiskās, skaņkārtas un faktūras izmaiņas tikai iekšēji bagātina tēmu, parāda to vispusīgi, tajā pašā laikā saglabājot tās poētiskumu, sapņaini maigo kolorītu.

Jau pirmajā variācijā daudzās neakorda skaņas un palīgskaņas padara tēmu vēl smalkāku, bet sešpadsmitdaļpauzes piešķir tai saviļņojumu. Visvairāk tēma tiek pārveidota trešajā — minora variācijā. Šeit tieši vienvārda mažora un minora maiņa un plūstošā, pakāpeniskā kustība padara tēmu melanholiski skumju. Tādējādi šis kontrasts vēl vairāk pasvītro visas daļas gaišo liriku.

158 [Andante grazioso]



Ceturtajā variācijā izmantots paņēmiens, kas bagātina tēmu kolorīta ziņā: kreisās rokas pārcelšana dažādos reģistros, te zemāk, te augstāk par labo, saglabājot pavadījumu vidējā reģistrā. Tēma sadalīta starp reģistriem, kas atrodas tālu viens no otra.

Sestajā — fināla variācijā akcentēts tēmai piemītošais dejiskais elements. Tādējādi *La* mažora sonātes pirmās daļas variācijās vērojama attīstība no liriskās dziesmas līdz dejiskumam.

Pēc pēdējās dejiskā rakstura variācijas sonātes **otrā daļa** (Menuets) uztverama kā tās turpinājums — jo vairāk tādēļ, ka otrā daļa uzrakstīta tai pašā *La* mažora tonalitātē. *La* minora **finālā** *(Rondo alla turca)* imitētas dažas janičāru mūzikas īpatnības (priekšskaņi kreisajai rokai mažora piedziedājumā, kuri atdarina sitamos instrumentus; koda, kas attēlo veselu orķestri ar pikolo flautu un sitamiem). Visas šīs daļas pamatā ir kontrasts starp graciozo un dejisko galveno tēmu un smagnējo, enerģisko mažora piedziedājumu. Fināla galvenā tēma ar tās kāpjošo tercas intonāciju radniecīga pirmās daļas variāciju tēmai.

REKVIĒMS

Mocarta Rekviēms — lielā komponista pēdējais skaņdarbs, viņa «gulbja dziesma» — pieder pie pasaules kultūras dižākajiem pieminekļiem. Rekviēms ir sēru, aizlūgšanas mesa, ko izpilda ar tradicionālo kulta tekstu latīņu valodā (šis teksts tiek izmantots katoļu dievkalpojumā). Sēru mesa sastāv no vairākām tradicionālām daļām, kuru vidū ir ne vien visām mesām raksturīgās daļas («Kyrie eleison» — «Kungs, apžēlojies», «Sanctus» — «Svēts», «Agnus Dei» — «Dieva jērs»), bet arī obligātās, vienīgi sēru mesā ietilpstošās daļas: «Requiem aeternam» («Mūžīgais miers»), «Dies irae» un «Tuba mirum» («Dusmu diena» un «Brīnišķā taure», kur attēlota baismīgā pastardiena), «Lacrimosa» («Asaru diena»).

Lai gan Mocarta Rekviēmam ir kulta teksts, tas stāv tālu no baznīcas kulta. Rekviēmā Mocarts iemieso visdziļākos cilvēka pārdzīvojumus — dvēseles satraukumu, izlīdzinošu mieru, dziļas bēdas. Visu skaņdarbu caurstrāvo augsts humānisms, kaismīga mīlestība uz cilvēku, kvēla līdzjūtība viņa ciešanām.

Kā jau teikts, Rekviēmu pabeidza Mocarta audzēknis un tuvs draugs Zīsmeiers, izmantojot komponista skices un uzmetumus, kā arī balstoties uz to, ko Mocarts pats viņam bija spēlējis. Katrā ziņā var droši apgalvot, ka Zīsmeiers neuzrakstīja nevienu savas mūzikas taktī, bet saudzīgi saglabāja un meistarīgi apdarināja to, ko bija sacerējis Mocarts. Par to liecina arī šāds fakts: Mocarts, atstājis uzmetumā lielāko daļu «Rekviēma», nebija uzrakstījis šim darbam beigas, taču Zīsmeiers nesacerēja vis savu mūziku, bet pilnīgi atkārtoja pirmās daļas mūziku kopā ar dubultfūgu, tādējādi izveidodams visam darbam muzikālu ietvaru.

No Rekviēma divpadsmit numuriem deviņi uzrakstīti korim un trīs («Tuba mirum», «Recordare» un «Benedictus») — solistu kvartetam.

Dziļas sēras raksturo pirmo daļu («Requiem aeternam»), kas sākas ar tēmas polifonu izvedumu vispirms orķestrī, pēc tam korī. Traģiski sēro noskaņu padziļina *re* minora tonalitāte.

159 Adagio

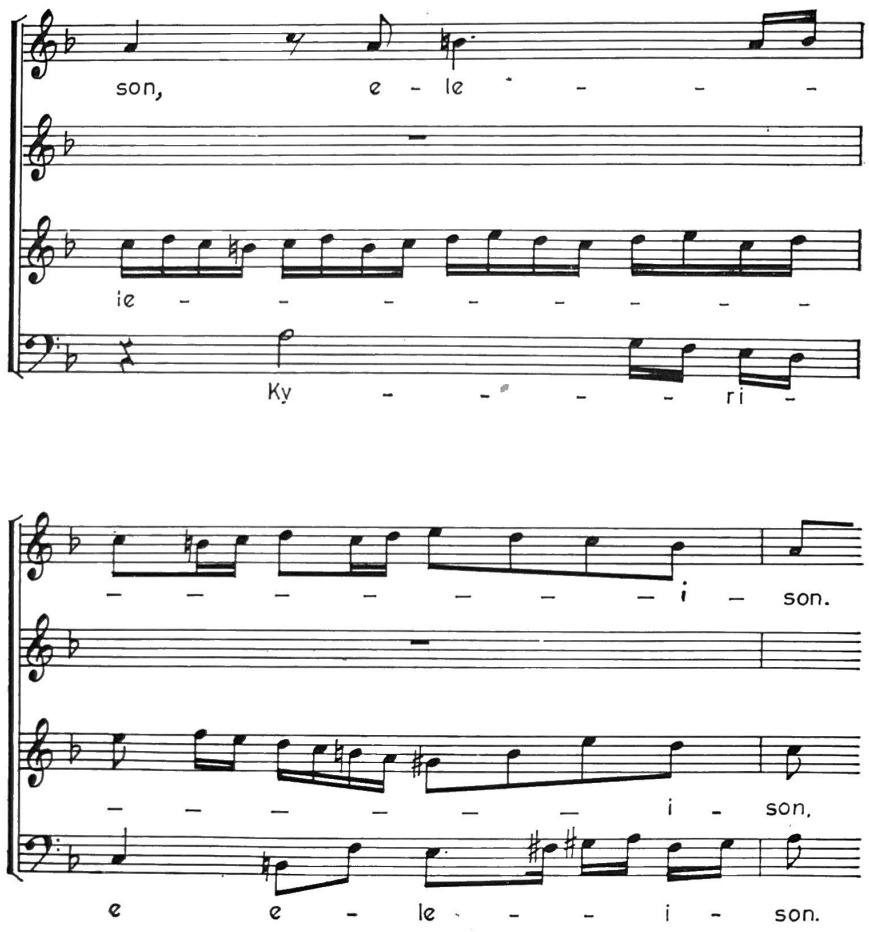


Nedaudz gaišāka kļūst mūzika pie vārdiem «Et lux perpetua luceat eis» («Lai viņiem atspīd mūžīgā gaisma»), kas atbilst teksta saturam, kā arī soprāna solo sākuma momentā. Šo gaišumu rada tonalitāšu maiņa (*re* minora vietā — *Si bemol* mažors).

Pirmās daļas otrā puse ir dubultfūga ar vārdiem «Kyrie eleison». Sajā fūgā, tāpat kā citās Rekviēma polifonajās epizodēs, Mocarts uz jauna stila pamatiem attīsta tālāk Baha un Hendeļa polifonijas tradīcijas. Abas fūgas tēmas, savstarpēji kontrastēdamas un tādēļ reljefi izceldamās, skan reizē (otrā tēma sākas pirmās tēmas otrajā taktī).

160 Allegro





Pirmā tēma ar lejupejošu pamazināto septimu minora tonalitātē (*re* minorā) raksturīga XVIII gadsimta mūzikai, kas iemieso traģiskus tēlus. Otrā tēma ar savu kustīgumu, kas prasa no kora izkoptu tehniku, piešķir mūzikai attīstības spraigumu un dinamiku. Šī attīstība aptver aizvien lielāku skanējuma diapazonu, abas tēmas pāriet citās balsīs pēc divkāršā kontrapunkta likumiem. Augstākā kulminācija tiek sasniegta fūgas beigās, kad visas balsis apstājas uz dramatiskā pamazinātā septakorda, kam seko harmoniskā kadence, kuru noslēdz tonikas akords bez tercas.

Otrā daļa — «Dies irae» — ir barga pastarās tiesas glezna. Varenā straumē traucas mūzika, attīstot neparasti lielu dinamiku ar īsti simfonisku vērienu, lai gan šī daļa ir samērā īsa.







Šajā piemērā pie vārdiem «solvet saeclum in favilla» uzmanību saista melodiskais gājiens, kas analogs pašam pirmās daļas sākumam (ar vārdiem «Requiem aeternam»). Pirmajā daļā tās ir dziļas skumjas, bet te — izmisuma sauciens.

Patiesas šausmas izteiktas šajā momentā.





No Rekviēma kora numuriem ar dramatisku spēku un traģisku patosu saviļņo «Confutatis» un «Lacrimosa», kas tiek atskaņotas bez pārtraukuma. «Confutatis» daļā uz mutuļojošu, bangojošu figūru pavadījuma fona, cits citu imitējot, iesaistās basi un tenori.

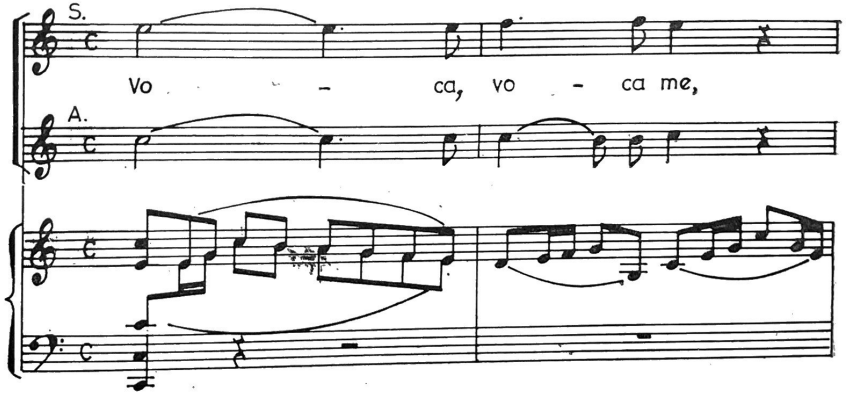
163 Andante

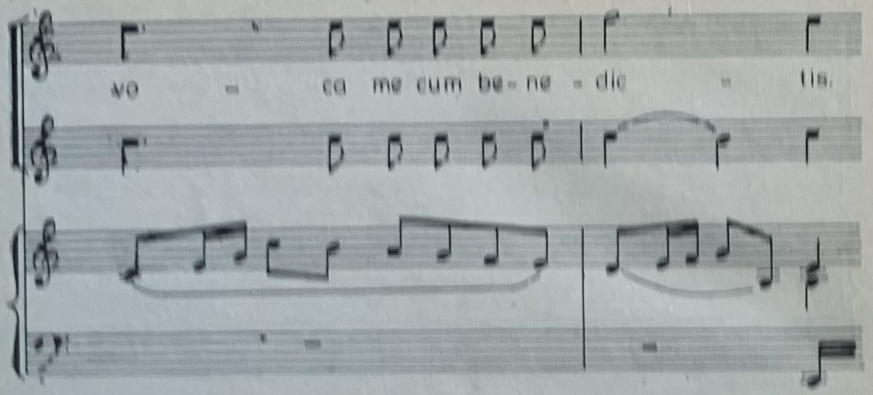




Pretstatā viņiem skan sieviešu balsu lūdzošās, maigās frāzes («Voca me» — «Sauc mani»).

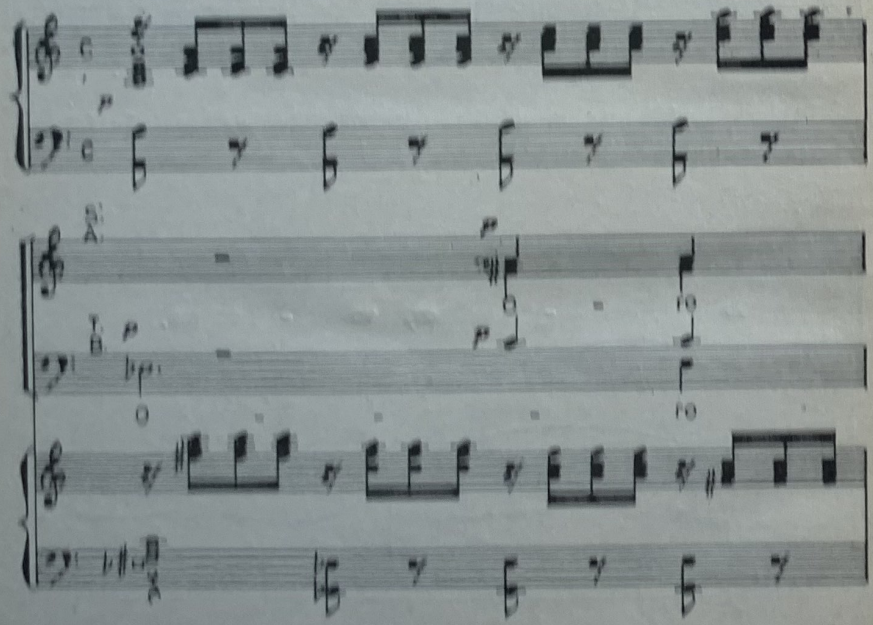
164 Andante

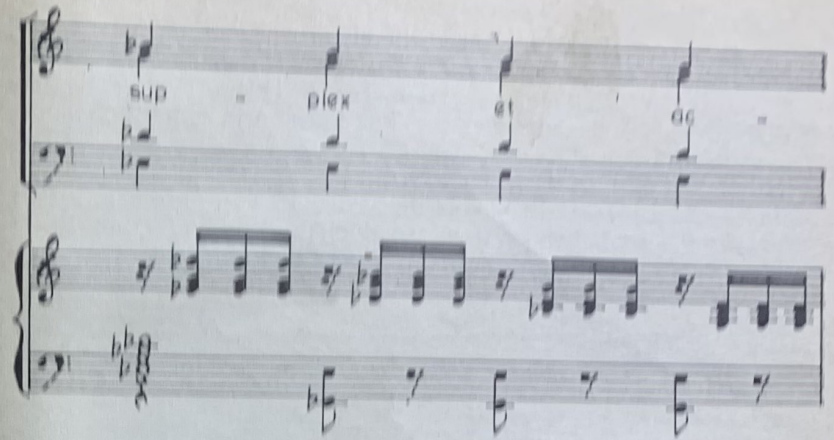


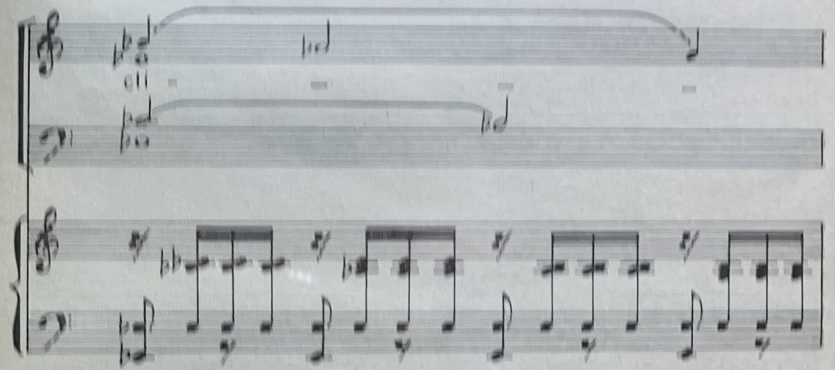


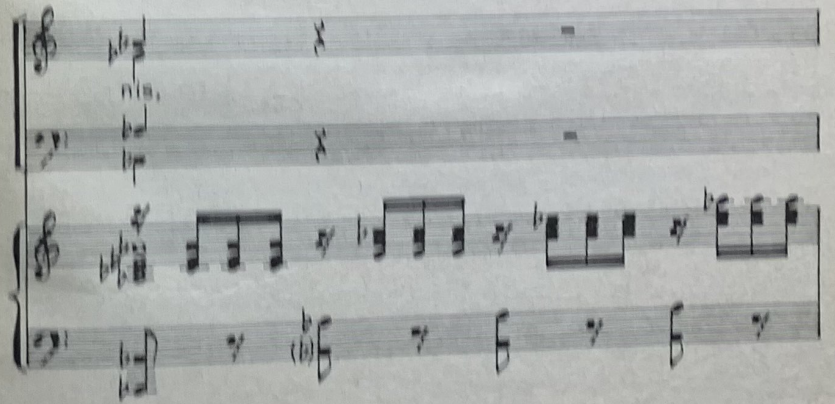
Rodas ass dramatiska kontrasta. Pārejā uz «Lacrimosa» Mocarts parādījis savam laikam gandrīz neticamu pārdrošību un novatorismu harmonijās: sākot ar vārdiem «Oro supplex et acclinis» («Lūdzos es un pazemojos»), ar enharmonismiem un pamazinātiem septakordiem notiek vairākas lejupejošas hromatiskas modulācijas — no *la* minora *la bemol* minorā, pēc tam *sol* minorā, *sol bemol* minorā un, beidzot, *Fa* mažorā.

165 Andante









Tāda pakāpeniska hromatiska tonalitāšu pazemināšana un tritonu gājieni basos pamazinātā septakorda iestāšanās brīdī rada arvien dziļāka bezdibeņa iespaidu. Tas ir lielisks un visai rets XVIII gadsimta mūzikas piemērs, kur harmonija izmantota kolorīta radīšanai.

Caur *re* minora terckvartakordu notiek pāreja uz nākamo daļu — «Lacrimosa». Tā ir visa darba liriskā vai, pareizāk, liriski dramatiskā kulminācija. Vijoļu intonācijās skan vaidi, un uz šī fona korī dzirdama skumju pilna minorīga melodija.





Mocarta Rekviēmā, kā to nosaka pats žanrs, pārsvarā sēri traģiskas noskaņas. Taču ir arī kontrastējošas daļas, kurās ir apskaidrība, mierinājums (kvartets «Benedictus» — «Svētīts»), svinīgas gaviles («Sanctus», «Osanna in excelsis» — «Svēts», «Osanna augstībā»), bet tās tikai vēl vairāk pasvītro skaņdarba vispārējo dziļi traģisko koncepciju.

Noslēdzot un rezumējot visu, kas bijis visprogresīvākais un vitālākais XVIII gs. mūzikas mākslā, Mocarts — dižais novators — iezīmējis mūzikas attīstībai ceļu tālā nākotnē. Viņa operas, simfoniskā mūzika un kamermūzika, koncerti, skaņdarbi klavierēm, Rekviēms un daudz citu darbu ir lielisks ieguldījums cilvēces kultūras dārgumu krātuvē.

Dažādi bija ceļi, pa kuriem attīstījās Mocarta tradīcijas nākamo visdažādāko skolu un virzienu komponistu paaudžu daiļradē. Minētie komponisti šīs tradīcijas pārtvēra individuāli saskaņā ar savu radošo virzību un atbilstoši sava laikmeta un nacionālās kultūras prasībām.

Mocarta mūzika skan visas pasaules koncertzālēs un operteātros, sniedzot mākslinieciski baudījumu visu zemju un kontinentu cilvēkiem.

Pielikums

ĪSS OPERU SATURS

Gluka «Orfejs»

Leģendārais trāķiešu dziedonis Orfejs, kura dziedāšanai piemīt maģisks spēks nomierināt meža zvērus, apburt dabu, zaudējis savu sievu Eiridiki, kura nomirusi no čūskas kodiena. Pie Eiridikes kapa Orfejs kopā ar draugiem — ganiem un ganēm — apraud viņu. Parādās Amors, kurš paziņo Orfejam varenā dieva Zeva gribu: Orfejam jādodas pazemē, Aīda valstībā, kur starp mirušajām dvēselēm mīt Eiridike, un jāizved viņa virszemē. Taču Eiridiki izdosies atdzīvināt tikai ar vienu nosacījumu: kamēr viņi nebūs izgājuši no Aīda valstības, Orfejs nedrīkst uz viņu ne reizes paskatīties, citādi viņš zaudēs Eiridiki uz visiem laikiem.

Orfejs nokāpj ēnu valstībā, ar savu burvīgo dziedāšanu mazina bargo fūriju un pazemes garu dusmas un atbrīvo sev ceļu uz Elisiju, kur mīt svētlaimīgo ēnas. Atradis starp tām Eiridiki un nepaskatījies uz viņu, Orfejs ved viņu virszemē.

Eiridike nesaprot Orfeja izturēšanos. Viņai liekas, ka tas viņu vairs nemīl. Eiridike lūdz Orfeju paskatīties uz viņu. Orfejs cenšas pārliecināt sievu par savu dziļo mīlestību, taču Eiridike viņam vairs netic. To neizturējis, Orfejs uzmet viņai skatienu. Eiridike atkal mirst. Orfejs izmisis, bet viņam palīgā nāk Zeva vēstnesis Amors, paziņodams, ka dievi iežēlojušies par Orfeja ciešanām un viņam piedevuši. Amors atmodina Eiridiki jaunai dzīvei, un laimīgais laulātais pāris kopā ar draugiem slavina mīlas spēku.

Mocarta «Figaro kāzas»

Grāfa Almavivas kambarsulainim bārddzinim Figaro šodien jāsvin kāzas ar grāfienes istabeni Suzannu. Taču pēc Suzannas mīlas tiecas grāfs, kurš cenšas izjaukt viņas kāzas ar Figaro. Bez tam Figaro un Suzannas kāzām pretojas doktors Bartolo un grāfa saimniecības vadītāja — vecā Marcelīna. Bartolo atceras, kā Figaro viņu piemuļķojis un palīdzējis grāfam apprecēt Rozīnu, kurā doktors pats bija iemīlējies. Tagad Bartolo grib atriebties

grāfa kambarsulainim. Figaro aizņēmies no Marcelīnas naudu un devis viņai saistību rakstu, ka viņš vai nu atmaksās naudu, vai arī apprecēs viņu. Bartolo, zinādams, ka Figaro nav spējīgs atdot naudu, cer, ka Figaro būs spiests apprecēt Marcelīnu. Līdz ar to viņa kāzas ar Suzannu būs izjauktas, bet pats Bartolo atbrīvosies no viņam apnikušās vecās tenkotājas.

Viss šis intrigu tīkls samulsina Suzannu. Bez tam viņai jānoklausās arī jaunā pāža Kerubino jūtu izvirdumā. Viņš iemīlējies grāfienē, Suzannā un vispār visās pils sievietēs. Vēl nesen grāfs, saticis Kerubino divatā ar dārznieka Antonio jauno meitu Barbarīnu, saniknojies un draudējis padzīt pāžu no pils. Kerubino lūdz Suzannas aizstāvību. Taču grāfa ierašanās pārtrauc šo sarunu, un Kerubino, lai izvairītos no sastapšanās ar grāfu, paslēpjas aiz krēsla. Nejauši Kerubino dzird, ka grāfs aicina Suzannu uz satikšanos. Ierodas dons Bazilio. Taču arī grāfs spiests paslēpties, jo viņš nevēlas tikties ar dziedāšanas skolotāju — tenkotāju Bazilio. Grāfs steidz paslēpties aiz krēsla, kur jau atrodas Kerubino; šajā brīdī veiklais zēns izspraucas pa otru pusi un iesēžas krēslā, bet Suzanna neuzkrītoši pārsedz viņu ar segu.

Bazilio stāsta Suzannai par Kerubino mīlestību uz grāfieni. To dzirdot, grāfs izlec no paslēptuves un draud izrēķināties ar pāžu. Nejauši pacēlis segu, viņš ierauga krēslā Kerubino. Zēns dzirdējis, kā viņš — grāfs atklājis mīlestību Suzannai! Grāfs nikns. Tikmēr Figaro atvedis zemniekus — jaunus puišus un meitas —, kuriem jāpiedalās viņa un Suzannas kāzās. Grāfam neatliek nekas cits kā dot atļauju kāzām, bet Kerubino viņš aizsūtīs tālu prom no šejienes — viņš norīko pāžu uz pulku karadienestā. Figaro jautri zobojas par nākamo «brašo karavīru».

Grāfiene Rozīna skumst par vīra neuzticību. Kopā ar Suzannu un Figaro viņa nolēmusi pārmācīt grāfu. Figaro izdomājis šādu plānu: Suzanna norunās tikšanos ar grāfu, bet viņas vietā uz šo tikšanos ies sieviešu drānās pārģērbtais Kerubino, kurš nav aizbraucis uz pulku, bet slēpjas tepat pilī. Suzanna tērpj Kerubino savā ģērbā, bet viņš, izdzirdis grāfa soļus, spiests paslēpties blakus istabā un aizslēgt durvis. Grāfam šķiet aizdomīgi, ka durvis ir ciet, un viņš, nesaņēmis no grāfienes paskaidrojumus, dodas pēc instrumenta, ar ko tās uzlauzt. Pa šo laiku no istabas izskrien Kerubino un, pārbiedēdams Suzannu, izlec pa logu. Viņa vietā paslēpjas Suzanna.

Grāfs, būdams pārliecināts, ka istabā atrodas Kerubino, ārkārtīgi pārsteigts, ka pāža vietā no turienes iznāk Suzanna. Grāfs lūdz abām sievietēm piedošanu par savu muļķīgo izturēšanos. Ierodas Figaro un prasa sākt kāzu svinības. Grāfs grib piekert Figaro nedarbos, taču sarunu pārtrauc dārznieks Antonio, kas pastāsta, ka kāds izlēcis pa logu un sasitis puķu podu. Lai glābtu Kerubino, Figaro saka, ka viņš izlēcis pa logu, un sāk pat izlikties klibojam.

Par nelaimi, Kerubino lēciena laikā nejauši izmetis kādu papīru. To tagad atnesis Antonio. Grāfs sāk pratināt Figaro, kas tas par papīru: ja viņš lēcis un izmetis to, viņam jāzina, kas tur rakstīts. Suzanna un grāfiene pačukst priekšā, un Figaro noprot, ka tas ir dokuments, kas dots Kerubino, lai viņš nokļūtu pulkā, bet, tā kā bija aizmirsts to apzīmogot, Kerubino iedevis šo papīru Figaro, lai novērstu kļūdu.

Negaidīti ierodas Bartolo, Marcelīna un Bazilio, kuri pieprasa sodīt Figaro, jo viņš nav izpildījis savas saistības. Notiek tiesa, kas izšķir sūdzību par labu Marcelīnai. Te pēkšņi noskaidrojas, ka Figaro ir Marcelīnas un Bartolo dēls, ko bērnībā nozaguši laupītāji. Viss nokārtojas, un tiek nolemts svinēt divas kāzas — Marcelīnas un Bartolo un Suzannas un Figaro.

Pa to laiku Suzanna pieraksta grāfienes diktēto mīlestības vēstuli grāfam, kurā viņš tiek uzaicināts uz satikšanos. Šī vēstule tiek sasprausta ar kniepadatu, kura grāfam piekrišanas gadījumā jāatsūta atpakaļ Suzannai. Grāfiene ar Suzannu apmainās tērpiem, lai Suzannas vietā uz satikšanos aizietu grāfiene.

Vakarā dārzā risinās daudz notikumu. Barbarīna, kurai grāfs bija uzdevis aiznest kniepadatu atpakaļ Suzannai, pazaudējusi to zālē un nevar atrast. Figaro, uzzinājis no Barbarīnas kniepadatas nozīmi, pārsteigts par Suzannas šķietamo neuzticību un nolemj izsekot viņu un grāfu. Figaro redz, ka grāfam tuvojas sieviete Suzannas tērpā, un, noturējis viņu par Suzannu, noklausās viņu mīlas pilno sarunu. Saticis pēc tam sievieti grāfienes tērpā, Figaro pastāsta viņai, ka grāfs patlaban ir divatā ar Suzannu. Pēc balss pazinis savā sarunu biedrenē Suzannu un gribēdams atriebties viņai par ciešanām, ko viņa tam sagādājusi, Figaro viņai kā grāfienei atklāj mīlestību. Sašutumā Suzanna cērt tam vairākus pliķus. Beidzot pārpratumi noskaidrojas, un notiek salabšana.

Grāfs vēl joprojām ir maldīgās domās. Redzēdams Figaro rokās savu sievu (Suzanna pārģērbusies grāfienes tērpā), viņš pārskaities sasauc visus, lai ļaužu priekšā atmaskotu viņas neuzticību. Neiedomājams ir grāfa pārsteigums, kad no paviljona iznāk īstā grāfiene. Tagad visiem pārpratumiem pienācis gals, un visi jūtas laimīgi. Tā beidzas šī «bezprāta diena».

Mocarta «Dons Žuāns»

Komandora mājas priekšā šurpu turpu staigā dona Žuāna kalps Leporello, žēlodamies par savu likteni: viņam apnicis kalpot donam Žuānam. Dzirdams troksnis. No mājas izsteidzas Komandora meita donna Anna, turēdama aiz rokas donu Žuānu, kas naktī maskā iezadzies pie viņas. Sadzirdis troksni, iznāk Komandors un, lai aizstāvētu savu meitu, izsauc donu Žuānu uz dueli. Ar veiklu zobena cirtienu dons Žuāns nogalina Komandoru un kopā ar Leporello noslēpjas. Donna Anna sēro par nogalināto

tēvu. Dons Otavio (donnas Annas līgavainis) mierina viņu, abi zvēr slepkavam atriebties.

Meklējot jaunus piedzīvojumus, dons Žuāns satiek savu bijušo mīļāko donnu Elvīru, kura vēl joprojām viņu mīl. Viņa apber donu Žuānu ar pārmetumiem, taču donam Žuānam izdodas veikli pazust. Leporello, gribēdams mierināt Elvīru, atšķetina viņas priekšā milzīgu sarakstu, kurā ierakstītas visas dona Žuāna savaldzinātās sievietes.

Dons Žuāns ar Leporello nonāk lauku svinībās. Te dons Žuāns uzsāk maigu sarunu ar jauno un skaisto zemnieci Cerlīnu, bet donna Elvīra, kas seko viņam, izjauc viņa plānus. Te arī donna Anna, pazinusi donā Žuānā sava tēva slepkavu, nolemj viņam atriebties.

Donam Žuānam iepatikusies Cerlīna, un, lai ievilinātu viņu pie sevis, viņš pilī sarīko zemniekiem svētkus. Greizsirdīgais Mazeto (Cerlīnas līgavainis) paslēpjas lapenē un no turienes vēro donu Žuānu un Cerlīnu. Kad dons Žuāns ar Cerlīnu dodas uz šo pašu lapeni, no turienes negaidīti iznāk Mazeto. Dons Žuāns nesamulst, viņš uzaicina līgavu un līgavaini pie sevis uz svētkiem.

Spilgti apgaismota pils zāle. Viesi dejo. Svētkos ieradušies trīs atriebēji maskās: donna Anna, dons Otavio un donna Elvīra. Dejas laikā dons Žuāns liek Leporello kaut kādā veidā aizmānīt Mazeto, bet pats ievilina Cerlīnu atsevišķā istabā, no kurienes atskan viņas saucieni pēc palīdzības. Visi viesi kopā ar Mazeto, donnu Annu, donu Otavio un donnu Elvīru steidz palīgā Cerlīnai. Dons Žuāns visu vainu uzveļ Leporello, apgalvodams, ka viņš gribējis pavest meiteni. Taču donam Žuānam neviens netic. Visi draud viņam bargi atriebties.

Dons Žuāns meklē jaunas mīlas dēkas. Viņam iepatikusies donnas Elvīras kalpone, pie kuras viņš grib ielavīties. Dons Žuāns samaina ar Leporello apmetņus un cepures un, lai izvilinātu no mājas donnu Elvīru, dzied viņai maigu serenādi. Donna Elvīra seko Leporello, jo noturējusi viņu par donu Žuānu. Tagad dons Žuāns var iekļūt mājā. Taču negaidot rodas šķērslis: ierodas Mazeto, kurš kopā ar dažiem zemniekiem meklē donu Žuānu, lai izrēķinātos ar viņu. Dons Žuāns, kurš pārģērbies sava kalpa drānās, uzdodas par Leporello un novirza savus vajātājus pa nepareizu ceļu. Te viņš patur tika Mazeto, ar viltu atņem viņam ieroci un smagi piekauj, bet pats nozūd. Piesteidzas Cerlīna un mierina Mazeto.

Tikmēr donna Elvīra seko Leporello, vēl joprojām domādama, ka viņš ir dons Žuāns. Abi ieiet tumšajā donnas Annas mājas priekšnamā. Arī donna Anna, nespēdama remdēt savas sāpes, atnāk šurp kopā ar donu Otavio. Meklējot donu Žuānu, tepat ieradušies arī Mazeto ar Cerlīnu. Ieraudzījuši Leporello pārģērbušos dona Žuāna drānās, visi metas pie viņa. Ar pūlēm nelaimīgajam kalpam izdodas pierādīt, ka viņš nav dons Žuāns.

Dons Žuāns ar Leporello tiekas kapsētā pie Komandora kapa, kur paceļas viņa milzīgā statuja. Dons Žuāns līksmi stāsta savam kalpam par jaunām mīlas dēkām. Piepeši atskan Komandora aizkapa balss: «Jau šonakt taviem smiekliem pienāks gals!» Dons Žuāns liek, lai Leporello uzaicina statuju pie viņa mājās uz vakariņām. Tā kā Leporello baidās, dons Žuāns to izdara pats. Piekrītot statuja pamāj ar galvu.

Pie dona Žuāna jautras vakariņas. Parādās donna Elvīra, kas apber donu Žuānu ar pārmetumiem, taču tas nespēj aptumšot viņa līksmo noskaņojumu. Donna Elvīra aiziet, bet durvīs atskan viņas šausmu pilnais kliedziens. Arī Leporello, kurš steidzas paskatīties, kas noticis, izdveš mežonīgu brēcienu. Viņš durvīs saticies ar baismo Komandora statuju. Akmens viesis pavēl donam Žuānam nožēlot visus savus grēkus. Dons Žuāns lepni atsakās. Tad statuja satver viņu aiz rokas un, zibeņiem uzliesmojot un pērkonam dārdot, aizvelk viņu uz pazemi. Atkal iedegas spoža gaisma, bet dona Žuāna vairs nav. Visi pārējie šī notikuma dalībnieki pulcējas vienkop un izsaka pazīstamo morāli: labais uzvar, bet ļaunais tiek sodīts.

Mocarta «Burvju flauta»

Princis Tamino bēg no milzīgas čūskas, kas viņam seko. Parādās trīs dāmas, ģērbušās melnos tērpos, ar sudraba šķēpiem rokās, un sacērt čūsku trīs gabalos, tādējādi izglābjot Tamino no bojāejas. Šīs dāmas ir Nakts karalienes kalpones. Viņas steidzas pastāstīt savai valdniecei par skaisto jaunekli. Atžirdzis Tamino dzird flautas skaņas. Tuvojas putnu ķērājs Papageno — viss vienās putnu spalvās un ar putnu būri rokās. Papageno stāsta Tamino, ka viņš, Papageno, esot nogalinājis šausmīgo čūsku. Par meliem Papageno tiek sodīts. Atkal parādās trīs dāmas un ar atslēgu aizdara viņam muti, lai viņš velti nepļāpātu. Tamino viņas sniedz apbrīnojami skaistas meitenes portretu. Tā ir Nakts karalienes meita Pamina. Tamino uzreiz iemīlas skaistulē un apņemas viņu atrast. Parādās Nakts karaliene, kas apsola Tamino savas meitas sirdi un roku, ja viņš atbrīvos viņu no gūsta. Pamina nīkst burvja Zarastro pilī. Trīs dāmas pēc Nakts karalienes pavēles pasniedz Tamino burvju flautu, ar kuras palīdzību viņš spēs iziet cauri visiem šķēršļiem un izvairīsies no briesmām. Viņas atbrīvo Papageno no atslēgas, ar kuru viņam bija aizdarīta mute, un dāvina viņam burvju zvaniņus. Viņam jāpavada Tamino. Ceļā viņiem palīdz trīs skaisti jaunekļi.

Pamina atrodas Zarastro pilī. Viņai seko maurs Monostats, kurš neatlaidīgi tīko pēc viņas mīlas. Papageno negaidītā ierašanās pārsteidz mauru un palīdz Paminai paslēpties. Putnu spalvās tērptais Papageno un melnais Monostats baidās viens no

otra. Monostats aizbēg, un Papageno izdodas pavēstīt Paminai par viņas drīzo atbrīvošanu un par tikšanos ar Tamino.

Svētā birzī trīs jaunekļi pareģo Tamino uzvaru. Taču princim jābūt izturīgam, pacietīgam un nerunīgam. Princis gatavs uz visu, lai tikai izglābtu skaistuli un apprecētu viņu. Mēģinādams iekļūt Zarastro pilī, viņš neviļus sastop priesteri, kurš viņu pārliecina, ka ticis maldināts. Zarastro neesot ļaundaris, bet gaismas un gudrības valdnieks, kas vēl Tamino un Paminai labu. Pienāks diena, kad Tamino uzzinās Zarastro noslēpumu.

Tamino sāk spēlēt burvju flautu, vēlēdamies izsaukt pie sevis Paminu. Viņam atbild Papageno flautas skaņas: Papageno ved šurp Paminu. Taču apmaldījušies Papageno un Pamina satiek mauru Monostatu, kas viņiem seko. Tagad Papageno palīdz burvju zvaniņi. Viņa spēle liek Monostatam kopā ar vergiem griezties dejā.

Savas svītas pavadībā ierodas Zarastro. Pamina atzīstas, ka mēģinājusi bēgt, un tūdaļ apsūdz Monostatu viņas vajāšanā. Monostats domā izpelnīties sava valdnieka žēlastību ar to, ka atvedis šurp Tamino. Taču Zarastro pavēl sodīt Monostatu ar 77 nūjas sitieniem pa pēdām. Pēc Zarastro pavēles Tamino un Pamina ir jāizšķir, jo pirms iekļūšanas gudrības templī Tamino un Papageno vispirms jāiztur virkne pārbaudījumu.

Svētajā palmu dārzā Zarastro paziņo priesteriem dievu lēmumu, ka Tamino un Pamina piederēs viens otram un ka Nakts karaliene savā ļaunumā un naidā grib iznīcināt gudrības templi. Tamino jāuzņem iesvētīto skaitā un ar viņa palīdzību jācīnās pret ļaunumu, kas nāk no Nakts karalienes. Taču pirms tam Tamino jāiztur pārbaudījumi. Zarastro lūdz dievus Osīriju un Isīdu.

Tamino un Papageno atrodas pilnīgā tumsā. Dzirdami pērkona grāvieni. Meklējot izeju, abi draugi satiek oratoru un priesteri ar lāpām rokās. Viņi apsola laimi ne tikai Tamino, bet arī Papageno (kurš šeit atradīs sev dzīves draugu), ja abi būs cienīgi iekļūt gaismas un gudrības valstī. Tādēļ viņiem klusējot jāpakļaujas pārbaudījumiem.

Nakts karaliene uzsākusi cīņu pret Zarastro valsti. Trīs melnās dāmas, Nakts karalienes vēstneses, pareģo, ka Tamino un Papageno draud nāve no priesteru rokas. Izbīstas vienīgi Papageno, turpretim Tamino paliek stingrs un nelokāms.

Dārza lapenē Monostats zogas klāt guļošajai Paminai, lai viņu noskūpstītu. Nakts karalienes piepešā parādīšanās liek viņam nozust. Nakts karaliene iedod savai meitai dunci un pavēl ar to nogalināt Zarastro, noņemt no viņa svēto saules simbolu, kas viņam dod spēku un varu, un bēgt kopā ar Tamino no pils. Nakts karaliene nozūd, bet Monostats, noklausījies viņu sarunu, atkal neatlaidīgi tīko pēc Paminas mīlas. Saņēmis kategorisku atteikumu, viņš paceļ pār meiteni dunci. Viņa roku aptur piepeši parādījies Zarastro. Tad Monostats, neko nesasniedzis, steidzas pie Paminas mātes Nakts karalienes, cerēdams uz panākumiem, un iekļaujas

viņas tumšajā svītā. Zarastro apsola Paminai laimi kopā ar viņas mīļoto, tiklīdz viņš kā uzvarētājs būs izgājis cauri visiem pārbaudījumiem.

Tamino un Papageno klusēdami pakļaujas pārbaudījumiem. Tamino sekmīgi tos iztur, bet pļāpīgais Papageno nav spējīgs klusēt. Par sodu viņam parādās ļoti neglīta vecene, kas viņu nosauc par savu mīļoto. Tamino turpina klusēt pat tad, kad viņam tuvojas Pamina. Pārsteigta par to, viņa krīt izmisumā, domādama, ka Tamino viņu vairs nemīl.

Zarastro apmierināts ar Tamino izturību. Taču viņam vēl jāiztur viens pārbaudījums — uz laiku jāšķiras no Paminas.

Turpretim Papageno var izvēlēties — palikt nebrīvē vai apprecēties ar parādījušos veceni. Papageno izvēlas pēdējo, un kā balva par to šī vecene pārvēršas jaunā, skaistā meitenē. Viņa gan uzreiz nozūd, jo Papageno vēl nav izpelnījies viņas roku, nav izturējis visus pārbaudījumus.

Pamina, zaudējusi ticību Tamino mīlai, grib nodurties, bet trīs jaunekļi viņu attur, pārliecinādami, ka Tamino viņai uzticīgs. Viņi palīdz Paminai atrast mīļoto. Notiek priecīga tikšanās. Taču vēl atlicis pēdējais pārbaudījums — Tamino un Paminai jādodas caur uguni un ūdeni. Piekļāvušies viens otram, burvju flautai skanot, viņi iziet šo grūto un bīstamo ceļu. Viņu pārbaudījumi beigušies.

Turpretim Papageno skumst pēc savas mīļotās un gatavs padarīt sev galu. Trīs jaunekļi viņu attur un ieteic viņam izsaukt mīļoto ar burvju zvaniņu palīdzību. Un tiešām, zvaniņiem skanot, parādās jaunā Papagena — putnu ķērāja līgava. Abi laimīgi.

Nakts karaliene kopā ar trim dāmām un Monostatu vēlreiz mēģina sagraut gudrības templi, bet spilgtā saule izkliedē nakts tumsu. Nakts karaliene ar savu svītu nozūd. Visi dzied slavu Isīdai un Osīrijam, cildina gudrību un skaistumu.