



Дана Александровна Нагина

ГАЙДН, МОЦАРТ... ПЛЕЙЕЛЬ. О СОПЕРНИЧЕСТВЕ И ВЗАИМОВЛИЯНИЯХ



Портрет И. Плейеля.
Рисунок И.Д. Лауренца-старшего, 1770

В названии статьи фигурируют имена трех композиторов – представителей классического стиля. Однако, если Гайдн и Моцарт в этом ряду воспринимаются совершенно естественно и органично, то третьего очень хочется заменить другим – Бетховеном. Действительно, эти могучие гении всегда стоят рядом в нашем сознании и настолько прочно ассоциируются с музыкой второй половины XVIII – начала XIX

века, что давно заслонили собой другие имена эпохи, как будто тех никогда и не существовало. При этом во времена самих композиторов реальная расстановка сил была иной. В задачи этой статьи, однако, не входит детальное рассмотрение значимости каждого из названных композиторов в глазах их современников – тому посвящено немалое количество литературы. Автору хотелось познакомить читателей с интереснейшей фигурой классической эпохи – австро-французским композитором Игнацем Йозефом Плейелем (1757–1831), который еще до выдвигания бетховенского гения занял видное место на европейской музыкальной арене и в свое время, пусть и невольно, даже составил конкуренцию самим Гайдну и Моцарту.

Плейель

Имя Игнаца Плейеля сегодня известно прежде всего благодаря его достижениям в области музыкального предпринимательства. В 1797 году он основал в Париже издательскую фирму “*Chez Pleyel*”, в которой за время ее существования¹ было опубликовано более 4000 произведений как самого Плейеля, так и его современников². Издательство славилось своей универсальностью: одним из первых оно начало выпускать партитуры сочинений любых жанров, от инструментальных ансамблей до опер [20, 260]. Кроме того, запустив серию миниатюрных партитур “*Bibliothèque Musicale*”, “*Chez Pleyel*” встало на путь модернизации нотного бизнеса³.

¹ Фирма прекратила свою деятельность в 1834 году.

² В издательстве “*Chez Pleyel*” публиковались сочинения Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвиг ван Бетховена, Муцио Клементи, Вильгельма Крамера, Луиджи Боккерини, Иоганна Гуммеля, Яна Дуссека, Жоржа Онсло и других композиторов второй половины XVIII – начала XIX века.

³ Согласно распространенному мнению, появившемуся благодаря публикации статьи Сесила Хопкинсона «*The Earliest Minature Scores*» (*Music Review* 32 (1972): 138-44), Плейель осуществил настоящую революцию в нотном издательском деле, придумав формат карманных партитур. Эта точка зрения опровергается Хансом

Другим детищем Плейеля стала фирма по производству фортепиано “La Maison Pleyel”. Открытая в 1807 году, она еще при жизни своего основателя пережила ряд серьезных кризисов, но, тем не менее, осталась на плаву⁴ и превратилась в один из самых известных в мире фортепианных брендов. На инструментах Плейеля играли Фридерик Шопен, Ференц Лист, Эдвард Григ, Камиль Сен-Санс, Клод Дебюсси, Морис Равель, Игорь Стравинский, Артур Рубинштейн и многие другие мировые знаменитости. Успешная деятельность фирмы продолжается и в наше время⁵.

Занявшись бизнесом, Плейель, к сожалению, практически забросил ту сферу, в которой изначально проявилось его яркое дарование и которая принесла ему мировую известность – сочинение музыки. Вплоть до конца XVIII столетия он признавался одним из самых талантливых и востребованных композиторов своего времени. Еще в юности даровитый музыкант из австрийского городка Руппершталль благодаря покровительству и материальной поддержке венгерского графа Ладислава Эрдеди стал обучаться у самого Йозефа Гайдна, достигнув первых творческих успехов и снискав уважение и любовь своего наставника. Известно, что его марионеточная опера “Die Fee Urgele oder

Леннебергом, указавшим на размер изданий Плейеля – $8\frac{1}{4} \times 5$ дюймов (примерно 21×13 сантиметров), тогда как карманным считается издание размером не более 7×5 дюймов (примерно 18×13 сантиметров). В этом смысле пальма первенства должна быть отдана издательству Карла Фердинанда Геккеля, около 1840 года выпустившему партитуры размером $5\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{4}$ дюймов (примерно 13×8 сантиметров). [20, 259–260]. Действительно, партитуры Геккеля, помещавшиеся в ладони взрослого человека, по-настоящему карманные. Однако, на наш взгляд, плейелевские издания размером менее стандартного бумажного формата А5 ($21 \times 14,8$ см) – также важный шаг к появлению миниатюрных партитур.

⁴ В XIX веке руководителями фирмы после Плейеля были его сын Камилл, Огюст Вольф, Гюстав Лион; все они сыграли видную роль в развитии компании. С 2017 года и по настоящее время фирму «Плейель» возглавляет Жерар Гарнье.

⁵ Сегодня фирма Плейель предлагает широкий ассортимент пианино и роялей, оформленных как в классическом, так и индивидуальном дизайнерском стиле. Веб-сайт фирмы «Pleyel»: <https://www.pleyel.com/en/>.

Was den Damen gefällt” («Фея Ургеле, или Что нравится женщинам», 1776) была поставлена на сцене кукольного театра во дворце Эстерхази, а затем и в Национальном театре Вены. Свидетельствами его раннего таланта стали также первые симфонии Ven. 121 и 122 (1778) и виолончельный концерт Ven. 108, сочиненный, вероятнее всего, в то же время [13, 2–3].

Эрдёди обеспечил своему протеже возможность дальнейшей стажировки. Важнейшей ступенью на этом пути была поездка в Италию. Она открыла Плейелю не только колоссальные возможности для совершенствования композиторского мастерства, но и принесла полезные связи. Плейелю удалось установить важные контакты с блестящими музыкантами – композиторами Джованни Паизиелло, Доменико Чимарозой, кастратами-виртуозами Гаспаро Паккьяротти, Гаэтано Гуаданьи, Луиджи Маркези, а также завести знакомство с семьей неаполитанского короля Фердинанда IV. 30 мая 1785 года, в день празднования именин Фердинанда в театре Сан Карло с большим успехом прошла премьера второй оперы Плейеля «Ифигения в Авлиде», впоследствии исполненной еще 18 раз [13, 3].

Итальянская оперная победа положила начало европейской известности Плейеля. С Францией, ставшей для него второй родиной, связаны годы его службы сначала в качестве ассистента капельмейстера (с 1783), а затем и капельмейстера (с 1789) кафедрального Страсбургского собора. Здесь Плейель раскрылся как талантливый и плодовитый инструментальный композитор, скрипач и клавирист, организатор концертов [22]. И несмотря на то, что отношения с Францией складывались далеко не всегда гладко⁶, именно там Плейель основал и взрастил свой бизнес, там закончилась и его жизнь.

⁶ В годы начала революции Плейель потерял пост капельмейстера и остался фактически без средств к существованию, что стало одной из причин, по которой он

В годы службы в Страсбурге имя Плейеля было широко известно не только во Франции, но и в Германии, о чем свидетельствует его регулярная публикация в издательстве Иоганна Андре⁷. Отчасти это можно объяснить историческим и географическим положением города. Расположенный на северо-востоке Франции на левом берегу Рейна и граничащий с немецкими землями, Страсбург издавна находился на перекрестке французских и немецких культурных традиций. Практически с начала движения Реформации во главе кафедрального собора стояли протестантские теологи и проповедники, а с 1769 года в нем появился первый немецкий капельмейстер – композитор Франц Ксавер Рихтер (1709–1789), видный представитель мангеймской композиторской школы. Помимо церковной службы, в обязанности капельмейстера входили также организация светских концертных мероприятий и руководство муниципальным оркестром. На концертах, устраиваемых Рихтером, а впоследствии его преемником Плейелем, публика была явно интернациональная, как французская, так и немецкая. Однако Рихтер в годы службы в Страсбурге сосредоточился в основном на сочинении церковной музыки, Плейель же продолжал успешно работать и в светской, инструментальной, области, оставаясь интересным для широкой аудитории.

Если публикацию сочинений Плейеля в Австрии, Германии и Франции можно объяснить тесными контактами композитора с этими

принял предложение Вильгельма Крамера дать серию концертов в Лондоне. По некоторым данным, во Франции композитор неоднократно подвергался арестам революционными властями [10].

⁷ Так, в издательстве Андре были опубликованы септет Es-dur Ven. 251 (1787), струнные квартеты Ven. 277–279 (1789), 283–284 (1790), ноктюрны D-dur Ven. 201A и C-dur Ven. 215 (Ven.1790), симфония D-dur Ven. 124 (между 1790 и 1793) и другие сочинения Плейеля. См.: [17].

странами, то издание его произведений в Нидерландах⁸, где Плейель, по всей видимости, не был никогда, и Англии⁹ задолго до того, как он ее посетил, иначе как популярностью его музыки, объяснить трудно. Британский музыковед Томас Толли указывает на то, что к началу 1790-х годов Плейель по количеству опубликованных сочинений и восторженных отзывов критики уступал в своей известности одному лишь Гайдну [24, 20].

Именно на всеевропейскую славу бывшего ученика Гайдна сделал ставку лондонский импресарио Вильгельм Крамер (1746–1799), ангажировавший композитора для своего общества «Профессиональный концерт». С декабря 1791 по май 1792 Плейель дал в британской столице серию блестящих выступлений, написав целый ряд высококлассных сочинений¹⁰ и снискав искреннее признание и восхищение местной публики. В Англии Плейель закрепил свой международный успех, достигнув пика творческой карьеры.

Всего в течение жизни Плейель, помимо двух опер, написал 41 симфонию, 5 либо 6 (по разным данным) концертных симфоний, 70 струнных квартетов, 13 квинтетов и несколько сотен других камерных сочинений (дуэтов, трио, квинтетов, секстетов, септетов, песен и т.д.), причем большая их часть появилась до открытия издательства “*Chez Pleyel*”.

Все эти факты говорят о том, что Плейель был видным, крупным и почитаемым композитором классической эпохи. Однако самым, на

⁸ Квартеты Плейеля оп. 1 (Ven. 301–306) публиковались в Амстердаме в издательствах Йозефа Шмитта и Иоганна Юлиуса Гуммеля; последний также выпустил три его струнных трио Ven. 401–403.

⁹ До поездки Плейеля в Лондон в 1791–92 издательством Джона Престона были выпущены квартеты Ven. 301–306 (между 1783 и 1787); другое лондонское издательство – Longman & Broderip (Джеймс Лонгман и Фрэнсис Бродерип) в 1786 опубликовало квартеты Ven. 319–324.

¹⁰ Среди них – концертные симфонии Ven. 113 и 114, струнный квартет Ven. 359, некоторые инструментальные дуэты и другие произведения.

наш взгляд, пикантным свидетельством таланта и популярности Плейеля стали случаи соперничества с ним других композиторов. Еще более красноречиво говорят за себя имена его оппонентов.

Моцарт

Упоминание имени Плейеля в моцартовской переписке в коротком сообщении отцу из Вены от 24 апреля 1784 года весьма примечательно: оно почти полностью посвящено этому композитору. Более того, создается впечатление, что Моцарт, лишь мельком упомянувший о событиях собственной творческой жизни, написал это письмо исключительно ради Плейеля, вернее – ради желания обратить внимание Леопольда на этого композитора. Обратимся к тексту письма:

Здесь у нас знаменитая мантуанка Стриназакки¹¹, очень хорошая скрипачка; в ее игре много вкуса и чувствительности. – Я сейчас пишу Сонату, которую мы сыграем в четверг в театре на ее Академии. Далее, недавно здесь вышли Квартеты некоего Плейеля; он ученик Йозефа Гайдна. Если вы их еще не знаете, попробуйте их достать; это стоит усилий. Они очень хорошо написаны и очень приятны; вы сразу же узнаете в них его Учителя. Хорошо – и счастье для Музыки, если Плейель в свое время будет в состоянии заменить нам Гайдна [26].

Моцарт имеет в виду плейелевский опус 1 (Ven. 301–306), серию из шести квартетов, написанную в 1782–83 годах и опубликованную в ряде европейских издательств (см. сноски 8, 9); в Вене они вышли у Рудольфа Грефера. Из текста письма следует, что Вольфгангу, как

¹¹ Регина Стриназакки (в замужестве Шлик, 1761–1839) – итальянская скрипачка-виртуоз, гитаристка и композитор. В письме идет речь о сонате для клавира и скрипки KV 454, которая была исполнена в присутствии императора Иосифа II и знаменита тем, что ее скрипичная партия была закончена Моцартом за день до концерта, клавирную же он записать не успел и играл по пустому нотному листку, без предварительных репетиций со Стриназакки. Тем не менее, соната имела огромный успех [19, 575].

минимум, понравились эти сочинения. Однако американский музыковед Марк Эван Бондс¹² усмотрел в его словах некоторое лукавство. Он обращает внимание на нехарактерную для Моцарта попытку спрогнозировать будущность молодого композитора. Дело в том, пишет Бондс, что Вольфганг, помня советы Леопольда сочинять вещи более короткие и легкодоступные, пользующиеся большим спросом у издателей, усмотрел образцы такой музыки в квартетах Плейеля и отрекомендовал их отцу, дав понять, что не оставил его слова без внимания [11, 203–204]. Однако именно в это время Моцарт работал над собственными квартетами, которые позже войдут в серию, известную под названием «Гайдновских» (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465). Бесконечно далекие от краткости и популярности, они стали одними из самых сложных и композиционно изобретательных в творчестве Моцарта. Три первых из них к моменту знакомства с плейелевскими сочинениями уже были окончены. На последних же трех, по мнению Бондса, лежит отпечаток соревнования с Плейелем.

Что же вызвало у Моцарта чувство соперничества?

Прежде всего – опора Плейеля на сочинения Гайдна. Моцарт преследовал ту же цель, фактически открыто заявив об этом, когда посвятил серию старшему композитору. Ученые давно установили непосредственный художественный ориентир для него – это квартеты Гайдна op. 20 (1772) и op. 33 (1781) (см., например: [1, 166–167]). С сочинениями Плейеля все обстояло не столь явно. Он посвятил свой op. 1 покровителю Эрдеди. При этом музыкальное сообщество в Вене было очень хорошо осведомлено, что Плейель – ученик Гайдна: Моцарт даже упоминает об этом в письме. Практически одновременно с публикацией в Вене квартеты Плейеля op. 1 были выпущены в Амстердаме у

¹² Благодарю Марка Эвана Бондса, любезно предоставившего мне копию его работы «Replacing Haydn: Mozart's 'Pleyel' Quartets» [11] – Д.Н.

Шмитта с конкретной пометкой – “*élève très digne du célèbre J. Haydn*” (фр. «*весьма достойный ученик знаменитого Й. Гайдна*») [16, 30]. В этом заявлении можно увидеть очень многое – это и стремление издательства подстраховаться и прорекламирровать Плейеля как ученика маститого композитора¹³, отметив его сочинения своеобразным «знаком качества» Гайдна, и, в то же время, подчеркнуть, что Плейель уже достиг значительных успехов (он не просто ученик, а «*весьма достойный ученик*»). Кроме того, на наш взгляд, фраза отражает близость публикуемых квартетов произведениям Гайдна. Эту близость можно рассматривать в достаточно широком диапазоне от родства стилю письма учителя в целом до моделирования, ориентации на совершенно конкретные гайдновские сочинения в плане тематизма и техники композиции. Бондс обнаружил в плейелевских квартетах эти модели: оказалось, что это те же самые ор. 20 и 33! Моцарт, хорошо знавший и непосредственно работавший с сочинениями Гайдна, конечно, увидел это сходство и принял решение превзойти Плейеля, заявив о собственном праве считаться преемником Гайдна [11, 204].

При этом важно подчеркнуть, что, работая над последними «гайдновскими» квартетами – KV 458, 464, 465 – Моцарт держал в голове уже не только сочинения Гайдна, но и Плейеля. Особенно это заметно по 464-му A-dur'ному квартету, который похож одновременно на гайдновский ор.20 №6 и плейелевский ор.1 №5, написанные в той же тональности. Сравнивая их, Бондс отмечает совершенство сочинений Гайдна и Моцарта и не находит практически ни одного утешительного слова в адрес Плейеля: его тематизм, пишет ученый, грешит «чрезмерными повторами» [11, 210], его гармония лишена изысков [11, 205], его

¹³ В целом такое публичное провозглашение о педагогических отношениях служило рекламой молодому исполнителю. См. об этом [16, 31], также статья автора этой работы: [7].

попытки контрапунктического изложения слабы и ни к чему не приводят [11, 207], наконец, его моделирование в целом ученый признает «поверхностным» [там же].

Тем не менее, представляется, что плейелевский квартет не так уж плох, раз сумел вызвать ревность самого Моцарта. Попробуем взглянуть на ля-мажорные квартеты Гайдна, Плейеля и Моцарта не с позиции «лучше/хуже», а с точки зрения их самоценности и предназначения.

Начнем с сопоставления общей композиции циклов. Гайдн и Моцарт опираются на четырехчастную структуру, Плейель – на трехчастную. Оба варианта укладывались в нормы того времени, однако становится ясно, что гайдновский и моцартовский циклы организованы сложнее и масштабнее. Строение циклов отражено в таблице 1, в которой одинаковыми цветами отмечены схожие формы:

Таблица. Строение циклов квартетов Гайдна, Моцарта и Плейеля

| | I | II | III | IV |
|---|---|--|---|---|
| Гайдн, квартет Ор. 20 №6 A-dur | Allegro di molto e scherzando, A- dur | Adagio cantabile, E-dur | Menuetto. Alle- gretto/Trio, A- dur | Fuga a 3 sog- getti. Allegro, A-dur |
| | Сонатная форма | Сонатная форма с варьированной экспозицией | Сложная трех- частная с трио | Тройная fuga |
| Плейель, квар- тет Ор. 1 №5 A-dur | Allegro assai, A- dur | Andante ma non troppo, A-dur | Allegro, A-dur | |
| | Сонатная форма | Вариации | Простая трех- частная | |
| Моцарт, квартет KV 464 A-dur | Allegro, A-dur | Menuetto/Trio, A-dur | Andante, D-dur | Allegro non troppo, A-dur |
| | Сонатная форма | Сложная трех- частная с трио | Вариации с чертами со- натности | Сонатно-поли- фоническая форма |

Как видно, Моцарт составил цикл своего квартета, соединив гайдновскую и плейелевскую модели. Его вторая часть – менуэт с трио,

как у Гайдна, а третья – вариации с чертами сонатности, напоминающая, одновременно, гайдновскую медленную часть (сонатная форма с варьированной экспозицией), и плейелевскую (вариации). Сонатно-полифоническая форма в финале – явная отсылка к финальной фуге Гайдна.

С точки зрения тематизма и внутренней организации формы наибольшее количество пересечений можно наблюдать в первых частях квартетов. Причем, хорошо заметно, что Плейель интонационно опирается на Гайдна, а Моцарт, в большей степени, – на Плейеля. В то же время Моцарт виртуозно обыгрывает тематические и композиционные идеи обоих композиторов.

Рассмотрим тему, послужившую начальным импульсом для всех трех сочинений – тему главной партии гайдновского квартета (см. нотный пример 1). Гомофонная по своему складу, она репрезентирует заявленную в партитуре скерцозную сферу (темпово-характерное обозначение I части – *Allegro di molto e scherzando*). Все три ее разнородных элемента подчинены этому образу: первый – выдержанный тонический звук, своего рода «точка отсчета», второй – виртуозный, основанный на ломаном арпеджио с вращением (такт 1), и третий – танцевально-скерцозный, стаккатированный, с изящным украшением (такт 2). Этот последний элемент, едва отзвучав, свободно секвенцируется в конце первого предложения. Второе предложение начинается аналогично, но расширяется и заканчивается более развитым и масштабным проведением виртуозного элемента.

Пример 1. Й. Гайдн. Квартет ор.20 №6. I часть, главная партия

Allegro di molto e scherzando

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Пример 2. И. Плейель. Квартет ор. 1 №5. I часть, главная партия

Allegro assai

I Ignaz Pleyel
Op.1 No.5

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Плейель в главной партии своего *Allegro assai* (см. пример 2) «перифразирует» тему Гайдна: начальная точка отсчета у него превращается в тонический аккорд, арпеджированный ход – в терцовую раскачку, которую предваряет аналогичный тип движения в аккомпанементе в партии второй скрипки, благодаря чему создается эффект

имитации (такт 1). Танцевальный элемент темы основывается на повторении доминантового тона (такт 2). Однако Плейель не ограничивается этим и насыщает свою тему и другими компонентами. Четвертым становится изящный хроматизированный ход от V ступени к I (такт 2). Надо сказать, что он также заимствован у Гайдна, но не из главной темы, а из побочной. Таким образом, в скерцозный образ Плейель вводит намек на чувствительный стиль, делая тему внутренне более разноплановой, в отличие от однородной по характеру темы Гайдна. Однако контраст скерцозности и чувствительности, на самом деле, также позаимствован у Гайдна, который, как мы увидим позже, осуществляет это противопоставление на расстоянии.

Начальные четыре элемента темы Плейеля укладываются в двутактовую фразу, оканчивающуюся доминантовым «вопросом», и сразу же повторяются почти без особых изменений, но в ответной фразе. Но это еще не все: во втором предложении появляется новый компонент – секвентно развивающийся лирический мотив (такты 5–6), основанный на широком опевании, а затем и еще один – гроздь звонких нисходящих терцовых попевок, основанных на обратной пунктирной фигуре (такт 7). Последний эффектный элемент дается почти сразу в новом варианте в виде нисходящей линии с повторением каждого тона (такт 9).

При абсолютно одинаковых масштабах тем обоих композиторов (они занимают по 10 тактов) и их явной интонационной общности заметно существенное отличие в манере письма. Гайдн экономен и лаконичен, зато стремится к качественному обновлению элементов при каждом повторении. Тематизм Плейеля более разнообразный, но внутри партии практически не развивается. Следуя игровой логике, Плейель словно наслаждается мотивным калейдоскопом.

В главной теме Allegro Моцарта (см. пример 3) также можно увидеть заданные Гайдном компоненты, кроме арпеджированного. Его «точка отсчета» тоже представлена в виде выдержанного звука, но не тонического, а доминантового; кроме того, Моцарт добавляет к нему затактовую дублировку, используя идею повторения тона из танцевального элемента Плейеля. Сам же танцевальный мотив (такты 3–4) у Моцарта превращается в стаккатированное постепенное восхождение. Однако самая приметная черта моцартовской темы – ее второй лирико-чувствительный элемент (такты 1–2), отсылающие сразу к двум лирическим мотивам, добавленным Плейелем. Речь идет о хроматизированном ходе от пятой ступени к первой (четвертый элемент плейелевской темы), который Моцарт орнаментировал и расширил таким образом, что короткая мелодическая попевка разрослась до объемной витиеватой фразы, близкой пятому элементу из темы Плейеля.

Пример 3. В.А. Моцарт. Квартет KV 464. I часть, главная партия

Allegro Datiert Wien, 10. Januar 1785

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Quartet KV 464, first part, main part. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system shows measures 1-6 for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The second system shows measures 7-10. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The tempo is marked Allegro. The score is dated Wien, 10. Januar 1785.

Все первое предложение у Моцарта, как и у Плейеля, выстроено на вопросно-ответной структуре. Второе тоже сродни продолжению плейелевской темы: Моцарт вводит секвенции, даже нисходящий гаммообразный пассаж в конце, но разница в том, что для Моцарта это не новые мотивы, а развитие начального тематизма с помощью

комбинаторики (секвенция основана на сокращенном и свободно инверсированном втором элементе) и варьирования.

В организации моцартовской темы заметен, таким образом, своеобразный синтез двух подходов: контур ее ближе плейелевской, но реальное количество элементов и стремление развивать их говорит о родстве с гайдновской. С точки зрения образности тема квартета Моцарта практически лишена основного для Гайдна скерцозного оттенка и демонстрирует, скорее, сочетание чувствительного и галантного топов: в эту сферу ему, безусловно, помогла смодулировать тема Плейеля.

В дальнейшем развитии экспозиций трех квартетов можно также увидеть контурную схожесть тематических и композиционных сценариев, однако разные подходы к их воплощению.

Так, все три связующие партии проходят в два этапа: первый основан на развитии материала главной темы, второй посвящен изложению новой. В этих разделах вводятся светотеневые эффекты. У Гайдна это происходит в e-moll'ной промежуточной теме с изысканными тональными сдвигами (см. пример 4), впервые демонстрирующей лирико-чувствительный топос и вносящей яркий контраст предшествующему развитию, а у Плейеля и Моцарта – уже в начале связующих, проводящих мотивы главных тем в миноре.

Пример 4. Й. Гайдн. Квартет op.20 №6.
I часть, промежуточная тема (фрагмент)



При этом Гайдн в основном использует в этом разделе приемы мотивной разработки, Плейель демонстрирует самое слабое место своих ранних композиций – чрезмерную повторность с отсутствием качественных изменений либо с незначительными обновлениями (см. пример 5), Моцарт же делает ставку на имитационно-контрапунктическое развитие материала темы, решительно вводя в текст квартета ученый топос.

Пример 5. И. Плейель. Квартет ор. 1 №5.
I часть, повторы из связующей партии

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top staff is the first violin part, and the bottom three staves are the second violin, viola, and first bassoon parts. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The top staff has a melodic line with slurs and accents, marked 'p'. The bottom three staves have accompaniment with slurs and accents, also marked 'p'. The score is numbered 23 and 45.

Побочные партии у Гайдна и Плейеля двухтемны, а заключительные кратки, лапидарны и построены на повторении коротких мотивов завершающего характера. У Моцарта в побочной только одна тема, зато заключительная, наоборот, необычайно развита. С интонационной точки зрения обе темы гайдновской побочной представляют собой варианты главной: первая основана на ее начале, но с включением чувствительного элемента (отсылка к промежуточной теме из связующей), а короткая вторая – на танцевальной фигуре (см. примеры 6, 7).

Пример 6. Й. Гайдн. Квартет ор.20 №6.
I часть, 1 тема побочной партии (фрагмент)



Пример 7. Й. Гайдн. Квартет ор.20 №6.
I часть, 2 тема побочной партии (фрагмент)



Плейель, как и Гайдн, прибегает к вариантности при создании тем побочной партии. Первая из них свободно перефразирует четвертый элемент главной партии, однако можно заметить, что она, по сути, представляет собой свободную инверсию красивейшей начальной темы медленной части гайдновского квартета; вторая развивает фигуру с обратным стаккато (шестой элемент главной) (см. примеры 8, 9):

Пример 8. Й. Гайдн. Квартет ор.20 №6.
II часть, главная тема (фрагмент)

Пример 9. И. Плейель. Квартет ор. 1 №5.
I часть, темы побочной партии (фрагмент)

Моцарт в побочной также использует ядро гайдновской темы из медленной части, но не первой, а хроматизированной второй. Одновременно эта тема напоминает чувствительный элемент главной партии самого Моцарта, но в своего рода конспективном изложении и инверсии (см. примеры 10, 11):

Пример 10. Й. Гайдн. Квартет ор.20 №6.
II часть, побочная тема (фрагмент)



Пример 11. В.А. Моцарт. Квартет KV 464.
I часть, побочная партия (фрагмент)



Эта тема становится для Моцарта поводом для очередного обращения к ученому стилю. Кроме того, последний топос получает закономерное продолжение и в заключительной партии, второй раздел которой вновь проводит начало темы главной в имитационной фактуре, таким образом создавая арку к началу экспозиции.

Разработки всех трех квартетов посвящены нагнетанию напряжения. С точки зрения принципов работы с тематизмом Гайдн и Моцарт стабильны: первый делает упор на мотивное вычленение и вариантность, второй – на имитационность. Плейель в этом разделе выравнивает стиль, демонстрируя вполне приличную мотивную разработку, и даже характерных для него повторов здесь становится меньше.

Репризы у Гайдна и Моцарта динамизированные. У Гайдна второе предложение главной темы звучит в миноре, подводя итог образному конфликту экспозиции и драматизированной разработке. Как часто бывает в его сонатных формах, главная партия в репризе непосредственно переходит в связующую, образуя с ней единый раздел. У

Моцарта самое важное изменение в репризе происходит в зоне заключительной партии. Разрешение в тонику в ней отодвигается за счет внедрения напряженного эллиптического оборота, складывающегося из хроматизированных мелодических линий у всех партий ансамбля и завершающего идею драматического развития этой части, а также нового витка полифонического развития. Реприза у Плейеля тоже видоизменена, но иначе: она зеркальная, что также является логическим итогом первой части его квартета, в котором главной идеей стало игровое начало.

II часть квартета Гайдна – нежнейшее *Adagio cantabile* (E-dur), запечатлевшее прекрасную «арию» первой скрипки в сопровождении остальных инструментов квартета (см. примеры 8, 10). Солирующая партия снабжена всеми атрибутами кантиленного стиля – мелодическими фразами широкого дыхания, выдержанными звуками, изысканными фиоритурами и даже колоратурными распевами. Украшения неустанно обновляются, причем не последнюю роль в этом играет оригинальная композиция части, представляющая собой сонатную форму с варьированным повторением экспозиции и сильно динамизированной репризой. Это реприза начинается с доминантового проведения первой фразы главной партии, продолжающейся цепью тональных переходов в *fis-moll*, *cis-moll* и, наконец, в E-dur, после чего следует тема побочной в основной тональности. Начальный раздел репризы может быть также трактован как разработочный, в этом случае реприза формы выглядит сильно сокращенной. Схема формы следующая:

$$\begin{array}{cccccc} A & B & A & B & A & B \\ T & D & T & D & D \rightarrow T \end{array}$$

Отчасти в этой форме можно усмотреть черты старинной сонатной, где вторая часть (в данном случае, последняя группа АВ) могла

развиваться от доминанты к тонике, а также ритурнельной, в которой главная тема (ритурнель) неоднократно повторялась со сменой тональности и структуры. В качестве формы второго плана в композиции явно проступают черты двухтемного рондо, а также вариантно-строфической.

Кроме того, эта форма, по всей видимости, отсылает и к так называемым «сонатам с варьированными репризами» Филиппа Эммануэля Баха. Композитор впервые опубликовал такие сонаты в приложении к своему трактату «Опыт истинного искусства игры на клавире», а затем и в качестве самостоятельных сборников. Их особенность состояла в том, что каждая из двух частей сонатной формы (экспозиция и единый разработочно-репризный раздел) выписывались дважды с варьированием [3].

Как мы помним, обе темы *Adagio cantabile* послужили источниками для тематизма побочных партий плейелевского и моцартовского квартетов. При этом и Плейель, и Моцарт написали свои медленные части в форме вариаций: первый на простую, но изящную танцевальную тему в тональности A-dur (II часть, *Andante ma non troppo*, см. пример 12), второй – на удивительно пластичную, с изысканными нюансами, тему вокального склада в D-dur (III часть, *Andante*, см. пример 13). Обе темы изложены в простой двухчастной репризной форме; в обоих циклах используются принципы строгого классического орнаментального варьирования.

Пример 12. И. Плейель. Квартет ор. 1 №5.
II часть. Тема вариаций (начальный период)

Пример 13. В.А. Моцарт. Квартет KV 464.
III часть. Тема вариаций (начальный период)

Плейель следует несколько анахроничной идее последовательного ритмического диминуирования, характерной для барочных вариаций, постепенно добираясь до шестидесятчетвертых и триолей шестнадцатыми. При этом его варьирование можно назвать изобретательным: каждая вариация предлагает собственные эффектные находки. Особенно хороши первая с затейливыми «птичьими» трелями, вторая в духе чувствительно-галантного ариозо и виртуозная пятая. В этой части Плейель полноценно включает в «игру» все инструменты, то и дело участвующие в имитациях или разделяющиеся на выразительные дуэты.

Роскошное моцартовское варьирование фактически приближается к жанровому: песенная стилистика темы превращается в арию – виртуозную (первая вариация) и кантиленную (вторая), оперную сцену – жанровую (третья) и драматическую (четвертая). Пятая вариация являет собой образ философского размышления, шестая основана на

единовременной жанровой оппозиции: на маршево-полонезную ритмику виолончели накладывается хорал у двух скрипок и альты. Музыкальная ткань вариаций насыщена полифонией: постоянно появляются выразительные подголоски, имитации, в том числе канонические, контрастные полифонические построения. Моцарт экспериментирует и со структурой вариационного цикла, сообщая ему черты сонатности. После шестой вариации следует неустойчивое построение, продолжающее идею жанрового противопоставления (условная разработка), а затем возвращается тема, изложенная полностью однотонально, в отличие от ее первоначальной версии, в которой экспозиционный период с модулировал в доминанту – аналог репризы сонатной формы.

Два менуэта в рассматриваемых квартетах – Гайдна (III часть) и Моцарта (II часть) – также интересны в сопоставлении. Они воплощают разные грани комического топоса. Гайдновский менуэт лаконичен и простодушен, его тема интонационно близка главной партии I части (см. пример 14). Однако вместо легкого скерцо знакомые мотивы в ней выстраиваются в тяжеловесную мелодию, словно бы старательно выводимую не самыми умелыми исполнителями. Период венчает не заключительная, а срединная каденция – музыканты явно «потерялись» в гармоническом обороте, зато закончили шумно – с резким восходящим арпеджированным вывертом мелодии. В ходе развития тематизм все больше обрастает неестественными скачками на широкие интервалы:

Пример 14. Й. Гайдн. Квартет ор.20 №6.
III часть, менуэт

Л.Л. Кириллина, рассматривая топику классического стиля, приводит классификацию комического начала в музыке, принадлежащую немецкому критику Даниэлю Веберу [4, 114]. По этой классификации гайдновский менуэт можно было бы отнести к «искусному подражанию музыкальной бессмыслице», которая часто проявляется в воспроизведении ситуации игры деревенских музыкантов.

Моцартовский юмор более изысканный, предназначенный, скорее, для более искушенной аудитории. Его тема словно бы пересказывает главную партию Allegro в упрощенном и несколько угловатом варианте. Так, начальная секвенция менуэта, строящаяся на трезвучных ходах с последующим секундовым нисхождением, выросла из аналогичного места во втором предложении главной партии. Но теперь ее

мотивы лишены изысканных хроматизмов, а второе звено звучит в объеме нелепого уменьшенного трезвучия. Одно из главных событий моцартовского менуэта – ситуация «обмана» или «каверзы», попавшая в инструментальную музыку, как отмечает Кириллина, из оперы-буффа [4, 115]. Она представлена здесь изменчивостью заглавного танцевального мотива, который постоянно имитируется, переходя в неожиданные тональности все дальше от центра и заводя слушателя в тупик. Положение должна спасти появившаяся, наконец, доминанта, но и она долго оттягивает разрешение в тонику, словно испытывая терпение публики (см. пример 15). Обращение же к ученому стилю в этом контексте воспринимается как проявление остроумия – одной из областей комического, выделенной тем же Вебером [4, 113].

Пример 15. В.А. Моцарт. Квартет KV 464.
II часть, менуэт

MENUETTO

Финалы квартетов демонстрируют итоги трех разных стилистических сценариев. Гайдн следует по пути постепенного усложнения

доминантовый вариант главной) может быть рассмотрен как дань Гайдну, и в плане последовательного применения контрапунктической техники, и с точки зрения выбора модели однотемной сонатной формы. К тому же, начальный мотив темы представляет собой инверсию побочной из I части, которая, в свою очередь, основана на теме из гайдновского *Adagio cantabile* (см. примеры 10, 11, 17). В рамках же моцартовского сочинения такой финал утверждает ученый стиль как главенствующий в цикле: идею полифонии Моцарт последовательно провел через все его части.

Пример 17. В.А. Моцарт. Квартет KV 464.
IV часть, основная тема

Что же касается Плейеля, его миниатюрный танцевальный финал в простой трехчастной форме (*Allegro*), следующий аттасса после доминантовой каденции в конце медленной части и основанный на динамичной вращающейся теме (см. пример 18), окончательно закрепляет за его сочинением облегченный характер и «статус» изящного развлечения.

Пример 18. И. Плейель. Квартет ор. 1 №5.
III часть, основная тема

Соревнование, затеянное Моцартом, увенчалось его безусловной победой. Квартет KV 464 оказался гораздо более масштабным и сложным не только по отношению к Плейелевскому, но даже и к гайдновскому. В сравнении же с Плейелем его темы вдохновеннее и затейливее, развитие более концентрированно и, вместе с тем, интенсивно, его квартетное письмо неизмеримо сложнее. Гайдн, послушав исполнение всей посвященной ему квартетной серии Моцарта, произнес памятные слова Леопольду: «Я говорю Вам перед Богом, как честный человек: Ваш сын – величайший композитор из тех, кого я знаю лично или по имени, у него есть вкус и, к тому же, выдающиеся знания композиции» [21]. Для Вольфганга это была, безусловно, лучшая похвала, ведь именно на признание «отца жанра» квартета он и рассчитывал прежде всего.

Однако значит ли это, что Плейель проиграл? Даже отбросив тот факт, что конкуренция, если и существовала, то лишь в голове Моцарта, обратим внимание на то, что Плейель иначе представлял свою художественную задачу. Жанр квартета в самом начале существования предназначался для домашнего, часто – любительского музицирования, и облегченность содержания и техники была его родовым качеством [4, 308]. Однако впоследствии он получил интенсивное развитие, стали появляться сочинения, предназначавшиеся профессиональным исполнителям и высоко образованным слушателям. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко высказывают предположение, согласно которому именно внимание знатоков простимулировало «моду на квартеты с фугами, которая быстро охватила Вену, а затем и другие европейские города в конце 1760-х – начале 1770-х годов» [5, 427]. Поэтому, когда Гайдн и Моцарт включали сложные полифонические формы в свои квартеты, они следовали традиции, существовавшей уже более десяти лет. Плейель, хотя и обучавшийся у Гайдна в юности, долгое время пробыл

в Неаполе и написал квартеты, как он сам признавался, «по преобладающему там вкусу», «несложные», но «приятные» (цит. по: [11, 211]. Для сочинений, не притязующих на серьезность и композиционную изобретательность, их стоит признать довольно искусными (в особенности, если купировать несколько особенно навязчивых тематических повторов), не лишенными изящества, и, самое важное, полностью соответствующими своей «жанровой норме» [5, 427] и предназначению – дарить радость музыкантам-любителям. Гайдновские и моцартовские квартеты адресовались знатокам. Моцарт же и вовсе, как отмечают П.В. Луцкер и И.П. Сусидко, «перешел грань, нарушил “меру”», «поставил под сомнение главную функцию квартета как жанра, предназначенного для совместного музицирования» [5, 430].

Гайдн

Отношения Гайдна и Плейеля не всегда были гладкими, но неизменно основывались на взаимном уважении. Им доводилось взаимодействовать как учителю и ученику, выступать в качестве ответчиков в щекотливом судебном заседании по авторскому праву, конкурировать в музыкальном состязании и, в конце концов, участвовать в дружеской переписке¹⁴.

Однажды Гайдну было суждено оказаться в ситуации, несколько напоминающей ту, что инициировал Моцарт с квартетами, и написать сочинение в качестве творческого ответа своему ученику. Однако на этот раз о соревновании знали оба оппонента, хотя устроено оно было, фактически, против их воли.

Речь идет о сериях концертов, которые Гайдн и Плейель дали в Лондоне в 1792 году для конкурирующих организаций. Гайдна

¹⁴ Их взаимоотношениям посвящена статья автора этой работы: [7].

пригласил Иоганн Петер Саломон (1745–1815), Плейеля – Вильгельм Крамер (1746–1799). Оба импресарио, заботясь, прежде всего, о собственном благополучии, увлеченно распространяли в прессе слухи о соперничестве между бывшими учителем и учеником, публика же, падкая на скандалы, охотно посещала выступления обоих, ожидая развязки интриги. Сами композиторы, однако, не давали повода для сплетен, то и дело появляясь вместе и исполняя в концертах сочинения друг друга. Гайдн в письме Марианне фон Генцингер рассказывал: «Плейель показал себя столь скромным, что заново завоевал мою любовь... Мы поровну разделим нашу славу, и каждый с радостью отправится домой» [18, 273–274]. Однако впоследствии, будучи уже в преклонном возрасте, композитор признавался своему биографу А. Дису, что тогда в Лондоне почувствовал желание Плейеля «сразиться за приз» [12, 88]. Масло в огонь подливали газетчики, постоянно сравнивающие композиторов, причем, часто не в пользу Гайдна. Особое внимание привлекает заметка в издании *Gazetter* – автор уже цитировал ее в своей работе (см.: [7]), однако считает уместным напомнить ее здесь:

Старый мастер уже слишком слаб и не способен создать что-то новое. Он давным-давно выдохся и должен повторяться из-за нехватки мысленной активности. Таким образом, мы вынуждены привезти в Лондон его ученика Игнаца Й. Плейеля. Гайдн переживает не лучшие времена. В действительности этот чудесный композитор – всего лишь второстепенный участник соревнования. Он, может быть, талантлив в обращении с клавиром, но мы никогда не слышали, чтобы его хвалили как концертмейстера. У его ученика Плейеля, может быть, меньше опыта, но его сочинения элегантны и приятны и чаще предлагают мелодии. Следовательно, он гораздо более популярный композитор (цит. по: [13, 5]).

Как видно, не обладающий и толикой деликатности рецензент попытался задеть Гайдна за живое, напрямую заявив о его дряхлости и

творческом истощении. Это было откровенной ложью. Гайдн обладал превосходным здоровьем большую часть своей жизни – причем, не только физическим, но и душевным, был наделен незаурядным интеллектом и известен своими оптимистическими взглядами на жизнь. Кроме полипа в носу, до последних лет жизни его ничто не беспокоило. Лишь в период работы над ораторией «Времена года» (1799–1801) у мастера была обнаружена более тяжелая болезнь, прогрессирование которой впоследствии привело его к смерти¹⁵. Возмущают и рассуждения о мелодиях. Все обширное творчество Гайдна, количество и качество созданных им шедевров вплоть до последних лет жизни доказывают, что этого композитора никак нельзя обвинить в скупости на мелодизм или тематические идеи. Однако нам представляется, что отвратительный рецензент был кое в чем по-своему прав – но об этом позже.

Как бы там ни было, Гайдн, по-видимому, занервничал и включился в игру. Прямым проявлением его соперничества стало сочинение концертной симфонии B-dur Hob.I:105, написанной в ответ на премьеры симфоний concertante Плейеля F-dur Ven. 113 и A-dur Ven. 114 (см.: [14], [15]).

Для обоих композиторов концертные симфонии не были первыми опытами работы в этом жанре. Так, Плейель еще в 1786 году написал кончертанте Ven. 111 Es-dur для солирующих скрипки, альты, виолончели и гобоя, а в 1791 году, в последний год службы в Страсбурге – B-dur Ven. 112 для солирующих скрипки и альты. Гораздо позже, в 1802 либо 1805 году, появится и его концертная симфония F-dur

¹⁵ В 1997 году Хансйорг Бецнер и Михаэль Хеннерики опубликовали результаты исследования патографии Гайдна на основе подробного анализа документов и свидетельств современников и пришли к выводу, что композитор в последние годы жизни страдал от подкорковой сосудистой энцефалопатии. Болезнь проявлялась в нарушении походки, замедлении когнитивных функций и в конечном счете привела к деменции [9]. В любом случае, подчеркнем, что болезнь начала проявляться спустя не менее чем через 7–8 лет после периода его состязания с Плейелем.

Вен. 115 в двух версиях: для солирующих флейты, гобоя, фагота и валторны либо фортепиано и скрипки. Гайдн к моменту соревнования с Плейелем не брался за сочинение в этом жанре уже довольно давно. К тому же, произведения, которые можно по праву считать предшественниками В-dur'ного концертанте, имели другие авторские названия. Это были, в частности, его симфонии цикла «Die Tageszeiten» («Времена суток»: «Утро», «Полдень» и «Вечер» Ноб. I:6–8), а также, к примеру, двойной концерт F-dur для клавира, скрипки и оркестра Ноб. XVIII:6¹⁶.

Что же представляют собой концертные симфонии Плейеля и что Гайдн предложил в качестве альтернативы?

Плейель, по-видимому, подходил к сочинению концертных симфоний как к настоящей творческой проблеме. Из пяти его сохранившихся партитур в этом жанре все циклы организованы по-разному, очень индивидуально трактуются даже одни и те же типы форм (в частности, сонатная), используется разное количество и состав солирующих инструментов.

В концертанте лондонского периода Плейель представил, на наш взгляд, свои самые высокие достижения в этом жанре. Обе партитуры поражают масштабами, использованием крупных форм, отличающих эти сочинения от ранних опусов Плейеля. Так, симфония F-dur представляет собой четырехчастный цикл с сонатной формой в первой части, формой Adagio во второй, вариациями в третьей и оживленным контрастно-строфическим финалом. В симфонии A-dur три части – первая в сонатной форме с двойной экспозицией и с чертами ригурнельности, вторая – в контрастно-строфической форме, третья – финальное рондо.

¹⁶ Ряд симфоний Гайдна с развитыми солирующими партиями и концерты для двух и более инструментов, фактически, являются концертными симфониями [6, 12].

Симфония F-dur, кроме того, впечатляет нарядностью оркестровки. Она написана для рекордного количества солистов – восьмерых: флейты, гобоя, фагота, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Больше число можно встретить лишь у Иоганна Кристиана Баха в его концертной симфонии Es-dur для 2 гобоев, 2 валторн, 2 скрипок, 2 альтов и виолончели WC 40. Однако и в творчестве учителя и оппонента Плейеля – Йозефа Гайдна – наблюдается нечто подобное. В партитуре его Шестой симфонии «Утро» выделено три концертирующих инструмента – скрипка, виолончель и контрабас, однако реально в цикле также солируют еще и две флейты, два гобоя, фагот, первая валторна и альт, то есть всего десять инструментов.

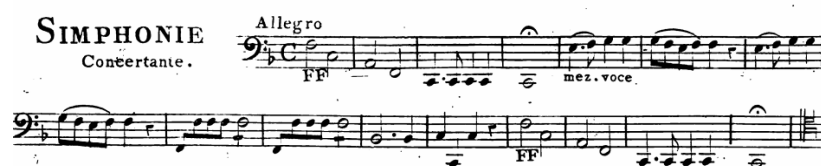
В симфонии концертанте Плейеля A-dur солистов всего два – это скрипки; кроме того, позднее появилась и вторая авторская версия для концертирующих скрипки и клавира. Оркестр в целом играет в этом сочинении второстепенную роль аккомпанемента, становясь полноценным участником развития лишь в оркестровой экспозиции I части и в немногочисленных туттийных эпизодах. Однако необычайно виртуозные, практически непрерывно концертирующие партии солистов с лихвой компенсируют прозрачность партитуры.

Оба сочинения отличают композиционная изобретательность, разнообразие тематизма, естественность и тонкость его развития, не оставляющие и следа от навязчивых повторов, которыми грешил когда-то их создатель. Но одна черта этих симфоний все же заставляет вспомнить о раннем квартетном опусе Плейеля, однако в совершенно позитивном ключе. Речь идет о многотемности, стремлении к насыщению всех разделов формы как можно большим количеством тематических идей, а также о комбинаторике как следствии игровой логики в построении композиции. Эти качества музыки сочинений Плейеля заставляют вспомнить слова рецензента *Gazetter*, единственным

справедливым выводом которого оказалось утверждение о том, что сочинения Плейеля «чаще предлагают мелодии». Все дело в том, что многотемность – ключевая черта его композиторской техники. С этой точки зрения особенно примечательны его сонатные формы.

В качестве примера рассмотрим I часть *Симфонии концертанте F-dur* (Allegro). Она написана в сонатной форме с шестью темами: одна в главной партии, три – в побочной, и по одной в заключительной и разработке. При этом постоянно повторяющийся материал начала главной партии (см. пример 19) – в первой теме побочной в доминантовой тональности, в разработке в тональности III ступени, а затем ряде субдоминантовых, в начале репризы и коде в основной – сообщает форме черты ритурнельности, восходящей к барочной арии и старинному концерту. Наличие же эпизодической темы внутри разработки напоминает о средних контрастных частях арии *da capo*. Родство с итальянской арией сближает сонатную форму Плейеля с моцартовской, особенно в его инструментальных концертах, где подобные параллели представлены необычайно многогранно [8, 61–71].

Пример 19. И. Плейель. Концертная симфония F-dur Ven. 113.
I часть, главная партия (фрагмент, партия солирующей виолончели)

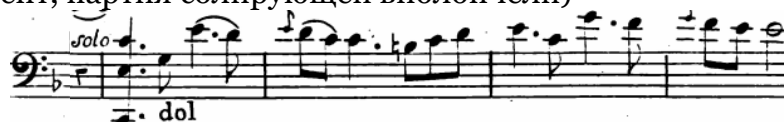


Несмотря на преобладание жизнеутверждающего тонуса, в Allegro представлена разнообразная топика. В самом начале обыгрываются оттенки важнейшего для классиков топоса радости. Тема главной партии внутренне контрастна: она сочетает в себе торжественно-героические унисоны оркестрового tutti по звукам нисходящего тонического трезвучия (такты 1–4) и мягкий кружащийся мотив у солирующей

виолончели (такты 5–8). Последний начинается с оттяжки вводного тона, а затем словно постепенно раскручивает пружину вращения. В конце темы появляется легчайший пассаж флейты, логически подхватываемый виртуозной связующей.

Первая тема побочной представляет собой доминантовый вариант главной и дублирует ее образность; однако за счет приглушенной динамики и исполнения флейтой, гобоем и альтом звучит мягче и прозрачнее, а идея кружения усиливается в ней благодаря имитационному проведению вращающегося мотива. Отметим, что прием вариантного «пересказа» главной партии в побочной, как мы видели еще в *Andur*'ном квартете, Плейель явно позаимствовал у Гайдна. Вторая же и третья темы составлены иным способом – путем образования новых комбинаций из материала главной партии, к которому Плейель прибегал в раннем творчестве и который сближает его с моцартовским методом. Например, первый элемент второй побочной, порученный виолончели, складывается путем перестановки тонов фанфарного мотива главной темы и добавления пунктирного ритма (см. пример 20); к нему приставлен пассаж из окончания той же темы, звучащий теперь у альты. Ядро третьей темы побочной построено на имитационном проведении изъятого из вращающегося мотива главной партии поступенного хода (см. пример 21). Только теперь он излагается в объеме тритона, впервые вводя оттенок экспрессии. Он кажется мимолетным и быстро стирается искрящимися пассажами, но не исчезает бесследно: отзвук его мы услышим в заключительной партии, в которой на синкопированном скандировании тонического звука выстроена гармония уменьшенного вводного. Окончание экспозиции возвращает к жизнерадостному настроению благодаря блестящему фанфарному мотиву, представляющему собой очередную комбинацию тонов первоначального элемента главной партии, и шумному утверждению тонического аккорда.

Пример 20. И. Плейель. Концертная симфония F-dur Ven. 113.
I часть, 2 тема побочной партии
(фрагмент, партия солирующей виолончели)



Пример 21. И. Плейель. Концертная симфония F-dur Ven. 113.
I часть, 3 тема побочной партии (фрагмент, партия солирующей скрипки)



Однако совсем скоро в разработке найдет логический выход то напряжение, которое лишь намечалось в экспозиции. Весь этот раздел выстроен в стилистике *Sturm und Drang*. Он обрамлен патетически-грозным звучанием начального элемента главной темы, в центре же его расположен красивейший лирико-чувствительный *d-moll'*ный эпизод у дуэта флейты и гобоя (см. пример 22):

Пример 22. И. Плейель. Концертная симфония F-dur Ven. 113.
I часть, эпизодическая тема в разработке (партия солирующей флейты)



Расцвеченная тонкими имитациями, эта тема будет несколько раз прерываться вторжением материала с уменьшенными вводными из заключительной партии и ламентозными интонациями. В итоге реприза окажется динамизированной: материал первой темы побочной партии Плейель переставляет в код (еще одна комбинация, но на этот раз не мотивная, а структурная – можно даже сказать, что это своего рода монтаж¹⁷), а после него на короткое время вновь появляется

¹⁷ Подобные монтажные перестановки в сонатной форме – нередкое явление у Плейеля. Наряду с использованием довольно известного принципа зеркальной репризы (как, например, в I части квартета A-dur op.1 №5), он также использует

драматический материал из начала разработки, бросая тень на последние аккорды мажорной тоники.

Коллизии первой части не пройдут незамеченными для всего цикла: во второй *f*-*moll'*ной части Плейель написал небольшое, но необычайно проникновенное драматическое *Adagio* в жанре сицилианы (см. пример 23), и, думается, что мы не погрешим против истины, сказав, что эта музыка достойна лучших страниц моцартовской драматической лирики:

Пример 23. И. Плейель. Концертная симфония *F*-*dur* *Ben.* 113.
II часть, главная тема (фрагмент, партия солирующего гобоя)



Последние части цикла возвращаются к топосу радости, но и в мелодической орнаментике вариаций, и даже в задорных образах многотемного финала проскальзывают хроматические изыски, придающие музыке оттенок чувствительности. Таким образом, тематические идеи сонатной формы определили драматургию всего цикла, придав сочинению Плейеля классическую логичность и цельность.

Тематическая насыщенность и даже изощренность, многообразие топосов и их целенаправленное развитие, свободное владение имитационной техникой, тонкое оркестровое чутье – все эти качества композиции Плейеля свидетельствуют о значительно возросшем мастерстве. Сочинение полностью оправдало горячий прием лондонской публики и, вместе с другими его произведениями в этом жанре, достойно представило концертную симфонию классической эпохи. Очень важно и то, что в нем ощущается творческая зрелость и независимость

комбинации материала из разных участков формы для создания новых тем. Так, в I части концертной симфонии *B*-*dur* *Ben.* 112 (1791) главная партия сольной экспозиции представляет собой соединение тематизма главной и заключительной партий из оркестровой.

композитора. Не стремясь более копировать тематизм, стиль и структуру произведений учителя, Плейель полностью раскрывает ту черту своего таланта, которая только начинала пробиваться в его первых сочинениях – это игровое начало, вылившееся в его концертных симфониях в многотемность формы и использование техники *Ars combinatio*. В этом смысле Плейель по роду дарования оказался ближе Моцарту, и даже, вероятно, по мере приобретения опыта, испытал на себе влияние его музыки.

Концертная симфония Гайдна B-dur появилась, как мы помним, в ответ не на одно, а сразу на два сочинения Плейеля в аналогичном жанре. Поэтому нет смысла искать в ней конкретные тематические отсылки. Конечно, иногда подобные аллюзии возникают; самая отчетливая из них – главная тема I части гайдновской симфонии, схожая с началом второй темы побочной из F-dur'ного концерта Плейеля: их объединяет ломаное движение по звукам T^6_4 с подчеркиванием выразительного восходящего секстового хода и последующий спуск (см. нотные примеры 20 и 24):

Пример 24. Й. Гайдн. Концертная симфония B-dur Hob.I:105
I часть, главная партия (фрагмент, партия солирующей скрипки)



Все же нам представляется, что обусловлено это отнюдь не намеренным цитированием темы бывшего ученика, а, скорее, родством стиля. Сосредоточимся на общем облике концертной симфонии Гайдна и попытаемся понять, удалось ли ему выйти победителем из состязания со своим более молодым оппонентом.

Сочинение написано для четырех солистов – скрипки, виолончели, гобоя и фагота – это вдвое меньше численности концертирующей группы в F-dur'ной симфонии Плейеля, но вдвое больше, чем в A-

dur'ной: Гайдн, как истинный композитор-классик, стремится к золотой середине и соблюдению меры. Солисты, безусловно, лидируют, но и оркестр вовлечен в развитие.

В масштабном цикле этого концерта три части: *Allegro*, *Andante* и *Allegro con spirito*; в своем строении все они опираются на сонатную форму и ее разновидности. В первом случае это форма с двойной экспозицией, в медленной части – соната без разработки (также форма *Adagio*), в финале – сонатная с чертами рондальности. Такой упор на самую важную и сложную форму классической эпохи свидетельствует о серьезности подхода к сочинению как к большому сонатно-симфоническому циклу. На симфоническую трактовку указывают также многочисленные интонационные связи между частями. Так, общими для большинства тем цикла становятся опора на ступени тонического и доминантового трезвучий, интонации опевания и другие мелодические фигуры вращения.

I часть (*Allegro*, B-dur) представляет собой сонатную форму с двойной экспозицией. Ее оркестровый раздел выстроен на едином материале: побочная тема, как это чаще всего бывает у Гайдна, вариантно переизлагает главную. Однако однотемность вовсе не предполагает монотонность: в этом материале заключен контраст чувствительного и виртуозного топов.

За первый отвечает начальный мотив у флейты, солирующей скрипки и первых скрипок *ripieni*. Построенный на звуках тонического квартсектаккорда, он начинается с лирической интонации восходящей сексты, а терпкость его звучанию придает последующий спуск по звукам доминантового септаккорда с подчеркиванием начального сегмента в объеме тритона. Мотив развивается плавно и неспешно, с выразительными оттяжками первых долей обоих тактов, которые он занимает, и настраивает на размеренное развертывание композиции. Как

отмечает Ричард Вигмор, композитор «стремится очаровать, а не бросить вызов» [25, 8]. Virtuозное начало представлено вращающимися элементами, украшенными группетто, а также стремительными тиратами. Третий элемент темы, основанный на нисходящем трелеобразном движении, в которое вкрапляются вводнотоновые хроматизмы, синтезирует эти топосы.

Сольная экспозиция тематически вытекает из оркестровой. Единственным относительно новым материалом становится первая тема побочной партии (в этом разделе побочных две, вторая соответствует аналогичному разделу первой экспозиции) – но и она вариантно развивает уже знакомые виртуозные элементы. Еще одно важное событие этого раздела – появление зоны сдвига побочной партии, вносящее неожиданный контраст за счет яркого прерванного оборота и последующего развития чувствительного топоса. Отчетливо ощущаемое тематическое единство преодолевается тембровыми перекрашиваниями: Гайдн опробует здесь первые ансамблевые соединения партий концертирующей группы. Так, уже в главной теме образуются выразительные дуэты гобоя и фагота, скрипки и виолончели, а в побочной все четверо солистов вовлекаются в имитирование.

Разработка посвящена развитию чувствительного топоса; здесь обостряется интонационность, возрастает роль напряженных гармонических вертикалей. Закономерным итогом конфликта виртуозности и чувствительности в этой части становится встроенная в репризу каденция солистов (см. пример 25). Тематически она основана на материале главной темы и пассажах из связующей партии. Однако вопреки жанровым ожиданиям, собственно виртуозных элементов в каденции не так много: большее внимание в ней уделено лирико-чувствительному началу – мягким лирическим интонациям, утонченной хроматике, гармоническим терпкостям вроде уменьшенного вводного или ложного

доминантсептаккорда, выразительному контрапунктированию. Иными словами, Гайдн демонстрирует не столько технический потенциал концертирующих инструментов, сколько экспрессию их совместного звучания. Конечно, уже после появится и блестящее туттийное завершение, однако свою заглавную роль чувствительный топос уже отыграл, утвердив себя в важнейшем для концертного сочинения разделе – каденции солистов.

Пример 25. Й. Гайдн. Концертная симфония В-dur Hob.I:105
I часть, каденция солистов (фрагмент)

Умиротворенная пасторальная лирика второй части, аккуратно дополняемая мелизматическими нюансами и виртуозными «подробностями», посвящена поиску новых тембровых решений. Если в Allegro внутри концертирующей группы образовывались традиционные ансамбли родственных инструментов, то уже главная тема Andante предлагает более затейливые сочетания: скрипка и фагот, гобой и виолончель. При возвращении же к классическому дуэту в побочной Гайдн и вовсе прибегает к очень эффектному приему: виолончель ведет мелодическую линию, а скрипка ей аккомпанирует; в репризе партии солирующих струнных меняются ролями.

Финал цикла (Allegro con spirito, F-dur), облеченный во вполне традиционную структуру – сонатную форму с чертами рондальности – богат на сюрпризы. Гайдн вновь обращается к своему излюбленному топосу – комическому, мастерски используя его эффектные возможности. Так, одна из остроумных драматургических находок этой части – оспаривание солирующей скрипкой главенствующей роли. Она то и дело прерывает основную жизнерадостную контрдансовую тему у оркестра многозначительными речитативами, стремясь привлечь внимание к собственной персоне (см. пример 26). Первая попытка не увенчивается успехом – оркестр вновь начинает тему. Но скрипка нетерпелива и на этот раз останавливает общее движение быстрее. Ее второй речитатив уже более продолжителен и настойчив: остальные музыканты раздраженно «ворчат», врываясь в эти реплики быстро повторяющимися в синкопированном ритме, словно дрожащими от негодования, аккордами, но солист не собирается упускать своего и начинает играть контрданс в собственном варианте:

Пример 26. Й. Гайдн. Концертная симфония В-dur Ноб. I:105.
III часть, фрагмент

7

Recitativo, adagio Solo

18

(Tutti)

1mo tempo Tutti

Recitativo (adagio) Solo

В итоге оркестру ничего не остается, как подхватить ее. Этот сюжет развивается до самого конца части, и в нем появляется еще немало интересных деталей. Среди них, например, откровенное противостояние скрипки и оркестра, когда фраза солиста словно «вырывается» унисонами тутти, небольшие виртуозные соло разных концертирующих инструментов, стремящихся также «отхватить» кусочек славы, «обида» или «грусть» скрипки, речитативы которой в начале разработки окрашиваются в жалобные тона, после чего оркестр резко вторгается с минорным материалом на форте, то ли продолжая спор, то ли активно взывая к его прекращению, наконец, примирительные реплики скрипки и общее согласное завершение.

Блестяще выстроенная, фактически театральная сцена финала прекрасно вписывается в концепцию цикла, наполненного эффектами обмана ожидания, хотя и не всегда в откровенно комическом ключе. Хочется добавить, однако, что у речитативов скрипки, с которых и начинается завязка интриги, может быть и другая трактовка. Обращает внимание то, что скрипка пытается оспорить славу не зло, не надменно, но с чувством собственного достоинства и по-настоящему увлеченно. Ее речитатив проникнут призывными гимническими интонациями, он вдохновенен, как высказывания восторженной творческой натуры, способной повести за собой. Более того, начальный его мотив (*f g b a*, см. пример 27) символичен – это цитата из третьей строки католического гимна “*Pange lingua*”, посвященного воспеванию Святых Даров – та самая, что использовали многие композиторы от Жоскена в “*Missa Pange Lingua*” до Моцарта в финале симфонии «Юпитер»:

Пример 27. Й. Гайдн. Концертная симфония В-dur Hob.I:105.
III часть, начало речитатива солирующей скрипки



В гимне мотив приходится на слово “sanguinísque” – кровь – имеется в виду, конечно, Кровь Спасителя, к которой верующие приобщаются во время таинства причастия. Метафорически эту цитату в контексте гайдновского сочинения можно прочесть как приобщение к высокому искусству, которое и несет в себе, по сути, ведущий солист – скрипка. Первым исполнителем партии был Иоганн Саломон, директор концертного общества и «генералиссимус» творческой баталии между Гайдном и Плейелем – именно так его называли в прессе [24, 16]. Однако «за кадром» этого действия есть и его «режиссер», придумавший и воплотивший его в партитуре и теперь со спокойной улыбкой и мягкой иронией наблюдающий за его развитием – это, конечно, сам Гайдн. В том, какой получилась его концертная симфония, видится его отношение к состязанию с бывшим учеником – Гайдн, как всегда, продемонстрировал высочайшее качество своего сочинения, а также уверенность в себе и своих творческих силах.

На наш взгляд, результатом соревнования Гайдна и Плейеля можно считать «ничью». Их концертные симфонии лондонского периода отличает зрелость стиля, продуманная в деталях драматургия, тематическая изобретательность, красота мелодизма, гармоничное сосуществование виртуозности солирующих партий и оркестровой плотности, игровая логика. При этом методы построения композиции и реализация игрового начала у них разные, поскольку не похожи друг на друга эти творческие личности по типу своего дарования.

* * *

Итак, Плейель сыграл важную роль в появлении трех квартетов Моцарта и концертной симфонии Гайдна. Облик этих сочинений во многом определен фактом соперничества композиторов. Стремясь превзойти своего оппонента, Моцарт написал сочинения прекрасные, но при этом необычайно сложные, рассчитанные на внимание чуткой и просвещенной аудитории. Гайдн же даже в пылу соревнования остался верен себе: его концертная симфония гармонично сочетает в себе затейливость и простоту, элитарность и демократизм.

В свою очередь, и Гайдн, и Моцарт оказали колоссальное влияние на композиторский стиль Плейеля. Особенно показательной в этом смысле стала трактовка Плейелем сонатной формы. Усвоив с ранних лет гайдновскую модель с вариантным преобразованием главной темы, Плейель довольно быстро приходит к моцартовской с ее многотемностью, комбинаторикой, тематическими и структурными параллелями с итальянской оперной арией. В концентрированном виде близость моцартовской форме проявилась именно в концертных симфониях Плейеля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г.* В.А. Моцарт: в 2 ч. Ч. II, Кн. 1. 1783–1787 / Пер. с нем. и коммент. К.К. Саквы. М.: Музыка, 1983.
2. *Гервер Л.Л.* Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа Гайдна [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2021. №1. С. 57–77. (статья на стадии публикации).
3. *Дробот Ю.К.* О варьированных репризах в клавирной музыке эпохи барокко (на примере шести сонат для клавира К.Ф.Э. Баха)

// Музичне мистецтво. Збірник наукових статей. Вип. 13. Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2013. С. 236–248.

4. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский дом «Композитор», 2007.

5. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Моцарт и его время. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2015.

6. *Нагина Д. А.* Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2019. №3. С. 2–23. URL: <http://gnesinsjournal.ru/archives/2040> (дата обращения: 1.06.2020).

7. *Нагина Д. А.* Йозеф Гайдн и Игнац Плейель: учитель и его ученик // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции 24-27 ноября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Наumenко / Рос. акад. музыки. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 230–239.

8. *Подколзина О. В.* Скрипичные концерты В. А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации // Дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.

9. *Bäzner H. A., Hennerici M. G.* What Was the Reason for Joseph Haydn's Mental Decline and Gait Disturbance? [Electronic resource]. In: Cerebrovascular Diseases. October 31, 1997. № 7. Pp. 359–366. Available at: <https://doi.org/10.1159/000108224> (accessed: 1.06.2020).

10. *Benton R.* Ignace Joseph [Ignaz Josef] Pleyel [Electronic resource]. In: Grove Music Online. 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277636> (accessed: 1.06.2020).

11. *Bonds M.E.* Replacing Haydn: Mozart's "Pleyel" Quartets. In: *Music and Letters*. May 2007. Vol. 88, № 2. Pp. 201–225.
12. *Dies A.Ch.* Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien: Camesina, 1810.
13. *Ehrentraud A.* Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus Niederösterreich [Electronic resource]. In: *Pleyel.at*. 2011. S. 1–9. Available at: <https://www.pleyel.at/pleyel/pdf/de/Pleyelbiographie.pdf> (accessed: 1.06. 2020).
14. *Ehrentraud A.* Ignaz Joseph Pleyel (1757 Ruppersthal–1831 Paris). In: Ignaz Joseph Pleyel. *Symphonie Concertante*. Erich Schagerl, Violine Alexandra Uhlig, Flöte Emma Black-Davislim, Oboe Armin Berger, Horn Katalin Sebella, Fagott Stefan Stroissnig, Piano Camerata pro Musica, Christian Birnbaum. Aufnahme des Neujahrskonzerts am 4.1.2014, Haus der Musik in Grafenwörth. Internationale Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft (IPG). Ruppersthal, 2015.
15. *Foglesong S.* Haydn's sinfonia concertante for London [Electronic resource]. In: Scott Foglesong. *Chair. Musicianship and Music Theory* San Francisco Conservatory of Music. May 3, 2009. Available at: http://scottfoglesong.com/examiner/haydns_sinfonia_concertante_for_london.html (accessed: 1.06. 2020).
16. *Green E.* A patron among peers: dedications to Haydn and the economy of celebrity. In: *Haydn*. Ed. By D.W. Jones. London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2016. Pp. 25–47.
17. Johann André [Electronic resource]. In: IMSLP Petrucci Music Library. Available at: www.imslp.org/wiki/Johann_Andr%C3%A9 (accessed: 1.06. 2020).
18. Joseph Haydn. *Collected letters and notes*. Using the collection of sources by H.C. Robbins Landon. Ed. and commented by D. Bartha. Kassel a.o: Bärenreiter, 1965.

19. *Köchel L.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen. Nachdruck der dritten, von A. Einstein bearbeiteten Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1989.

20. *Lenneberg H.* Revising the history of the miniature score. In: Notes. Second Series. Dec., 1988. Vol. 45, № 2. Pp. 258–261.

21. Leopold Mozart an Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg in Salzburg, Wien, 14. und 16. Februar 1785 (BD 847). In: Mozart Letters and Documents – Online Edition / Ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg [Electronic resource]. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 1.06.2020).

22. *Saner G.P.* Ignaz Pleyel [Electronic resource] // Austria-Forum. 3. Februar 2014. Available at: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Pleyel_Ignaz_Josef. (accessed: 1.06.2020).

23. Symphonie concertante in E-flat major, B.111 (Pleyel, Ignaz) [Electronic resource]. In: IMSLP. Petrucci Music Library. Available at: [imslp.org/wiki/Symphonie_concertante_in_E-flat_major%2C_B.111_\(Pleyel%2C_Ignaz\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_concertante_in_E-flat_major%2C_B.111_(Pleyel%2C_Ignaz)) (accessed: 1.06.2020).

24. *Tolley Th.* Haydn's "bloody harmonious war": A Pictorial Souvenir of Battles with Publishers, "Professionals," and Pleyel in London, 1788–1792. *Studia Musicologica* 58/1, 2017. Pp. 15–56. 1788–1792. *Studia Musicologica* 58/1, 2017. Pp. 15–56. Available at: DOI: 10.1556/6.2017.58.1.2. (accessed: 1.06.2020).

25. *Wigmore R.* Introduction [Electronic resource]. In: Mozart: Concertos; Haydn: Sinfonia concertante. Arcangelo, Jonathan Cohen (conductor). Hyperion Records Ltd, London. 2012–2014. Booklet. 2015. Pp. 6–

8. Available at: <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/68090-B.pdf>. (accessed: 1.06.2020).

26. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 24. April 784 (Bd. 786). In: Mozart Letters and Documents – Online Edition / Ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg [Electronic resource]. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 1.06.2020).

REFERENCES

1. *Abert G. V.A. Mozart: in 2 Vol. Vol.II, B. 1. 1783–1787 / Transl. from German and comments by K.K. Sakwa. Moskow: Muzyka [Music], 1983.*

2. *Gerver L.L. Fuga dlya hora i ansamblya solistov v pozdnih mes-sah Jozefa Gajdna [Fugue for Choir and Ensemble of Soloists in Late Masses by Joseph Haydn] [Electronic resource]. In: Sovremennyye problemy muzykoznaniya [Contemporary Musicology]. 2021. №1. Pp. 57–77. (the article is being published).*

3. *Drobot Yu.K. O var'irovannyh reprizah v klavirnoj muzyke epohi barokko (na primere shesti sonat dlya klavira K.F.E. Baha) [On varied recapitulations in clavier music of the Baroque era (on the example of six sonatas for clavier by K.F.E.Bach)]. In: Muzichne mistectvo. Zbirnik naukovih statej. Vip. 13. [Musical art. Collection of scientific articles. Iss. 13.]. Donetsk-Lviv: YUgo-Vostok [Southeast], 2013. Pp. 236–248.*

4. *Kirillina L.V. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. III: Poetika i stilistika [Classical style in music of the 18th - early 19th centuries. Part III: Poetics and stylistics]. Moscow: Izdatel'skij dom «Kompozitor» [Publishing house “Composer”], 2007.*

5. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Mocart i ego vremya [Mozart and His Time]. Moscow: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI» [Publishing house “Classic-21”], 2015.

6. *Nagina D.A.* Zhanr koncertnoj simfonii v tvorchestve Gajdna i Mocarta [Concert symphony genre in the works of Haydn and Mozart] [Electronic resource]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Contemporary Musicology]. 2019. №3. Pp. 2–23. Available at: <http://gnesinsjournal.ru/archives/2040> (accessed: 1.06.2020).

7. *Nagina D.A.* Jozef Gajdn i Ignac Plejel': uchitel' i ego uchenik [Joseph Haydn and Ignaz Pleyel: Master and His Student] // *Nauchnye shkoly v muzykovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebnyh zavedenij imeni Gnesinyh. Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj onlajn-konferencii 24-27 noyabrya 2020 goda* [Scientific schools in musicology of the XXI century: to the 125th anniversary of the Gnessin educational institutions. Materials of the International Scientific Online Conference on November 24-27, 2020] / editor and compiler T.I. Naumenko / Russian Academy of Music. Moscow: Izdatel'stvo «Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh» [Publishing house “Russian Academy of Music named after the Gnesins”], 2020. Pp. 230–239.

8. *Podkolzina O.V.* Skripichnye koncerty V.A. Mocarta: osobennosti zhanra i ispolnitel'skoj interpretacii: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya. [Violin Concertos of W. A. Mozart: features of the genre and performing interpretation: PhD thesis]. Moscow: 2010.

9. *Bäzner H.A., Hennerici M.G.* What Was the Reason for Joseph Haydn's Mental Decline and Gait Disturbance? [Electronic resource]. In: *Cerebrovascular Diseases*. October 31, 1997. № 7. Pp. 359–366. Available at: <https://doi.org/10.1159/000108224> (accessed: 1.06.2020).

10. *Benton R.* Ignace Joseph [Ignaz Josef] Pleyel [Electronic resource]. In: *Grove Music Online*. 2001. Available at:

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.6002277636> (accessed: 1.06.2020).

11. *Bonds M.E.* Replacing Haydn: Mozart's "Pleyel" Quartets. In: *Music and Letters*. May 2007. Vol. 88, № 2. Pp. 201–225.

12. *Dies A.Ch.* Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Wien: Camesina, 1810.

13. *Ehrentraud A.* Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus Niederösterreich [Electronic resource]. In: *Pleyel.at*. 2011. S. 1–9. Available at: <https://www.pleyel.at/pleyel/pdf/de/Pleyelbiographie.pdf> (accessed: 1.06.2020).

14. *Ehrentraud A.* Ignaz Joseph Pleyel (1757 Ruppersthal–1831 Paris). In: *Ignaz Joseph Pleyel. Symphonie Concertante*. Erich Schagerl, Violine Alexandra Uhlig, Flöte Emma Black-Davislim, Oboe Armin Berger, Horn Katalin Sebella, Fagott Stefan Stroissnig, Piano Camerata pro Musica, Christian Birnbaum. Aufnahme des Neujahrskonzerts am 4.1.2014, Haus der Musik in Grafenwörth. Internationale Ignaz Joseph Pleyel Gesellschaft (IPG). Ruppersthal, 2015.

15. *Foglesong S.* Haydn's sinfonia concertante for London [Electronic resource]. In: *Scott Foglesong. Chair. Musicianship and Music Theory San Francisco Conservatory of Music*. May 3, 2009. Available at: http://scottfoglesong.com/examiner/haydns_sinfonia_concertante_for_london.html (accessed: 1.06.2020).

16. *Green E.* A patron among peers: dedications to Haydn and the economy of celebrity. In: *Haydn*. Ed. By D.W. Jones. London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2016. Pp. 25–47.

17. *Johann André* [Electronic resource]. In: *IMSLP Petrucci Music Library*. Available at: www.imslp.org/wiki/Johann_Andre (accessed: 1.06.2020).

18. Joseph Haydn. Collected letters and notes. Using the collection of sources by H.C. Robbins Landon. Ed. and commented by D. Bartha. Kassel a.o: Bärenreiter, 1965.

19. Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadeus Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, übertragenen, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen. Nachdruck der dritten, von A. Einstein bearbeiteten Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1989.

20. Lenneberg H. Revising the history of the miniature score. In: Notes. Second Series. Dec., 1988. Vol. 45, № 2. Pp. 258–261.

21. Leopold Mozart an Maria Anna von Berchtold zu Sonnenburg in Salzburg, Wien, 14. und 16. Februar 1785 (BD 847). In: Mozart Letters and Documents – Online Edition / Ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg [Electronic resource]. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 1.06.2020).

22. Saner G.P. Ignaz Pleyel [Electronic resource] // Austria-Forum. 3. Februar 2014. Available at: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Musik/Pleyel_Ignaz_Josef. (accessed: 1.06.2020).

23. Symphonie concertante in E-flat major, B.111 (Pleyel, Ignaz) [Electronic resource]. In: IMSLP. Petrucci Music Library. Available at: [imslp.org/wiki/Symphonie_concertante_in_E-flat_major%2C_B.111_\(Pleyel%2C_Ignaz\)](https://imslp.org/wiki/Symphonie_concertante_in_E-flat_major%2C_B.111_(Pleyel%2C_Ignaz)) (accessed: 1.06.2020).

24. Tolley Th. Haydn's "bloody harmonious war": A Pictorial Souvenir of Battles with Publishers, "Professionals," and Pleyel in London, 1788–1792. *Studia Musicologica* 58/1, 2017. Pp. 15–56. Available at: DOI: 10.1556/6.2017.58.1.2. (accessed: 1.06.2020).

25. *Wigmore R.* Introduction [Electronic resource]. In: Mozart: Concertos; Haydn: Sinfonia concertante. Arcangelo, Jonathan Cohen (conductor). Hyperion Records Ltd, London. 2012–2014. Booklet. 2015. Pp. 6–8. Available at: <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/68090-B.pdf>. (accessed: 1.06.2020).

26. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 24. April 784 (Bd. 786). In: Mozart Letters and Documents – Online Edition / Ed. by International Mozarteum Foundation, Salzburg [Electronic resource]. Digital Interactive Mozart-Edition (DIME). Available at: <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/> (accessed: 1.06.2020).

