



1/2021

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ

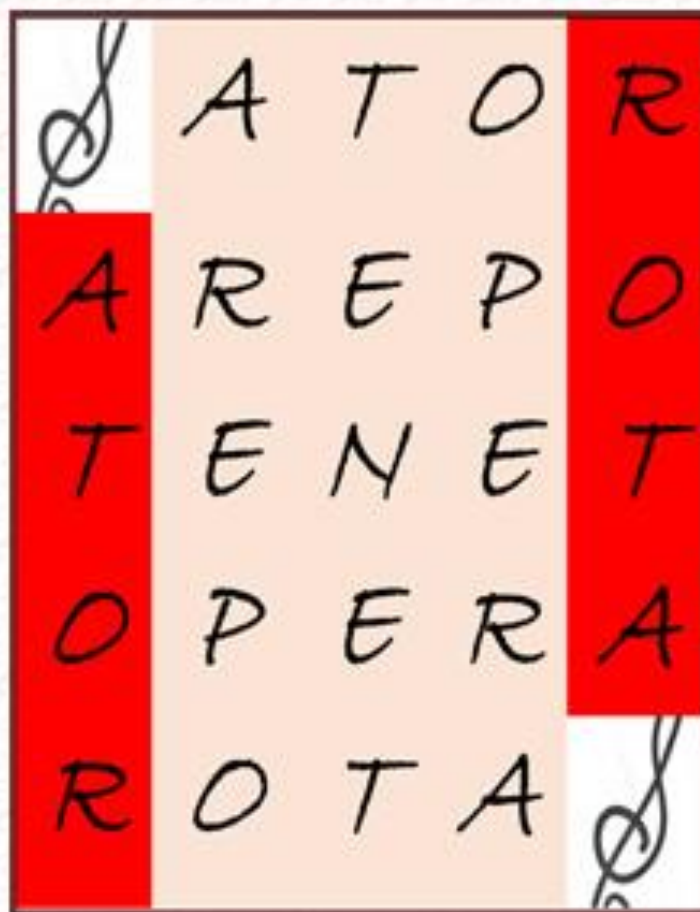


Иллюстрация на обложке – логотип Международной научной конференции «Техника музыкальной композиции» (Российская академия музыки имени Гнесиных)



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

Вермайер Андреас, доктор наук, приват-доцент музыковедения, Университет Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut, г. Регенсбург, Германия

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Белорусская государственная академия музыки, Минск, Белоруссия

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Народицкая Инна, PhD, профессор, Северо-Западный университет, Чикаго, США

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор, Консерватория Пибоди, Университет им. Джонса Хопкинса, Балтимор, США

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания

Юэлл Филип, доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки, Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Full Professor

EDITORIAL BOARD

Vera B. Valkova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Docent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg, Germany

Larisa L. Gerver, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Natalia S. Gulyanitskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Vadim R. Dulat-Aleev, Doctor of Art Studies, Full Professor, Acting Rector, Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia

Ekaterina N. Dulova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus

Dina K. Kirnarskaya, Doctor of Art Studies, Doctor of Psychology, Full Professor, Vice-Rector for public relations, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Chicago, USA

Tatyana I. Naumenko, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for scientific work, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Alexander S. Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor, Rector, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Tatyana B. Sidneva, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia

Ildar D. Khannanov, Ph.D., Full Professor, Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA

Tatyana V. Tsaregradskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Head of International Relations and Creative Projects Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, Leading Researcher, State Institute of Art History

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory, Hunter College, City University of New York, USA

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание.

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание зарегистрировано в **Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)**



УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publisher international Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC)

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).



ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

ЭЛ № ФС77-71123 от 22 сентября 2017 г.

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 5.10.3 Types of art (Musical art). We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is registered in the **Russian Index of Scientific Quotations**



FOUNDER AND PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

The publisher is the member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC BY-NC)

The journal is registered with the The Federal Service For Supervision Of Communications, Information Technology, And Mass Media.



The certificate of registration of mass media:

ЭЛ № ФС77-71123 September 22, 2017

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенко Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ирина Александровна Наговицына —
PhD., кандидат филологических наук

Администратор веб-сайта

Порошенко Валерий Сергеевич

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Candidate in Art Studies, Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Editor and Translator

Irina A. Nagovitsyna,
PhD., Candidate of Philological Sciences

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Адрес редакции / Address of the Editorial office:

121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36
телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54

Адрес электронной почты редакции / E-mail:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Официальный веб-сайт журнала / Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>



Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» в 2021 году продолжает работать и развиваться. Мы стремимся следовать научным и издательским принципам, которые уже оправдали себя. Они «заложены» в самом названии журнала: публикации должны отражать современный взгляд, актуальную позицию музыковеда с акцентом на проблемных, порой остро дискуссионных темах. Новые сочинения и архивные открытия, новый взгляд на, казалось бы, уже известные явления – статьи журнала убеждают в том, что главным в музыковедении была и остается личность автора, ученого, исследователя. Поэтому мы искренне благодарны всем коллегам, поделившимся на страницах журнала своими мыслями и результатами своих изысканий.

Одной из главных тем пятого издательского сезона станет уже традиционная для журнала *техника музыкальной композиции*. Журнал курирует один из крупнейших регулярных научных проектов Российской академии музыки имени Гнесиных – Международную конференцию «Музыкальная композиция». В 2021 году она прошла в четвертый раз, объединив более 100 ученых из Австрии, Великобритании, Италии, России, США и Франции для совместного обсуждения исторических аспектов музыкальных форм и техник. Частично материалы проекта, а также близкие ему по проблематике статьи будут опубликованы в выпусках журнала.

Другая тема – *исследования молодых музыковедов*. Мы считаем очень важным поддерживать талантливых молодых ученых, решивших связать свою творческую и профессиональную деятельность с музыкальной наукой. Читатели смогут познакомиться со статьями, занявшими призовые места во всероссийских и международных конкурсах научных работ последних лет, а также с лучшими работами, представленными в качестве докладов на научных конференциях.

Ирина Петровна Сусидко,
главный редактор журнала

Dear Colleagues,

It is the first issue of *Contemporary Musicology* in 2021. Seasons come and go but the journal is here to stay and grow. We adhere to the well-established research and publication practices. The title of the journal speaks for itself—the contributors are expected to share modern and relevant perspectives on the research agenda with a focus on controversial and, at times, highly debatable issues. New compositions and new findings in archives, a fresh perspective on the familiar things—the papers published in *Contemporary Musicology* is yet another proof that musicology centres around the personalities of authors, scholars and researchers. This is why we would like to extend our appreciation to all the colleagues who enrich the journal with their thoughts, ideas and research outcomes.

This year *Contemporary Musicology* is celebrating its fifth publishing season. During the new season the journal will explore musical composition techniques. The journal coordinates one of the major regular research projects of Gnesin Russian Academy of Music—an international conference Musical Composition. This year the conference has taken place for the fourth time. In 2021 it welcomed over 100 scholars from Austria, UK, Italy, Russia, USA and France who gathered to discuss historical aspects of musical forms and techniques. So, this year *Contemporary Musicology* will publish some of the conference materials as well as other thematically related contributions.

Another topic that stands high on the publishing agenda is the research conducted by young scholars. It is crucial to support young professionals who decided to invest their creativity and talent in the development of musicology. Their contributions include papers that, over the last few years, have won awards at Russian and international competitions of research works. The journal will also publish the best presentations made at research conferences.

Irina P. Susidko
Editor-in-Chief

СОБЫТИЯ | EVENTS

Наши научные проекты | *Our scientific projects*



**Кафедра аналитического музыкознания
Российской академии музыки имени Гнесиных
Сектор классического искусства Запада
Государственного института искусствознания
International Musicological Society (IMS)**

**Пятая международная научная конференция
«Опера в музыкальном театре: история и современность» |
International Academic Conference
Opera in Musical Theatre: History and Present Time
Москва, 22–26 ноября 2021 года |
Moscow, November 22–26, 2021**

Конференция, посвященная проблемам оперного театра, проводится в пятый раз. Это совместное мероприятие Государственного института искусствознания и Российской академии музыки имени Гнесиных. Четыре предыдущие (2013, 2015, 2017, 2019) вызвали широкий резонанс у театроведов, музыковедов, критиков, режиссеров, специалистов по изобразительному и декорационному искусству. По материалам конференций были выпущены сборники статей (2016, 2018, 2019). Четвертая конференция собрала рекордное количество участников – более 170 докладчиков из 20 стран, она была поддержана Российским фондом фундаментальных исследований.

Пятая конференция посвящена истории и современному состоянию музыкального театра. **Конференция будет проводиться в смешанном очно-дистанционном формате. Допускается заочное участие со стендовыми докладами.**

Подробности: <https://gnesin-academy.ru/opera-v-muzykalnom-teatre-istorija-i-sovremennost>

СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР | MUSICAL THEATRE

Карина Игоревна Зыбина | Karina I. Zyбина

**Призрак оперы: «Заида» Моцарта на сцене |
The Phantom of the Opera: Mozart's Zaide on Stage.....3**

ИСТОРИЯ ИСПОЛНТЕЛЬСТВА | PERFORMANCE HISTORY

*Алексей Анатольевич Панов, Иван Васильевич Розанов |
Alexei A. PANOV, Ivan V. Rosanoff*

**К вопросу об авторстве трактатов из сборника «The Modern
Musick-Master» (London, 1730) |**

**An attempt to attribute the authorship of the treatises from the
collection “The Modern Musick-Master” (London, 1730).....41**

**ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ | TECHNIQUE
OF MUSICAL COMPOSITION**

Лариса Львовна Гервер | Larissa L. Gerver

**Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа
Гайдна |**

**Fugues for chorus and soloist ensemble in Joseph Haydn's late
masses.....57**

Юлия Сергеевна Векслер | Yulia S. Veksler

Феномен Zwölftonspiel Й.М. Хауэра |

J.M. Hauer: The phenomenon of Zwölftonspiel78

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ | HISTORY OF MUSIC

Наталья Ивановна Дегтярева | Natalia I. Degtyareva

Ханс Ротт – современник Густава Малера /

Hans Rott: Gustav Mahler's Contemporary.....97



Музыкальный театр

Оригинальная статья

УДК 781.42

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-003-040>

Призрак оперы: «Заида» Моцарта на сцене

Карина Игоревна Зыбина

Университет Парис Лодрон, г. Зальцбург, Австрия,

kzybina1983@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0802-9652>

Аннотация. В центре внимания статьи находится незавершенный зингшпиль Вольфганга Амадея Моцарта «Заида», KV 334 (366b), рассматриваемый в контексте исполнительской практики XIX-го века. Это фрагментарное сочинение казалось обреченным стать своего рода «призраком оперы», преданным забвению сразу после смерти его творца. В 1838 году «призрак» неожиданно приобрел реальные черты, будучи завершённым, а затем и переданным в печать, немецким издателем Иоганном Андре (в соавторстве с Карлом Гольмиком). Выпустив несколько версий этого издания (партитуру, клавираусцуг и переложение для фортепиано), Андре запустил мощную кампанию по популяризации своей редакции моцартовского сочинения, превратив неизвестный ранее фрагмент в одно из самых часто исполняемых и любимых сочинений, когда-либо созданных Моцартом, а также в важную часть европейской музыкальной жизни XIX века. Обсуждая обширный спектр материалов, обнаруженных в собраниях различных библиотек и архивов (рукописные копии и печатные издания, а также концертные программы, журнальные заметки и комментарии), статья прослеживает европейскую историю моцартовской «Заиды» с момента ее «второго рождения» в 1838 году до начала XX века. Вместе с тем, в ней делается попытка найти причины внезапной популярности этого сочинения в XIX веке и контекстуализировать его внутри различных региональных и национальных музыкальных традиций.

Ключевые слова: Моцарт; опера; фрагмент; издание; редакция; обработка; XVIII век; XIX век; рецепция; исполнение

Для цитирования: Зыбина К.И. Призрак оперы: «Заида» Моцарта на сцене // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 1. С. 3–40. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-003-040>

Musical Theater

Original article

The Phantom of the Opera: Mozart's Zaide on Stage

Karina I. Zyбина

University Paris Lodron, Salzburg, Austria,

kzybina1983@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0802-9652>

Abstract. Taking as a starting point Nicholas Cook's idea of studying music in its "multiple cultural context, embracing production, performance, reception, and all the other activities by virtue of which music is constructed as a significant cultural practice" (Cook, 2008), the article explores the 19th-century multifaceted European history of Wolfgang Amadeus Mozart's fragmentary Singspiel Zaide, K344 (336b). Left unfinished (and even untitled) by the composer himself, this work has since become the 'phantom of the opera', doomed to fade into oblivion after the death of its creator. However, the phantom became a reality: in 1838, the German printer Johann André (in cooperation with Carl Gollmick) completed the incomplete score and published it, thus starting a massive campaign aimed at popularising his version. By doing so, he successfully integrated the newly born opera Zaide into the European musical life, turning it from the unknown fragment into one of the most oft-performed compositions ever written by Mozart. Drawing upon extensive data amassed from 1) handwritten copies and printed editions, and 2) concert programmes, journal announcements, critical essays, reviews, and commentaries, the present paper traces the European production, performance, and reception history of Mozart's 'phantom opera' Zaide from 1838 up to the early 20th century. Looking beneath this factual surface, its ultimate aim consists in shedding more light on the reasons behind the successful integration of this fragment into the 19th-century musical life and its contextualisation within particular regional and national practices.

Key words: Mozart; opera; fragment; editions; completion; arrangement; transcription; 18th century; 19th century; reception; performance

For citation: Zyбина K.I. The Phantom of the Opera: Mozart's Zaide on Stage [Electronic source]. In: Contemporary Musicology, 2021. No 1, pp. 3–40. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-003-040>

Призрак оперы: «Заида» Моцарта на сцене

Предисловие

В 2006 году, когда музыкальная общественность по всему миру с размахом отмечала 250-летний юбилей Вольфганга Амадея Моцарта, всемирно известный Зальцбургский музыкальный фестиваль под руководством Петера Ружечки осуществил беспрецедентный проект «M22»¹. В рамках этого проекта интернациональная команда, составленная из композиторов, музыкантов, режиссеров-постановщиков, звукорежиссеров, дизайнеров и костюмеров, перенесла на сцены уютно разместившегося в австрийских Альпах Зальцбурга все без исключения театральные сочинения композитора, не оставив без внимания даже малоизвестные и редко исполняемые, а также сохранившиеся лишь в виде фрагментов². К числу последних принадлежала опера

¹ Ульрих Мюллер в своем исследовании, посвященном т.н. «режиссерскому театру», сравнил этот проект со спортивным марафоном, см.: [22, 595].

² Все постановки были записаны и подготовлены к продаже немецкой компанией Учитель Классик (Unitel Classic) в сотрудничестве с Зальцбургским фестивалем и выпущены компанией Deutsche Grammophon, см.: Mozart: The Complete Operas. Salzburger Festspiele, Hamburg: Deutsche Grammophon, 2006.

«Заида», KV 344 (336b)³, исполненная в новой, специально созданной по этому поводу редакции израильтянки Чаи Черновин⁴.

«Прижизненная» история этой «призрачной» оперы уже неоднократно привлекала к себе внимание моцартоведов по всему миру. Все еще окутанная покровом тайны, она, тем не менее, кажется хорошо изученной и практически не оставляющей неразрешенных вопросов⁵. Намного более запутанной и увлекательной представляется на данный момент история «посмертной жизни» «Заиды», начавшаяся вскоре после смерти ее автора и продолжающаяся до сих пор.

Основываясь на стратегии, используемой учеными-фрагментологами, данное эссе исследует обширный спектр исторических феноменов, находящихся за пределами моцартовского оригинального манускрипта⁶, смещая фокус исследования с «завершенного фрагмента»⁷ на его «бесконечную незавершенность». В центре внимания находится рецепция моцартовской «Заиды» в Европе XIX века. Систематическое исследование процессов и институтов, вовлеченных

³ В изданном в 2005 году каталоге сочинений Моцарта эта опера была размещена в разделе «фрагменты» и снабжена новым номером, Fr 1779d, см.: [17, 180–181].

⁴ В программе Зальцбургского фестиваля опера фигурировала под двойным названием и с двойным авторством: Wolfgang A. Mozart, Chaya Czernowin: *Zaide—Adama*. Подробный анализ этой композиции см. в написанной в 2019 году диссертации: [5]. Премьера состоялась 17 августа 2006 года на сцене Зальцбургского областного театра (Salzburger Landestheater). Подробная информация о постановке, включающая исполнительский состав и аннотацию, доступна на официальном сайте архива Зальцбургского фестиваля: <https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/414/id/o/j/2006> (дата обращения: 19.10.2019).

⁵ Основные этапы истории создания этой оперы представлены в следующих энциклопедических изданиях: [3, 536], [21, 921–922].

⁶ Идея заимствована у Уильяма Дубы и Кристофа Флюэлера, предлагающих исследовать рукописные фрагменты средневековых манускриптов во взаимосвязи с контекстом их использования (например, частной коллекцией, в которой фрагменты были обнаружены, печатным изданием, обложкой которого они служили), см. об этом подробнее в: [7, 2].

⁷ «Finished fragment», определение Ульриха Ляйзингера в: [20, 21].

в ее издание, постановку и распространение⁸ позволит наглядно продемонстрировать процесс постепенной материализации «оперы-призрака» и трансформации ее внешнего облика.

Предыстория: нерожденная опера

Автограф этой оперы, хранящийся в настоящее время в Берлинской государственной библиотеке (в подразделении Прусского культурного наследия)⁹, содержит 15 полностью завершенных, отделенных друг от друга пустыми нотными листами, вокальных номеров (сольных и ансамблевых, включая две мелодрамы¹⁰), снабженных краткой информацией об исполнительском составе и вводными разговорными репликами (см. таблицу 1)¹¹:

⁸ Стратегию, предложенную Икой Уильямс в ее интердисциплинарном исследовании рецепции, см.: [31, 11].

⁹ Шифр хранения Mus. Ms. autogr. W. A. Mozart 344. Электронная версия автографа находится в открытом доступе на сайте библиотеки: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN855921226> (дата обращения: 19.10.2019). Подробное описание манускрипта и истории его трансатлантического перемещения в Филадельфию (США) и обратно на континент в: [17, 67–68] и [24, 8–9].

¹⁰ Имеются в виду инкрустированные в музыкальную ткань разговорные диалоги. Это единственный образец подобного рода организации музыкально-драматического действия в творчестве Моцарта. Детальный анализ мелодраматических номеров см. в: [10].

¹¹ Помимо автографа, собрание аутентичных материалов, имеющих прямое отношение к этой опере, включает в себя эскиз арии «Herr und Freund», хранящийся в настоящее время в библиотеке Парижской консерватории (шифр Ms 235) и наброски мелодрамы «Unerforschliche Fügung» (такты 82–87) и арии «Rase, Schicksal» (такты 17–27), переданные в 2001 году международной ассоциацией Sotheby (Лондон) Зальцбургской библиотеке Моцартиана (шифр Autogr 344). Подробное описание этого источника доступно в интерактивном каталоге RISM (Répertoire International des Sources Musicales): <http://www.rism.info/index.php?id=31&L=1> (дата обращения: 19.10.2019).

Таблица 1. Структура оперы «Заида»
согласно авторскому автографу

| Номер | Название | Краткая характеристика | Оркестровый состав ¹² |
|-------|--|--|---|
| 1. | [Хор] ¹³ «Brüder, laßt uns lustig sein» | C, Allegro, D-dur | Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 2. | [Мелодрама] «Unerforschliche Fügung» | C, Adagio, d-moll→g-moll | Oboe I, II, Fagotti, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 3. | [Ария] «Ruhe sanft» | $\frac{3}{4}$, Tempo di Meuetto grazioso, G-dur | Oboe solo, Fagotto solo, Violino I, II, Viola I, II, Violoncello e Basso |
| 4. | Ария «Rase, Schicksal» | C, Allegro assai, B-dur | Oboi, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 5. | Дуэт «Meine Seele hüpfet vor Freuden» | 6/8, Allegro ma moderato, Es-dur | Flauto I, II, Fagotti, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 6. | [Ария] «Herr und Freud» | C, Allegretto, C-dur | Oboi, corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 7. | [Ария] «Nur mutig» | $\frac{3}{4}$, Allegretto maestoso, F-dur | Oboe I, II, Fagotti, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 8. | [Терцет] «O selige Wonne» | 6/8, Andantino, E-dur | Flauto I, II, Corni, Violino I, II, Viola, Fagotti, Violoncello e Basso |
| 9а. | [Мелодрама] «Zaide entflohen» | C, Allegro con brio, D-dur | Oboe I, II, Corni, Trombe, Timpani, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 9б. | [Ария] «Der stolze Löw» | C, Allegro maestoso, D-dur | Oboe I, II, Corni, Trombe, Timpani, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 10. | [Ария] «Wer hungrig bei der Tafel sitzt» | 6/8, Allegro assai, F-dur | Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 11. | [Ария] «Ich bin so böß als gut» | C, Allegro moderato, Es-dur | Flauto I, II, Oboi, Fagotti, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 12. | [Ария] «Trostlos schluchzet Philomele» | 2/4, Andantino, A-dur | Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 13. | [Ария] «Tiger» | C, Allegro assai, g-moll | Oboi I, II, Fagotti, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 14. | [Ария] «Ihr Mächtigen seht ungerührt» | C, Un poco adagio, B-dur | Oboi I, II, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |
| 15. | [Квартет] «Freundin, stille deine Tränen» | C, Allegro assai, B-Dur | Flauti, Oboi, Fagotti, Corni, Violino I, II, Viola, Violoncello e Basso |

Информации, данной в этих разрозненных номерах, достаточно, чтобы восстановить основную сюжетную линию оперы. Она оказывается во многом сходной с известным моцартовским зингшпилем

¹² Инструменты указаны в порядке их расположения в авторской партитуре.

¹³ Здесь и далее квадратные скобки указывают на отсутствие жанрового определения номера в автографе.

«Похищение из сераля», KV 384, завершённым композитором в 1782 году:

Христианин Гоматц (тенор), находящийся в плену у султана Солимана (тенор), влюблен в наложницу султана Заиду (сопрано). Заида отвечает ему взаимностью. Поддерживаемые приближенным султана Алацимом (бас), влюбленные решаются на побег. Глава охраны Зарам (разговорная роль) предупреждает побег и доставляет неудачливых беглецов к разгневанному султану и его соратнику Осмину (бас)¹⁴.

Детали сценического действия, содержащиеся, судя по всему, в связующих разговорных диалогах, равно как и развязка оперы, остаются неизвестными. Рукопись также не содержит информации о названии оперы и авторе ее либретто (см. титульный лист автографа, иллюстрация 1).

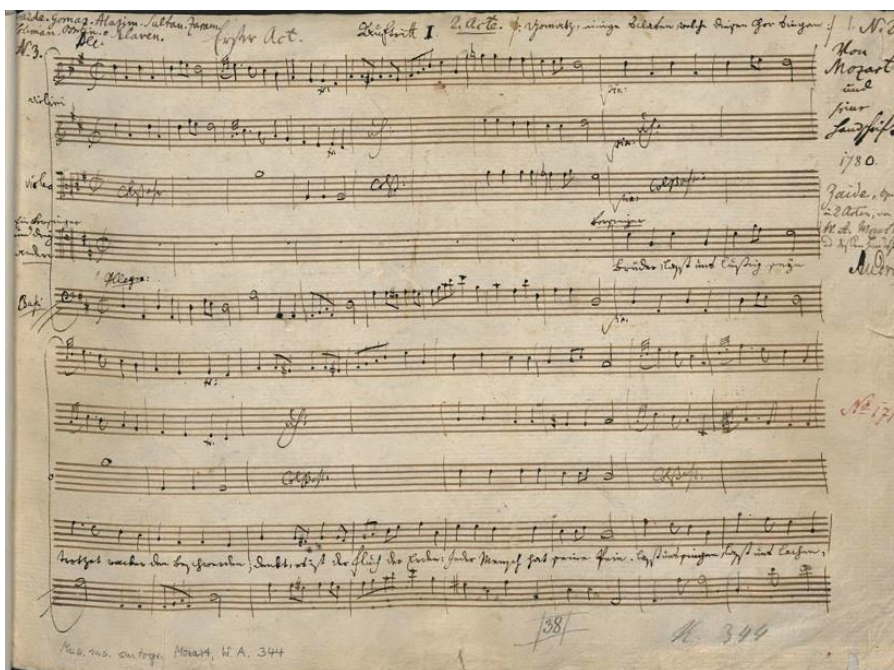


Иллюстрация 1. В.А. Моцарт, «Заида» KV 344, автограф¹⁵

¹⁴ Считается, что основная сюжетная линия заимствована из оперы «Сераль» композитора Йозефа Фриберта; подробный анализ либретто Фриберта и историю исполнения оперы см. в: [4], [28], [8].

¹⁵ Из коллекции Берлинской Государственной библиотеки, отдел Прусского культурного наследия, шифр хранения Mus. Ms. autogr. W. A. Mozart 344, фолио 1r.

Нет прямого указания на эту композицию и в сохранившейся корреспонденции Моцарта-отца и сына. Лишь в трех письмах, относящихся к периоду Мюнхенской премьеры «Идоменея», проскальзывает упоминание некоей незавершенной «оперетты» (в другом случае — «драмы») на текст Зальцбургского придворного трубача, поэта и близкого друга семьи Моцартов, Иоганна Андреаса Шахтнера (1731–1795)¹⁶.

В письме от 11 декабря 1780 года из Зальцбурга Леопольд Моцарт коротко информирует находящегося в Мюнхене сына о «драме Шахтнера», с которой «ничего невозможно сделать, поскольку театры *сейчас* прекратили работу [...]»¹⁷. Но это и к лучшему, поскольку музыка еще все равно не готова»¹⁸. Месяц спустя, 18 января 1781 года, Вольфганг обращается к отцу с просьбой привезти ему в Мюнхен «оперетту Шахтнера», потому что «в дом к Каннабихам приходят люди, которые совсем не прочь что-нибудь послушать в таком роде» [50, 232]. 18 апреля того же года таинственная «оперетта Шахтнера» мелькает в моцартовском письме из Вены, сопровождаемая следующим комментарием:

...С опереттой Шахтнера ничего не выходит. Потому что — в общем, по той же причине, которую я так часто называл. Штефани младший¹⁹ даст мне новую пьесу, как он говорит, хорошую²⁰, а если

¹⁶ О взаимоотношениях семьи Моцартов с Шахтнером, а также о его литературной деятельности см. в: [24, 14–16], [25, 219–225].

¹⁷ Приостановка деятельности театров была связана со смертью императрицы Марии Терезии 29 ноября 1780 года, см. об этом [4, 291].

¹⁸ Оригинальный текст письма Леопольда: «wegen dem Schachtner: Drama ist *itzt* nichts zu machen, da die Theater stillstehen <...> Es ist auch besser, da die Musik ohnehin nicht ganz fertig ist», цит. по: [50, 53]. Перевод здесь и далее мой, если не указано иного — К. З.

¹⁹ Имеется в виду Готтлиб Штефани-младший, актер и драматург Венского Бургтеатра, один из передовых лидеров движения за Национальный Зингшпиль. Штефани также играл ведущую роль в формировании репертуара Венского Национального театра, будучи членом специально учрежденной при театре комиссии. По всей видимости, Моцарт предоставил свою незавершенную «оперетту» на рас-

меня уже здесь не будет, то вышлет. Я не смог ничего противопоставить Штефани²¹. Я только сказал, что пьеса, если не принимать во внимание длинных диалогов, которые, впрочем, легко переделать, очень хороша, но только не для Вены, где гораздо больше любят смотреть комические пьесы [48, 245–246]²².

Разумеется, утверждать с уверенностью, что едва различимый в моцартовской корреспонденции «призрак оперы» Шахтнера и незавершенная опера о неудачном побеге из сераля Заиды и Гоматца представляют собой одно и то же сочинение, невозможно²³. Если же это так, то сохранившийся автограф должен быть датирован 1780 годом²⁴: начатый в Зальцбурге²⁵, он затем переместился в Вену (через промежуточную остановку в Мюнхене), где, забытый даже его собственным творцом, терпеливо ждал своего рождения.

смотрение этой комиссии и получил официальный отказ в постановке. Подробную информацию о Штефани и его деятельности см. в: [13, 16–17], [30, 216], [4, 291–292], [16, 74].

²⁰ Очевидно, речь о «Похищении из сераля», автором либретто которого являлся сам Штефани.

²¹ В оригинале: «ich habe dem <stephani> nicht unrecht geben können» (цит. по: [50, 108]). Поскольку предложенный отечественными переводчиками вариант — «Я не могу не отдать <Штефани> должное» [49, 245] — представляется автору данной статьи неточным, он был заменен авторской версией.

²² Заимствованный из отечественного издания перевод несколько изменен за счет использования традиционной орфографии, перевода имен и пунктуации.

²³ Это предположение было впервые оспорено в 1960 году Вальтером Зенном, который считал партитуру таинственной «оперетты Шахтнера» утерянной, а сохранившийся автограф оперы о Заиде и Гоматце — написанным на текст другого поэта, см.: [29, 186] Под сомнение ставится эта гипотеза и Лотаром Шмидтом в его статье, выпущенной в 2007 году, см.: [27, 386].

²⁴ Датировка согласно Томасу Бетвизеру в: [4, 290–292]. Сохранившиеся номера должны были быть завершены не позднее 5 ноября 1780 (дата отъезда Моцарта в Мюнхен в связи с подготовкой постановки «Идоменея»).

²⁵ Возможно, по заказу гастролировавших в Зальцбурге в 1779–1781 годах Иоганна Генриха Бёма и Эммануэля Шиканедера, см. об этом подробнее в: [30, 216].

Посмертная жизнь: рождение

Впервые с «призраком» этой оперы столкнулись Констанца Моцарт и Максимилиан Штадлер, близкий друг семьи Моцартов, разбивавшие в 1799 году архив покойного композитора. В письме от 9 августа 1799 года Констанца сообщила об этой находке сотрудникам издательства «Брайткопф и Хертель», заметив:

...Штадлер нашел всё столь превосходным, что отговорил меня издавать отдельные номера, которые мы сперва посчитали подходящими для этой цели. Это и опера, и мелодрама; и то, и другое одновременно. Даже текст прекрасен²⁶.

Задавшись целью идентифицировать неизвестное сочинение, Констанца обратилась во влиятельнейшую «Всеобщую музыкальную газету», охарактеризовав свою находку как «немецкий зингшпиль», написанный «в конце 70-х годов» [51, 267]. Взяв за основу текст письма Констанцы, издатели «Всеобщей музыкальной газеты» составили объявление, включив его 25 декабря 1799²⁷ в «Приложение ко Всеобщей Музыкальной газете». Объявление гласило:

Среди оставшихся после Моцарта сочинений находится немецкий зингшпиль, написанный, вероятно, в 1778 или 1779 году, без названия, в котором действуют следующие персонажи:

Гомар, Заида, Султан, Зарам, Солиман, Осмин и проч.

Того, кому известно название этого зингшпиля или место его издания, в случае, если он был напечатан, просят любезно сообщить об этом издателями этой газеты²⁸.

²⁶ В оригинале, написанном мужем Констанцы Георгом Николаусом фон Ниссенном, сообщение звучит следующим образом: «Stadler fand aber *alles* so vortreflich, daß er mir abrieth, einzelne Stücke, wovon wir schon passende gefunden hatten, herzugeben. Es ist eine Oper und Melodram; beydes zugleich. Sogar der Text ist schön», цит. по: [51, 262].

²⁷ Объявление было напечатано лишь после повторного запроса Констанцы, см. письмо сотрудникам «Брайткопф и Хертель» от 28 октября 1799 года в: [51, 281].

²⁸ В оригинале: «Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein deutsches Singspiel, wahrscheinlich 1778 oder 1779 geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen

Ответа на запрос, судя по всему, не последовало. Тем не менее, уже в 1800 году незавершенный «зингшпиль без названия с мелодрамой»²⁹ был продан базировавшемуся в Оффенбахе издателю Иоганну Антону Андре (1775–1842), который выкупил у Констанцы практически полное собрание сочинений Моцарта.

Продаже предшествовал длительный период переговоров, в ходе которых Констанца снабдила потенциального покупателя подробной информацией о продукте. Она не только предоставила описание хранящегося у нее манускрипта (в письме от 12 мая 1800 года), но и поделилась своими сомнениями, касавшимися как завершенности этого сочинения (письмо от 21 февраля 1800 года), так и его авторства (16 ноября 1800).

По всей видимости, партитура была доставлена Андре в начале 1801 года³⁰. Тщательно изучив ее и убедившись в авторстве Моцарта³¹, издатель присовокупил партитуру к уже имевшемуся у него собранию моцартовских композиций³² и... на время забыл про нее, вспомнив лишь несколько десятилетий спустя.

vorkommen: Gomar, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin etc. Sollte jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder falls es gedruckt ist, wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er andurch verbindlich ersucht, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen», цит. по: [38]. Объявление представляет собой сокращенный пересказ письма Констанцы в редакцию газеты, в котором ее расплывчатая датировка («конец 70-х») превратилась в более точную («вероятно, 1778 или 1779»), а один из персонажей, обозначенных Констанцей как «Гомац» трансформировался в «Гомара».

²⁹ Определение Констанцы в письме от 27 февраля 1800 года, см.: [51, 322].

³⁰ Очевидно, манускрипт был отправлен в конце ноября – начале декабря 1800 года, см. рекомендацию Констанцы «тщательно оценить почерк в записи нот» (в оригинале: «die Handschrift der Noten am besten beurtheilen») в письме от 16 ноября в: [51, 385].

³¹ Ср. письмо Констанцы от 26 января 1801 года: «мне невероятно приятно, что Вы признали оперу без названия моцартовским сочинением после тщательного ее изучения» (в оригинале: «Es ist mir ungemein lieb, daß Sie nach sorgfältiger Unersuchung die Oper ohne Titel für Mozarts Arbeit erkennen»), см.: [51, 394].

³² См. список рукописей Моцарта, выкупленных Андре у Констанцы, в его каталоге: [1, 10–11].

Посмертная жизнь: детство

В марте 1838 года «Всеобщая музыкальная газета» известила публику о концерте в Лейпцигском Гевандхаусе, программа которого включала в себя

...Исполненный впервые <...> квартет из Заиды Моцарта: «Freundin, Stille Deine Thränen». Эта оставшаяся незавершенной опера забываемого Моцарта вскоре будет издана Г-ном Андре в Оффенбахе [35, 168].

Двумя месяцами позже обозреватель газеты Г. Финк, отвечая, вероятно, на многочисленные запросы, поступившие в газету после публикации репортажа о мартовском концерте, отмечал:

...Многие уже забыли о существовании оперы с подобным названием нашего непревзойденного [мастера] <...> Мы узнали о ней следующее: Заида — это двухактная [опера] на основе немецкого либретто, автор которого неизвестен. Либретто утеряно. Того, кому известно что-либо о его происхождении, просят сообщить об этом. Г-н придворный советник Андре в Оффенбахе хранит у себя полную партитуру, которой совсем немного не хватает для того, чтобы быть завершенной <...> Период создания Заиды до сих пор <...> точно не был определен. Г-н придворный советник Андре проанализировал ее музыкальную ткань и сравнил почерк с другими моцартовскими манускриптами, и пришел к выводу, что она должна была быть написана в 1778, 79 или 80 годах. Основываясь на связности частично изложенных в виде мелодрамы текстов, он также пришел к выводу, что для полноты опере недостает лишь короткого заключения. Увертюра, которую Моцарт по обыкновению писал в самом конце, также отсутствует <...> Поскольку эта оставшаяся незавершенной опера вскоре должна быть напечатана, мы рекомендуем подписаться [на это издание] [36, 287].

Как концертное исполнение отрывка из этой оперы, так и приведенное выше сообщение были частью своего рода рекламной акции, организованной Иоганном Антоном Андре с целью подготовить обще-

ственность к появлению на свет его новой редакции этой неоконченной композиции. Масштабная «кампания» по распространению этой редакции была запущена на рубеже 1838–1839 годов, когда из печати практически одновременно вышли партитура³³, клавир³⁴, несколько аранжировок и компиляций, а также изданий отдельных номеров (см. таблицу 2).

Таблица 2. Издания оперы В. А. Моцарта «Заида», подготовленные фирмой Андре (в хронологическом порядке)

| Год издания | Номер типографского оттиска | Тип издания |
|-------------|-----------------------------|--|
| 1825 | 4971 | Партитура |
| 1829–1830 | 5351 | Клавир (включая увертюру и заключительный хор, написанные И. А. Андре) |
| 1838 | 5351 | Клавир (с предисловием И. А. Андре и либретто К. Гольмика) |
| 1837–1838 | 6229 | Переложение для 2 скрипок, альты и виолончели Й. Г. Буша |
| 1838 | 6256 | Партитура ³⁵ |
| около 1838 | 6237 | Переложение избранных номеров для 2 флейт |
| около 1838 | 6241 | Попурри из оперы для 2 скрипок Й. Г. Буша |
| 1839 | 6227 | Транскрипция для фортепиано в 4 руки Петера Хорра |
| 1839 | 6267 | Увертюра |
| 1839 | 6281 | Транскрипция для фортепиано и скрипки Петера Хорра |

По всей видимости, идея придать фрагменту содержательную целостность пришла Андре в голову после нескольких неудачных попыток издания этого сочинения в оригинальном и полу-оригинальном виде. Первая попытка была сделана в 1825 году, когда в

³³ ZAIDE || Oper in zwei Acten || von || W. A. Mozart. || PARTITUR. || <...> Deutscher Text. || Eigentum des Verlegers und eingetragen in das Vereins-Archiv. || Offenbach a/m, bei Johann André ||

³⁴ ZAIDE || Oper in zwei Acten || von || W. A. Mozart. || KLAVIERAUSZUG. || <...> Deutscher Text. || Eigentum des Verlegers und eingetragen in das Vereins-Archiv. || Offenbach a/m, bei Johann André ||. В данной статье использован экземпляр из коллекции Зальцбургской библиотеки Моцартиана, шифр хранения Rara 344/8.

³⁵ Позднее типографский оттиск этой партитуры был взят за гравировочную основу (Stichvorlage) издателями первого полного критического собрания сочинений Моцарта, см. об этом: [32, 54].

типографии Андре была напечатана партитура, точно воспроизведшая моцартовский автограф; тогда же опера впервые получила название «Заида»³⁶. В 1830 году³⁷ «Заида» была выпущена из печати вновь, на этот раз в виде клавира, снабженного увертюрой и заключительным хором, написанными самим Андре³⁸ (см. титульный лист издания, иллюстрация 2).

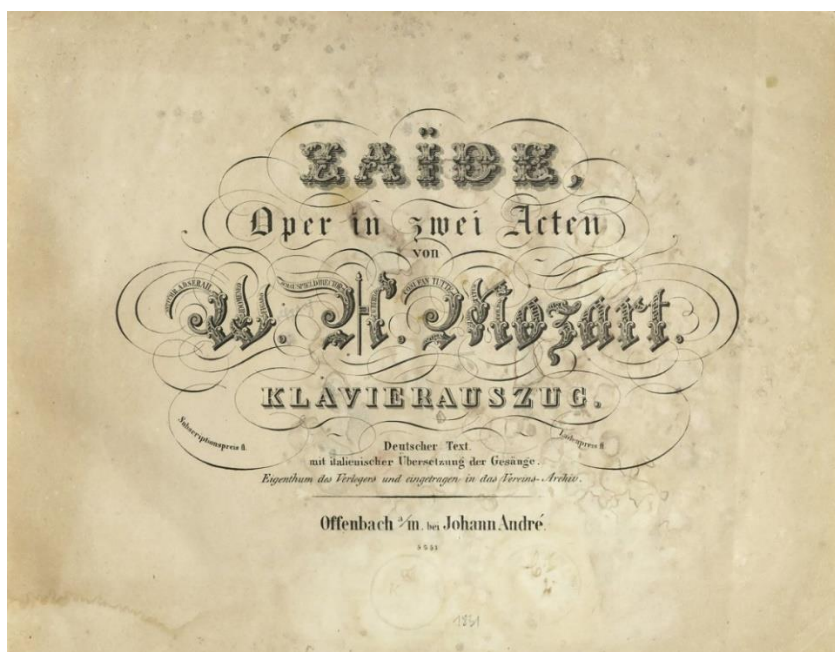


Иллюстрация 2. Zaide. Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Klavierauszug. Deutscher Text [Offenbach, J. André] (первое издание оперы В. А. Моцарта «Заида»)³⁹

³⁶ Согласно Фридриху-Хайнриху Нойманну, издание предназначалось лишь для внутреннего пользования и было недоступно широкой публике, см.: [25, 25], [26, 246]. В настоящее время информация об этом источнике представляется сомнительной: указанный Нойманном типографский номер издания (4971) отсылает к другому музыкальному произведению, выпущенному фирмой Андре в 1825 году (в составленном Бриттой Конштапель каталоге издательства Андре данный номер соответствует струнному квартету И. Шмидта, см.: [6, 279]); поиск в электронном каталоге архива издательства Андре также не дает результатов, см.: <http://www.musik-andre.de/archiv.php> (дата обращения: 24.10.2019).

³⁷ Датировка согласно электронному каталогу изданий Андре, составленному Дэвидом В. Фентоном: http://www.dfenton.com/pn2.html#4901_6000 (дата обращения: 24.10.2019). Нойманн в [25, 25] и [26, 247] датирует это издание 1831 годом.

³⁸ На свое авторство указал сам Андре в предисловии к изданию 1838 года.

³⁹ Из коллекции библиотеки университета Байройт, шифр хранения 73/LU 40428 Z2.831. Экземпляр находится в открытом доступе на официальном сайте библиотеки: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:703-dtl-0000000492> (дата обращения: 24.10.2019).

Именно это издание послужило Андре основой для новой публикации оперы, вышедшей из печати в 1838 году. На этот раз, однако, музыкальной части, напечатанной тем же типографским оттиском (номер 5351), было предпослано развернутое вступительное слово, написанное самим издателем, и новое либретто, созданное немецким поэтом и драматургом Карлом Голльмиком (1796–1866)⁴⁰. Голльмик заново написал все разговорные диалоги, связывавшие музыкальные номера, и привел оперу к логическому завершению. Его версия финальной сцены соединяла в себе сразу несколько популярных в то время мотивов: воссоединение разлученных братьев, жестокость, а затем и милость верховного судьи:

Сцену окутывает мрак приближающейся грозы. Разгневанный султан намеревается отправить в ссылку всех трех неудавшихся беглецов: Заиду, Гоматца и Алацима. Алацим просит султана наказать его, но пощадить Заиду и Гоматца. Очередная вспышка молнии выхватывает из темноты таинственный знак, выжженный на груди Алацима. Заметивший этот знак Гоматц понимает, что перед ним его родной брат, с которым он был разлучен в детстве. Растроганный воссоединением братьев султан дает свободу и им, и Заиде. Заключительный хор подводит итог:

оригинальный текст

перевод

| | |
|---|--|
| Es einet Natur was die Glaube getrennt | Природа объединяет разделенное верой |
| Die Tugend im Weltall sich niemals verlor | Добродетель во вселенной никогда не теряется |
| Es weichen des Irrwanns umdüsternde Schatten | Отступают сумрачные тени помешательства |
| Die Sonne der Wahrheit bricht siegend hervor | Победно восходит солнце истины |

⁴⁰ Изначально Андре обратился с идеей создания либретто к Людвигу Рельштабу; к Голльмику заказ перешел лишь после того, как Рельштаб отклонил это предложение, см.: [11, 143].

План Андре сработал: известие об издании неизвестной ранее оперы Моцарта моментально распространилось по всей Европе. Уже 13 декабря 1838 года объявление о публикации клавира появилось на первой странице британского журнала «Музыкальный мир» [The Musical World]⁴¹, снабженное развернутым, но во многом искажающим действительное положение дел, комментарием: Иоганн Андре превратился в Анастасиуса [Anastasius] Андре, фрагмент оперы [fragment] стал наброском [sketch], а зингшпиль — итальянской оперой seria. По всей видимости, анонимный репортер черпал свою информацию «из третьих рук», а потому был настроен весьма скептически:

Недавно обнаруженная опера Моцарта привлекает в настоящее время внимание музыкальных кругов. Мы нашли следующую информацию об этом сочинении.

«Г-н Анастасиус Андре, придворный советник и капельмейстер князя Эстерхази, нашел среди бумаг Моцарта набросок итальянской оперы Seria, озаглавленной Заида. В 1799 году г-н Андре получил от вдовы Моцарта все рукописи, оставленные этим прославленным композитором. Принадлежавший к этим бумагам набросок Заиды был расшифрован и издан Андре в Оффенбахе в виде клавира».

«64 года прошло с момента смерти Моцарта», пишет корреспондент иностранного журнала, «40 лет назад г-н Андре приобрел его рукописи—и лишь 8 дней как г-н Анастасиус Андре обнаружил набросок — тот самый набросок, который теперь стал клавиром <...>».

То, что г-н Андре хранил у себя оригинальный набросок оперы Моцарта 40 лет, и лишь сейчас издал это сочинение, может быть легко объяснено рациональными причинами. Предполагая оригинальность этой оперы, мы отважимся поклясться, что Заида не представляет собой нового Дон Жуана или Фигаро <...>. Вполне

⁴¹ 15 декабря этот же текст разместил у себя британский журнал «Очевидец» («The Spectator»), а 30 декабря—«Лондонский и Парижский Наблюдатель» («The London and Paris Observer»), см.: [48, 1181], [3, 831–832]. 19 января 1839 года краткий пересказ сообщения появился на страницах «Музыкального обозрения» («The Musical Review») [42, 348].

возможно потому, что Заида может быть одним из тех упражнений в драматическом письме, которыми Моцарт занимал себя во время определенного периода, проведенного в Зальцбурге <...>. Будет ли эта публикация способна продлить память об этом композиторе или лишь принести деньги учреждению в Оффенбахе, покажет время <...>. Принципиальной представляется информация о ценности [этого сочинения]; или же о том, добавит ли оно что-либо к репутации его автора. Сочинение, упоминания о котором нет в биографии г-на фон Ниссена⁴², к которому сам Моцарт ни разу не отсылал ни в одном из своих писем, разумеется, может быть аутентичным; но его оценка композитором и его друзьями сомнительна. Не ожидая многого, мы, однако же, сознаемся в огромном желании изучить сочинение, созданное при столь удивительных обстоятельствах [46, 221–222].

27 декабря 1838 года это же издание, со ссылкой на некоего «талантливое и многоуважаемого музыканта, недавно вернувшегося из профессионального тура по Германии», сообщило своим читателям:

Заида, недавно обнаруженная опера Моцарта, является подлинной <...>. Джентльмен, которому мы обязаны этой информацией, видел оригинал и убежден в его достоверности — несмотря на то, что он не способен объяснить, как такое сочинение могло полностью избежать внимания биографа Моцарта⁴³ <...>.

Андре — продавец музыки в Бонне [sic!], и владелец рукописей Моцарта, человек большого таланта и в целом хорошей репутации, но экстравагантный эксцентрик <...>. Мы рискуем сказать, что, если издатель заявляет, что оригинальные сочинения Моцарта остаются неслышанными, это означает, что они предназначены компенсировать ему определенные затраты, возникшие при публикации. Это в определенном смысле чудовищно, что в 1839 году все еще появляются *новые* сочинения Моцарта [47, 253–254].

⁴² Имеется в виду биография, изданная в 1828 году вторым супругом Констанцы, Георгом фон Ниссенем: *Nissen, G. (1828). Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Stein-drücken, Musikblättern und einem Facsimile. Leipzig, Breitkopf & Härtel.*

⁴³ Вновь отсылка к биографии Ниссена.

Наконец, 15 марта 1839 года об издании клавира оперы сообщила и «Лейпцигская Новая музыкальная газета» [Neue Zeitschrift für Musik]⁴⁴, сопроводив объявление кратким пересказом основных сведений о моцартовском оригинале и новой редакции, заимствованным из предисловия, которое было составлено Андре (см.: [40, 88]).

Ранее, 8 февраля 1839 года, отрывок из оперы был включен в концерт Франкфуртского Инструментального общества⁴⁵; под именем Моцарта, правда, была исполнена увертюра Андре. Несколько месяцев спустя, 8 июня 1839 года, ария «Trostlos schluchzet Philomele» и терцет «O seelige Wonne» прозвучали в Лондоне, в зале на Ганноверской площади [Hannover Square Rooms]. Любопытно, что Лондонская публика отреагировала на включение в концерт этих «новинок» [novelties] без особого энтузиазма. В репортаже об этом концерте, напечатанном в упомянутой ранее газете «Музыкальный мир», в частности, отмечалось, что «Мадам Штокхаузен⁴⁶ спела арию „Trostlos Schluchzet Philomel“ (sic.!) перед весьма апатичными слушателями», а «терцет „O seelige wonne“ <...> произвел несколько большее оживление в зале» [45, 101].

Однако уже через несколько лет ситуация поменялась и, разобранная на отдельные номера, полу-моцартовская «Заида» прочно укоренились в репертуаре как музыкантов-профессионалов, так и любителей. На это указывает хотя бы тот факт, что служивший при дворе короля Ганновера Эрнеста Августа Первого немецкий музыкант и композитор Юлиус Виктор Герольд⁴⁷ использовал два отрывка из этой

⁴⁴ Согласно этому объявлению, клавир вышел из печати лишь в январе 1839 года.

⁴⁵ См. сообщение, размещенное во «Всеобщей музыкальной газете» 13 марта 1839 года в: [37, 206].

⁴⁶ Вероятно, имеется в виду блиставшая в то время в Лондоне исполнительница-сопрано Маргарете Штокхаузен (Margarethe Stockhausen).

⁴⁷ Подробнее о Герольде и его придворных обязанностях см. в: [19, 4–6].

оперы в качестве основы собственных аранжировок для военного оркестра: хор «Brüder, laßt uns lustig sein» и арию «Der stolze Löw».

С самого начала своей службы при дворе Герольд был ответственен за подготовку, организацию и проведение так называемых «садовых концертов военной капеллы», регулярно проводившихся в Ганновере с 1837 года⁴⁸. Программы этих концертов он формировал на основе вкусов и предпочтений широкой публики, а потому останавливал свой выбор на популярных и хорошо узнаваемых сочинениях того времени. Наличие в репертуаре его оркестра обработок той или иной композиции автоматически указывало на ее активное использование в концертной практике и в домашнем музицировании⁴⁹.

Отрывки из моцартовской оперы прозвучали в рамках этих концертов весной 1846 года⁵⁰. Транспонированные в Des-dur и B-dur соответственно, они были адаптированы для исполнения внушительным и несколько экзотичным составом медных духовых инструментов: двумя валторнами, двумя валторнами с клапной (Klappenhorn), четырьмя вентиляльными валторнами (Ventilhorn), двумя вентиляльными трубами (Ventiltrompete), двумя альтами (Althorn) и двумя тенорами (Tenorhorn), тремя «теноро-басами» (Tenorbass) и двумя басами (Bass) (см. начальные страницы автографов Герольда, иллюстрации 3а и 3б):

⁴⁸ «Gartenkonzerte von Militärcapellen», см. об этом подробнее в: [9, 159].

⁴⁹ В большинстве случаев речь шла об оперных сочинениях, см.: [19, 18].

⁵⁰ В оригинальной партитуре хоровая обработка датирована 26 апреля 1846 года, а аранжировка арии—1 мая 1846 года.

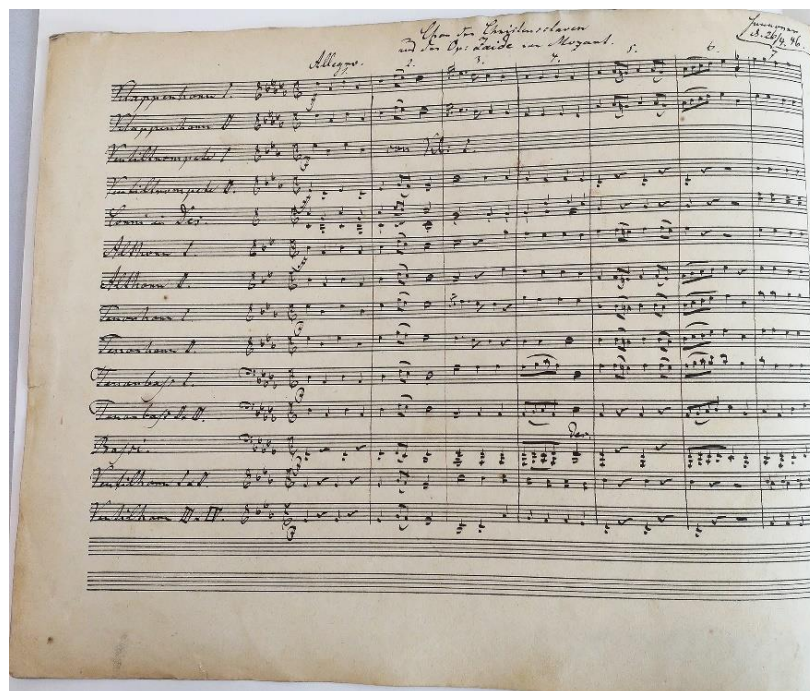


Иллюстрация за. Ю.В. Герольд, обработка хора «Brüder, laßt uns lustig sein» для военного оркестра, автограф⁵¹

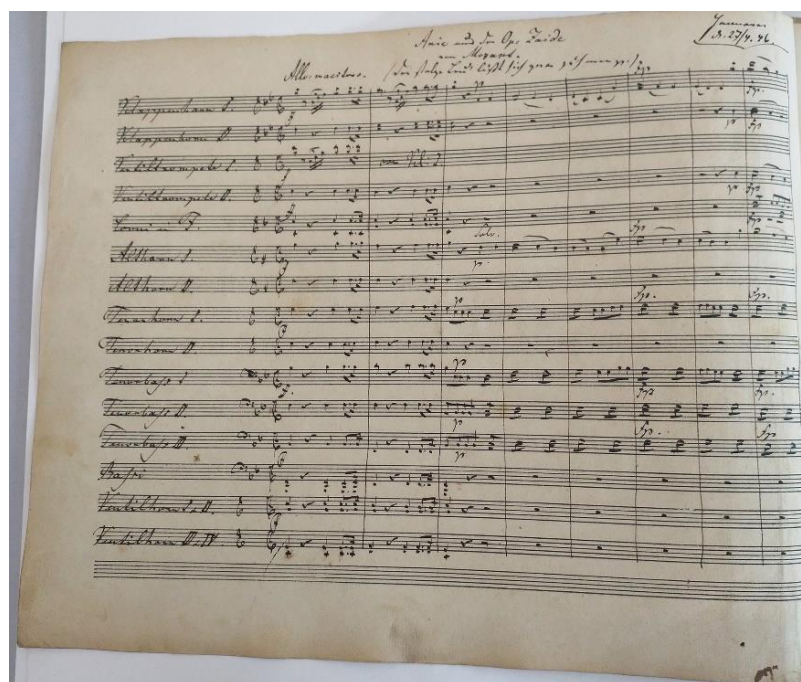


Иллюстрация зб. Ю. В. Герольд, обработка арии «Der stolze Löw» для военного оркестра, автограф⁵²

⁵¹ Из коллекции нижнесаксонской библиотеки Готтфрида Вильгельма Лейбница города Ганновера, шифр хранения Noviss. 145 : 5, No. 402, фолио 1v.

⁵² Из коллекции нижнесаксонской библиотеки Готтфрида Вильгельма Лейбница города Ганновера, шифр хранения Noviss. 145 : 5, No. 403, фолио 1v.

Однако своего выхода на театральную сцену новорожденной «Заиде» пришлось подождать еще некоторое время. Возможно, нежелание оперных театров включать в свой репертуар эту полу-моцартовскую композицию объяснялось предубеждением, впервые озвученным Отто Яном в его монографии, изданной в 1856 году. Завершая подробный обзор этого сочинения, исследователь заметил:

Моцарт никогда больше не обращался к этой опере и был прав. Для постановки на сцене она годится только при существенной переработке. Ее первый акт, при всей изящности музыки, не обладает достаточным разнообразием действия и захватывающим движением, и слишком однообразен по настроению, чтобы удерживать активное внимание в театре; второй же, как мы видели, просто невыносим [15, 419].

Разговоры о ее постановке ходили еще во время «пиар-кампании» Андре. Так, в 1839 году британский «Музыкальный мир» сообщил:

...Посмертная опера Моцарта Заида вскоре будет поставлена в придворном театре Дармштадта. Музыка уже опубликована в Оффенбахе. Поскольку либретто было утеряно, новая версия была написана и адаптирована г-ном М.К. Голльмиком, молодым поэтом из Дармштадта⁵³ [44, 46].

Но замысел был осуществлен лишь 20 лет спустя.

Посмертная жизнь: молодость

2 февраля 1866 года «Новая музыкальная газета» сообщила своим читателям, что «во Франкфурте-на-Майне были заново разучены моцартова „Заида“ и маршнеров „Тамплиер и иудейка“»⁵⁴ [39, 47].

⁵³ С большой долей вероятности имелся в виду Франкфурт, поскольку именно там служил «молодой поэт» Карл Голльмик.

⁵⁴ «Большая романтическая опера» Генриха Маршнера, написанная в 1829 году.

На момент выхода в свет данного издания премьера реконструированной «Заиды» уже состоялась: опера прозвучала 27 января в театре Франкфурта. Согласно подготовленному специально по этому случаю тексту либретто (см. иллюстрацию 4), исполнение представляло собой часть масштабных торжеств по случаю 110-летнего юбилея Моцарта⁵⁵.

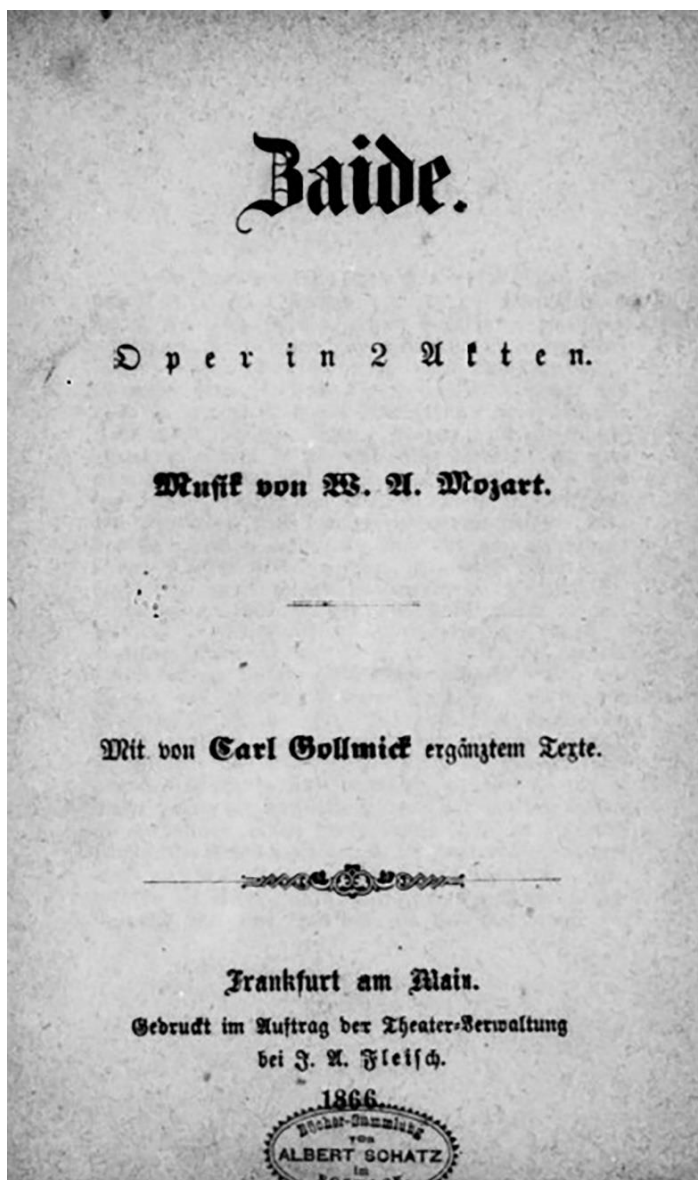


Иллюстрация 4. Либретто оперы «Заида», изданное по случаю первого исполнения в театре Франкфурта 27 января 1866 года⁵⁶

⁵⁵ Электронная копия издания находится в свободном доступе на официальном сайте библиотеки: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musschatz.11180> (дата обращения: 26.10.2019).

⁵⁶ Из коллекции Библиотеки Конгресса, Вашингтон, шифр хранения ML48 [S6846], титульный лист

Автор либретто, Карл Голльмик, вспоминал, что «Заида» прозвучала в один вечер с «большой оперой» «Африканка» Джакомо Мейербера [11, 70]. Вероятно, именно этим странным «соседством» объясняется тот факт, что премьера прошла практически незамеченной. Из новостной ленты газет того времени удастся узнать только то, что моцартовский фрагмент предварялся увертюрой к опере «Похищение из Серая» и что она была исполнена повторно вскоре после премьеры [34, 83]. Гораздо больше внимания привлекло событие, состоявшееся около 40 лет спустя.

В 1902 году австрийский музыковед и музыкальный критик Роберт Хиршфельд (1858–1914)⁵⁷ опубликовал собственную версию неоконченной оперы Моцарта⁵⁸. Задавшись целью придать этой композиции оптимальный для театральной постановки облик, Хиршфельд внес значительные корректуры как в моцартовский оригинал, так и в либретто Шахтнера-Голльмика, сместив тем самым некоторые акценты и изменив основную сюжетную линию.

Отказавшись от «созданной по романтическому рецепту» фавулы Голльмика, Хиршфельд сменил время и место действия оперы, перенес его из Турции на воображаемый «варварский остров» (*barbarische Insel*, см.: [13, VI]), из XVIII века — в «древние времена». Измененными оказываются и имена действующих лиц (за исключением главной героини, Заиды): Гоматц превратился в Тимона, Алазим — в Агафона, султан — в Фарасеса (*Pharases*), а Осмин — в Додока. Исклю-

⁵⁷ Хиршфельд известен прежде всего как автор критических статей, посвященных сочинениям Густава Малера, см. подробнее в: [12].

⁵⁸ В данном эссе используется печатная версия либретто (ZAIDE || Oper in zwei Acten || von || W. A. Mozart. || Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet || von || Dr. Rob. Hirschfeld. || <...> Verlags-Eigenthum || von || Josef Weinberger, Leipzig. ||) и клавир оперы (ZAIDE || Oper || in zwei Acten || W. A. Mozart. || Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet || von || Dr. Rob. Hirschfeld. || Klavierauszug mit Text. || <...> Josef Weinberger || Wien, Leipzig, Paris ||) из коллекции Зальцбургской библиотеки Моцартиана, шифры хранения Lib 344/2 и Rara 344/7.

чил Хиршфельд из либретто «все слова, обороты, диалоги, мотивы», которые казались ему «противоречащими здравому смыслу и вкусу», а также чрезмерные длинноты. В результате этой работы текст всего первого акта оказался сильно скорректирован (согласно определению самого Хиршфельда, «обновлен»), а второго — сокращен: из партитуры были изъяты арии «Ich bin so böse als gut», «Tiger» и «Ihr Mächtigen seht ungerührt» и все примыкающие к ним диалоги Голльмика⁵⁹. Финал оперы Хиршфельд выстроил на мотиве жертвоприношения:

Приговоренный Фарасесом к смерти Тимон передан в руки верховного первосвященника и его служителей. Начинается подготовка к его смертной казни. Над островом сгущаются тучи, гремит гром. Начинается гроза. Взятая под охрану служителями Фарасеса Заида вырывается и пытается покончить жизнь самоубийством. Небо внезапно просветляется. Пораженный силой любви Заиды Фарасес дарует свободу Тимону и Заиде.

Заключительный хор прославляет силу любви:

| оригинальный текст | перевод |
|--|---|
| Ist das Leben heut' voll Qual, Lacht vielleicht das Glück uns mor- gen. | Пусть сегодня жизнь полна мучений, Возможно, уже завтра нам улыбнется удача. |
| Ist die Zukunft uns verborgen Bleibt die Hoffnung allzumal. | Пусть будущее нам неизвестно, Но всегда есть надежда. |
| Lasst uns lachen, lasst uns singen Menschenglück muss Freude brin- gen, | Давайте смеяться, давайте петь, Радость должна принести человеческое сча- стье, |
| Welt und Noth ist einerlei— Doch die Liebe macht uns frei. | Мир или беда—все едино, Но лишь любовь дает нам свободу. |

⁵⁹ Кроме того, были купированы и отдельные номера. Так, хранящийся в Австрийской Национальной Библиотеке клави́р оперы (шифр хранения ОА.1994) содержит многочисленные рукописные сокращения квартета «Freundin, stille deine Tränen», внесенные, очевидно, исполнителем партии Фарасеса во время репетиций.

K. K. Hof-Operntheater.

Samstag den 4. Oktober 1902.

178. Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Zum erstenmale:
Zaide.

Oper in 2 Akten von W. A. Mozart.
Nach älteren Vorfagen neu bearbeitet von Dr. Rob. Hirschfeld.

| | |
|--|---|
| Pharajes, Beherrscher einer bar- barischen Insel Dr. Krauscher. | Dobol, ein Aufseher in Pharajes' Diensten Hr. Breuer. |
| Zaide Hr. Forster. | Cherrieffer Hr. Schumann. |
| Zimon, ein Grieche Dr. Legat. | Erster Krieger Hr. Schieber. |
| Agathon, ein Günstling des Pharajes Dr. Melms. | Zweiter Krieger Hr. Görner. |

Skaven, Wachen, Gefolge, Priester, Priesterinnen, Volk.
Das Textbuch ist an der Kassa für 80 Heller zu haben.

Djamileh.

Romantische Oper in 1 Akt von Louis Gallet, deutsch von Ludwig Hartmann.
Musik von Georges Bizet.

| | |
|---|----------------|
| Djamileh, eine Skavin | Frl. Mittel. |
| Harun, ein junger, reicher Türke | Hr. Schrödter. |
| Splendiano, Erzieher und Factotum des Harun | Hr. Breuer. |
| Ein Skavenhändler | Hr. Marian. |

Freunde Harun's, Skavinnen, Musikanten, Diener. — Ort der Handlung: Der Palast des Harun zu Kairo.
Das Textbuch ist an der Kassa für 80 Heller zu haben.

Harlequin als Elektriker.

Bantouine in 2 Bildern, arrangirt von Julius Bricc. Musik von Josef Hellmesberger jun.

| | |
|---------------------------|------------------|
| Bantolon | Hr. Zuffa. |
| Colombine | Frl. Bellar. |
| Berrette | Frl. Wopalenski. |
| Leander | Frl. Stohler. |
| Harlequin | Hr. Rathner J. |
| Bierrot | Hr. Godlewski. |
| Eine Zigeunerin | Frl. Krauß. |
| Ein Lastträger | Hr. Kumpel. |

Vorkommende Tänze:

1. **Polka.** Frl. Weigang, Schreitter, die Herren Godlewski und Rathner Alf.
2. **Valse.** Frl. Schickwald, Peterka, Wopalenski, Gerschöfer, Berger D., Berger L., Raufcher, Spuller, die Herren Raimund, Dubois und die Damen vom Ballet.
3. **Galopp.** Das gesammte Ballet-Perfonale.

Der freie Eintritt ist heute ohne Ausnahme aufgehoben.

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glodenseiden bekanntgegeben.

Abendkassen-Eröffnung gegen halb 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach 10 Uhr.

Sonntag den 5. Nachmittags 2 Uhr: Die Buppenfee. Hierauf: Die Perle von Iberien. Veranfalet von dem Penfions-
Institute dieses Hoftheaters. Bei aufgehobenem Abonnement und zu ermäßigten Preisen.
Abends 7 Uhr: Söhnegrün.

Montag den 6. Wiener Walzer. Hierauf: Die Buppenfee. Zum Schluß: Sonne und Erde.

Die Tageskaffe befindet sich Bräunerstraße Nr. 14, nächst dem Hofesplatz.

K. K. Hoftheater-Direct, IX., Berggasse 7.

Иллюстрация 5. Афиша Венской постановки опера «Заида»
в редакции Р. Хиршфельда 4 октября 1902 года⁶⁰

Изъяв из партитуры все написанные ранее Андре номера, Хиршфельд дополнил моцартовский фрагмент оригинальными композициями, большей частью заимствованными из музыки Моцарта к драме «Тамос, король Египта», KV 345 (366a): оркестровый номер из этой драмы (Nr. 5, Allegro vivace assai, d-moll) был использован им в качестве интерлюдии между первым и вторым актами, иллюстриру-

⁶⁰ Коллекция Театрального музея Вены (Австрия), шифр хранения PA-Rara G 377.

ющей побег Заиды, Тимона и Агафона; финальная сцена (Nr. 7, «Ihr Kinder des Staubens», Andante moderato, d-moll) была трансформирована в драматическую развязку оперы. Помимо этого, исследователь произвел косметические изменения моцартовского оригинала, транспонировав некоторые номера и подкорректировав оркестровку, и предварил его симфонией G-Dur, KV 318⁶¹.

Уже 4 октября 1902 года версия Хиршфельда была исполнена на сцене Венского придворного театра вместе с комической оперой «Джамиле» Жоржа Бизе и пантомимой «Арлекин-Электрик» популярного тогда австрийского композитора Йозефа Хельмесбергера (см. афишу, иллюстрация 5).

Постановка имела грандиозный успех, на что указывают подробные отчеты, появившиеся вскоре после премьеры на страницах многих европейских газет. Так, 1 ноября 1902 года британское периодическое издание «Музыкальные времена» («The Musical Times») напечатало следующее сообщение:

Музыка в Вене (от нашего собственного корреспондента). Вена, 16 октября. Вот уже много лет в нашем императорском и прочих театрах в начале октября принято отмечать именины императора исполнением нового важного сочинения, или, в случае, если это невозможно, возрождением значимого, но долгое время пребывавшего в забвении, старого сочинения. Также случается, что выбранная по этому случаю композиция скорее принадлежит к категории драматических или лирических редкостей, рассчитанных на вкус знатоков, находящихся в аудитории, более, чем на широкую публику. Стоит признать, что, взяв в нынешнем году курс на вышеуказанное направление, директора придворного театра продемонстрировали особую проницательность при выборе композиции. Они поставили незавершенную оперу Моцарта «Заида», ран-

⁶¹ По всей видимости, именно Хиршфельд был первоисточником мифа о непосредственной связи симфонии и незавершенной оперы «Заида», распространенного в XX веке. В настоящее время это предположение считается ошибочным, см.: [23, VII].

нее сочинение всегда восхитительного [ever-delightful] мастера. Новая версия, которая была представлена в данном случае, принадлежит д-ру Роберту Хиршфельду, который незадолго до этого проделал подобное с оперой Гайдна «Аптекарь», за счет чего эта небольшая пьеса была возвращена к жизни и исполнена в Вене и еще в каком-то месте. Сценическая аранжировка «Заиды» д-ра Хиршфельда, не подарив этому очаровательному оперному фрагменту вечную жизнь, демонстрирует абсолютную тактичность в соблюдении всех театральных деталей и вдохновенный подход к заполнению пробелов в оригинальной пьесе: и в действии, и в музыке <...> За исключением одной арии, транспонированной из практических соображений из тенорового в басовый голос, вся музыка оригинальной партитуры осталась без изменений. Утерянная часть либретто (в конце сочинения) была умело заменена д-ром Хиршфельдом, и музыка [этого эпизода] была заимствована из другой несправедливо забытой партитуры мастера, музыки к драме «Тамос, король Египта». Идея соединить последнюю с музыкой «Заиды» оказалась отличной, особенно в плане стилистического сходства, в то же время ее серьезный, патетический характер прекрасно подходит для использования в качестве требуемой драматической кульминации и энергичного, эффектного завершения целого. При таких обстоятельствах реконструированное сочинение не может не производить гармоничного и весьма приятного впечатления. Г-жа Фостер в роли Заиды, г-н Слезак в роли Гоматца, и г-н Бройер в роли одного из офицеров султана — для которого композитор написал восхитительную арию buffo — внесли огромный вклад в успех этого сочинения своим отменным исполнением [43, 749].

Резонанс этого события был настолько значительным, что на него отреагировали даже русскоязычные периодические издания. Сообщения зачастую были полны неточностей, но в то же время наглядно демонстрировали, сколь велик был интерес к этой постановке по всей Европе. Так, 17 ноября 1902 года «Русская музыкальная газета» сообщила:

...В Вене, в дворцовом театре, в день рождения Императора Франца Иосифа была поставлена в 1-й раз опера Моцарта «Заида». Это неоконченное произведение писалось Моцартом в 1779 г. на либретто Шахтнера. Роб. Гиршфельд реставрировал оперу, пополнив ее №№ из др. малоизвестных композиций [33, 1145].

С течением времени интерес к неоконченной опере только нарастал. На оперных сценах все чаще и чаще появлялись новые версии «Заиды», из которых наиболее известные были созданы Антоном Рудольфом (в 1915 году)⁶², Лучано Берио (в 1995) и упомянутой в начале эссе Чайей Черновин (в 2006).

Послесловие

Не будет преувеличением сказать, что Венская постановка редакции Хиршфельда 1902 года была первым поворотным моментом в истории посмертной жизни «оперы-призрака» Моцарта. Возрожденная в 1838 году в виде успешного бизнес-проекта — утерянной и чудесным образом обретенной и изданной предпринимателем Андре партитуры — она привлекала к себе внимание сперва как экзотический раритет (до тех пор, пока издания Андре не стали повсеместно доступны), а затем — как прекрасный, ранее неизвестный материал для салонного музицирования⁶³. Хиршфельд же, впервые после не совсем удачной премьеры 1866 года, продемонстрировал, что «Заида» может и должна исполняться на сцене; тот, кто стремится к этой цели, должен лишь проявить определенную творческую жилку.

⁶² Редакция Рудольфа была исполнена в оперном театре Маннгейма, см. об этой и других театральных постановках «Заиды» первой половины XX века в: [2, 76].

⁶³ Не случайно в архивах европейских библиотек можно найти большое количество рукописных копий ансамблевых номеров из этой оперы, см., например, собрание рукописей в коллекции Зальцбургской библиотеки Моцартиана (шифр хранения ev. M.N. 11b).

Вероятно, именно необходимость творческого подхода стала залогом успеха этой оперы в XX веке. Исследователи, музыканты, композиторы и постановщики оказались буквально захвачены идеей «открытого финала» моцартовской композиции и возможностью соавторства и сотворчества с самим великим Моцартом через завершение его незавершенного сочинения.

Версия же Черновин стала вторым переломным моментом в «посмертной истории» «Заиды». Впервые моцартовский фрагмент был использован в качестве содержательной основы для самостоятельной, изложенной современным музыкальным языком, истории, с собственной завязкой, развязкой и финалом⁶⁴: «Адама». Думается, вектор развития этой оперы на ближайшие несколько десятилетий определен. А куда он выведет — покажет время.

ЛИТЕРАТУРА

1. *André J.A.* Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, geboren den 27. Januar 1756, gestorben den 5. Dezember 1791, welche Hofrath André in Offenbach a.M. besitzt. Offenbach a.M.: André, 1841.
2. *Angermüller R.* Mozart — die Opern von der Uraufführung bis heute. Frankfurt am Main [u.a.]: Propyläen, 1988.
3. *Angermüller R.* Zaide KV 344. In: Salzburger Mozart Lexikon, hrsg. von Gerhard Ammerer and Rudolph Angermüller. Bad Hoffner: K.H. Bock, 2005. S. 536–538.
4. *Betzwieser Th.* Mozarts Zaide und Das Serail von Frieberth: Genese und Datierung von Mozarts Singspiel im Licht neuer Quellen. In: Мо-

⁶⁴ Созданная в 1995 году версия Л. Берио является переходным этапом в истории «Заиды»: озаглавленная «До. Во время. После Заиды», эта композиция представляет собой скорее трехчастный инструментальный комментарий, прослаивающий моцартовский фрагмент.

zart-Jahrbuch 2006. Bericht über den Kongress Der junge Mozart: 1756–1780: Philologie—Analyse—Rezeption, Salzburg, 1. bis 4. Dezember 2005, hrsg. von Henning Bey and Johanna Senigl. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2008. S. 279–296.

5. *Bilir C.* The Composer's Mind through the Looking Glass: an Analysis of Pitch-centricity in *Zaide/Adama*. PhD Dissertation. Ithaca: Cornell University, 2019.

6. *Constapel B.* Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840. Tutzing: Hans Schneider, 1998.

7. *Duba W., Flüeler Ch.* Editorial. In: *Fragmentology*. I. 2018. Pp. 1–5.

8. *Einstein A.* Die Text-Vorlage zu Mozarts „*Zaide*“. In: *Acta Musicologica*. Vol. 8, Fasc. 1/2. Jan.-Jun. 1936. S. 30–37.

9. *Fischer G.* Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866. Hannover, Leipzig: Hahn'sche Buchhandlung, 1899.

10. *Gersthofer W.* Zur Melodramtechnik in *Zaide*. In: *Mozart-Jahrbuch 2002*. Bericht über das Mozart-Symposium zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995), Augsburg, 13. bis 16. Juni 2000, hrsg. von Marianne Danckwandt und Wolf-Dieter Seiffert. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2003. S. 205–219.

11. *Gollmick C.* Auto-Biographie von Carl Gollmick, nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters. Frankfurt am Main: C. Adelman, 1866.

12. *Harten U.* Hirschfeld, Robert (Pseud. L. A. Terne) [Electronic source]. In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Available at: https://www.musik-lexikon.ac.at/ml/musik_H/Hirschfeld_Robert.xml (accessed: 26.10.2019).

13. *Hirschfeld R.* Vorwort. In: *Zaide. Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet von Dr. Rob. Hirschfeld.* Leipzig: Josef Wienberg, 1902. S. III–VIII.

14. *Hochstöger S.* Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker des Burgtheaters (1741–1800). In: *Jahrbuch des Gesellschaft für Wiener Theaterforschung.* 12. 1960. S. 3–82.

15. *Jahn O.* W.A. Mozart. Zweiter Teil. Mit dem Bildnis Leopold Mozarts und 2 Facsimiles von W. A. Mozarts Handschrift. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856.

16. *Keefe S.P.* Mozart in Vienna. The Final Decade. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

17. *Klein H.-G.* Wolfgang Amadeus Mozart: Autographe und Abschriften; Katalog. München: Henle, 1982.

18. *Konrad U.* Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2005.

19. *Lauterwasser H.* Zur Geschichte der Militärmusik im Königreich Hannover. Eine einzigartige Sammlung von Musikhandschriften in der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek—Niedersächsische Landesbibliothek Hannover (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Berichte, 4). Hannover: Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek—Niedersächsische Landesbibliothek, 2006.

20. *Leisinger U.* Compositional Methods. In: *Mozart in Context*, edited by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. Pp. 19–26.

21. *Mahling Ch.-H.* *Zaide. Singspiel in zwei Akten.* In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus. Vol. 4: *Massine–Piccinni.* München, Zürich: Piper, 1991. S. 291–293.

22. *Müller U.* Regietheater/Director's Theater. In: The Oxford Handbook of Opera, edited by Helen M. Greenwald. New York: Oxford University Press, 2014. S. 582–605.

23. *Neumann F.-H.* Foreword. In: Wolfgang Amadeus Mozart. The Complete Works. Series II. Works for the stage. Work Group 5: Operas and Singspiels. Volume 10: Zaide (The Seralio). Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1957. S. VII–IX.

24. *Neumann F.-H.* Zum vorliegenden Band. In: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 10: Zaide (Das Serail), hrsg. von Friedrich-Heinrich Neumann. Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 1957. S. VII–IX.

25. *Neumann F.-H.* Wolfgang Amadeus Mozart. Kritische Berichte. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 10: Zaide (Das Serail). Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1963.

26. *Neumann F.-H.* Zur Vorgeschichte der Zaide. In: Mozart-Jahrbuch 1962/63. 1964. S. 216–247.

27. *Schmidt L.* Die Entführung aus dem Serail. In: Das Mozart-Handbuch, Bd. 3, Mozarts Opern, Teilbd. 1, hrsg. von Dieter Borchmeyer. Laaber: Laaber-Verlag, 2007. S. 383–423.

28. *Schmohl A.* Ein Stück künstlerischer Lebenserfahrung: Mozarts Singspielfragment Zaide. In: Mozart-Jahrbuch 2002. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2003. S. 21–35.

29. *Senn W.* Mozarts „Zeide“ und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage. In: Festschrift Alfred Orel: zum 70. Geburtstag, überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern, hrsg. von Hellmut Federhofer. Wien, Wiesbaden: Rudolf M. Rohrer Verlag, 1960. S. 173–186.

30. *Tyler L.L.* 'Zaide' in the Development of Mozart's Operatic Language. In: Music & Letters. Vol. 72. No. 2. 1991. Pp. 214–235.

31. *Willis I.* Reception (The New Critical Idiom). Oxon, New York: Routledge, 2018.

32. *Wüllner F.* Revisionsbericht zu Zaide. In: W.A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Supplement. Revisionsbericht, hrsg. von Paul Graf Waldersee. Opern und Balletmusiken. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883. S. 53–56.

ПЕРИОДИКА

33. Русская музыкальная газета. Год 9-й. No. 46 (17 ноября, 1902). С. 1145–1146.

34. Allgemeine musikalische Zeitung. 1. Jg. No. 10 (Leipzig, 7. März 1866). S. 82–83.

35. Allgemeine musikalische Zeitung. 40. Jg. No. 10 (Leipzig, 7. März 1838). Sp. 167–168.

36. Allgemeine musikalische Zeitung. 40. Jg. No. 18 (Leipzig, 2. Mai 1838). Sp. 287–291.

37. Allgemeine musikalische Zeitung. 41. Jg. No. 11 (Leipzig, 13. März 1839). Sp. 204–217.

38. Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung. No. VI. 1799.

39. Neue Zeitschrift für Musik. 22. Band. No. 6 (Leipzig, 2. Februar 1866). S. 46–47.

40. Neue Zeitschrift für Musik. Band X. No. 22 (15. März 1839). S. 88.

41. The London and Paris Observer. Paris, December 30. 1838. Pp. 831–832.

42. The Musical Review and Record of Musical Science, Literature, and Intelligence. Vol. I. No. 25 (January 19, 1839). P. 348.

43. The Musical Times and Singing Class Circular. Vol. 43. No. 717 (Nov. 1, 1902). Pp. 749–750.
44. The Musical World, New Series. Vol. V. No. 72—Vol. XII. No. 166 (May 16, 1839). Pp. 45–47.
45. The Musical World, New Series. Vol. V. No. 76—Vol. XIII. No. 170 (June 13, 1839). P. 100–101.
46. The Musical World. Vol. X. No. 144. New Series. No. 50 (Dec. 13, 1838). Pp. 221–222.
47. The Musical World. Vol. X. No. 146. New Series. No. 52 (Dec. 27, 1838). Pp. 253–254.
48. The Spectator. No. 546. December 15, 1838. P. 1181.

ИЗДАНИЯ

49. Моцарт В.А. Полное собрание писем, перевод на русский язык И. Алексеевой, А. Бояркиной, С. Кокошкиной, В. Кислова. М.: Междунар. Отношения, 2006.
50. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch. Bd. 3: 1780–1786. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1987.
51. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch. Bd. 4: 1787–1857. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1963.

REFERENCES

1. *André J.A.* Thematisches Verzeichnis derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, geboren den 27. Januar 1756, gestorben den 5. Dezember 1791, welche Hofrath André in Offenbach a.M. besitzt. Offenbach a.M.: André, 1841.

2. *Angermüller R.* Mozart — die Opern von der Uraufführung bis heute. Frankfurt am Main [u.a.]: Propyläen, 1988.
3. *Angermüller R.* Zaide KV 344. In: Salzburger Mozart Lexikon, hrsg. von Gerhard Ammerer and Rudolph Angermüller. Bad Hoffner: K.H. Bock, 2005. S. 536–538.
4. *Betzwieser Th.* Mozarts Zaide und Das Serail von Frieber: Genese und Datierung von Mozarts Singspiel im Licht neuer Quellen. In: Mozart-Jahrbuch 2006. Bericht über den Kongress Der junge Mozart: 1756–1780: Philologie—Analyse—Rezeption, Salzburg, 1. bis 4. Dezember 2005, hrsg. von Henning Bey and Johanna Senigl. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2008. S. 279–296.
5. *Bilir C.* The Composer’s Mind through the Looking Glass: an Analysis of Pitch-centricity in Zaide/Adama. PhD Dissertation. Ithaca: Cornell University, 2019.
6. *Constapel B.* Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840. Tutzing: Hans Schneider, 1998.
7. *Duba W., Flüeler Ch.* Editorial. In: Fragmentology. I. 2018. Pp. 1–5.
8. *Einstein A.* Die Text-Vorlage zu Mozarts „Zaide“. In: Acta Musicologica. Vol. 8, Fasc. 1/2. Jan.-Jun. 1936. S. 30–37.
9. *Fischer G.* Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866. Hannover, Leipzig: Hahn’sche Buchhandlung, 1899.
10. *Gersthofer W.* Zur Melodramtechnik in Zaide. In: Mozart-Jahrbuch 2002. Bericht über das Mozart-Symposium zum Gedenken an Wolfgang Plath (1930–1995), Augsburg, 13. bis 16. Juni 2000, hrsg. von Marianne Danckwandt und Wolf-Dieter Seiffert. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2003. S. 205–219.

11. *Gollmick C.* Auto-Biographie von Carl Gollmick, nebst einigen Momenten aus der Geschichte des Frankfurter Theaters. Frankfurt am Main: C. Adelman, 1866.

12. *Harten U.* Hirschfeld, Robert (Pseud. L. A. Terne) [Electronic source]. In: Oesterreichisches Musiklexikon online. Available at: https://www.musik-lexikon.ac.at/ml/musik_H/Hirschfeld_Robert.xml (accessed: 26.10.2019).

13. *Hirschfeld R.* Vorwort. In: *Zaide. Oper in zwei Acten von W. A. Mozart.* Nach älteren Vorlagen neu bearbeitet von Dr. Rob. Hirschfeld. Leipzig: Josef Wienberg, 1902. S. III–VIII.

14. *Hochstöger S.* Gottlieb Stephanie der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker des Burgtheaters (1741–1800). In: *Jahrbuch des Gesellschaft für Wiener Theaterforschung.* 12. 1960. S. 3–82.

15. *Jahn O.* W.A. Mozart. Zweiter Teil. Mit dem Bildnis Leopold Mozarts und 2 Facsimiles von W. A. Mozarts Handschrift. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1856.

16. *Keefe S.P.* Mozart in Vienna. The Final Decade. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

17. *Klein H.-G.* Wolfgang Amadeus Mozart: Autographe und Abschriften; Katalog. München: Henle, 1982.

18. *Konrad U.* Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2005.

19. *Lauterwasser H.* Zur Geschichte der Militärmusik im Königreich Hannover. Eine einzigartige Sammlung von Musikhandschriften in der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek—Niedersächsische Landesbibliothek Hannover (Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Berichte, 4). Hannover: Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek—Niedersächsische Landesbibliothek, 2006.

20. *Leisinger U.* Compositional Methods. In: Mozart in Context, edited by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. Pp. 19–26.

21. *Mahling Ch.-H.* Zaide. Singspiel in zwei Akten. In: Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett, hrsg. von Carl Dahlhaus. Vol. 4: Massine–Piccinni. München, Zürich: Piper, 1991. S. 291–293.

22. *Müller U.* Regietheater/Director's Theater. In: The Oxford Handbook of Opera, edited by Helen M. Greenwald. New York: Oxford University Press, 2014. S. 582–605.

23. *Neumann F.-H.* Foreword. In: Wolfgang Amadeus Mozart. The Complete Works. Series II. Works for the stage. Work Group 5: Operas and Singspiels. Volume 10: Zaide (The Seralio). Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1957. S. VII–IX.

24. *Neumann F.-H.* Zum vorliegenden Band. In: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 10: Zaide (Das Serail), hrsg. von Friedrich-Heinrich Neumann. Kassel, Basel, London: Bärenreiter, 1957. S. VII–IX.

25. *Neumann F.-H.* Wolfgang Amadeus Mozart. Kritische Berichte. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5: Opern und Singspiele, Band 10: Zaide (Das Serail). Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1963.

26. *Neumann F.-H.* Zur Vorgeschichte der Zaide. In: Mozart-Jahrbuch 1962/63. 1964. S. 216–247.

27. *Schmidt L.* Die Entführung aus dem Serail. In: Das Mozart-Handbuch, Bd. 3, Mozarts Opern, Teilbd. 1, hrsg. von Dieter Borchmeyer. Laaber: Laaber-Verlag, 2007. S. 383–423.

28. *Schmohl A.* Ein Stück künstlerischer Lebenserfahrung: Mozarts Singspielfragment *Zaide*. In: *Mozart-Jahrbuch 2002*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 2003. S. 21–35.

29. *Senn W.* Mozarts „*Zeide*“ und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage. In: *Festschrift Alfred Orel: zum 70. Geburtstag, überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern*, hrsg. von Hellmut Federhofer. Wien, Wiesbaden: Rudolf M. Rohrer Verlag, 1960. S. 173–186.

30. *Tyler L.L.* 'Zaide' in the Development of Mozart's Operatic Language. In: *Music & Letters*. Vol. 72. No. 2. 1991. Pp. 214–235.

31. *Willis I.* *Reception (The New Critical Idiom)*. Oxon, New York: Routledge, 2018.

32. *Wüllner F.* Revisionsbericht zu *Zaide*. In: *W.A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Supplement. Revisionsbericht*, hrsg. von Paul Graf Waldersee. *Opern und Balletmusiken*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883. S. 53–56.

PERIODICALS

33. *Russkaya muzykal'naya gazeta [Russian Musical Newspaper]*. Year 9. No. 46 (17th November, 1902). Pp. 1145–1146.

34. *Allgemeine musikalische Zeitung*. 1. Jg. No. 10 (Leipzig, 7. März 1866). S. 82–83.

35. *Allgemeine musikalische Zeitung*. 40. Jg. No. 10 (Leipzig, 7. März 1838). Sp. 167–168.

36. *Allgemeine musikalische Zeitung*. 40. Jg. No. 18 (Leipzig, 2. Mai 1838). Sp. 287–291.

37. *Allgemeine musikalische Zeitung*. 41. Jg. No. 11 (Leipzig, 13. März 1839). Sp. 204–217.

38. *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung*. No. VI. 1799.

39. Neue Zeitschrift für Musik. 22. Band. No. 6 (Leipzig, 2. Februar 1866). S. 46–47.
40. Neue Zeitschrift für Musik. Band X. No. 22 (15. März 1839). S. 88.
41. The London and Paris Observer. Paris, December 30. 1838. Pp. 831–832.
42. The Musical Review and Record of Musical Science, Literature, and Intelligence. Vol. I. No. 25 (January 19, 1839). P. 348.
43. The Musical Times and Singing Class Circular. Vol. 43. No. 717 (Nov. 1, 1902). Pp. 749–750.
44. The Musical World, New Series. Vol. V. No. 72—Vol. XII. No. 166 (May 16, 1839). Pp. 45–47.
45. The Musical World, New Series. Vol. V. No. 76—Vol. XIII. No. 170 (June 13, 1839). P. 100–101.
46. The Musical World. Vol. X. No. 144. New Series. No. 50 (Dec. 13, 1838). Pp. 221–222.
47. The Musical World. Vol. X. No. 146. New Series. No. 52 (Dec. 27, 1838). Pp. 253–254.
48. The Spectator. No. 546. December 15, 1838. P. 1181.

EDITIONS

49. Mozart W.A. Polnoe sobranie pisem [The Complete Edition of his Letters], translated by I. Alekseeva, A. Boyarkina, S. Kokoshkina, V. Kislov. Moscow: Mezhdunar. otnosheniya, 2006.
50. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch. Bd. 3: 1780–1786. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1987.

51. Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. von Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch. Bd. 4: 1787–1857. Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1963.



История исполнительства

Оригинальная статья

УДК 78.01

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-041-056>

К вопросу об авторстве трактатов из сборника “The Modern Musick-Master” (London, 1730)

¹Алексей Анатольевич ПановСанкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
a.panov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>²Иван Васильевич РозановСанкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
i.rozanov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

Аннотация. В 1730 г. в Лондоне был опубликован сборник трактатов по пению и игре на различных музыкальных инструментах, включающий также «краткую историю музыки» и небольшой музыкальный словарь. На титуле и в тексте издания какие-либо сведения об авторе (авторах) отсутствуют. Сегодня – как в справочно-энциклопедической, так и в научной литературе – в качестве автора (крайне редко – составителя) этого издания называют Питера Преллера. Однако при сравнении объяснений основ музыкальной теории и базовых исполнительских принципов в каждом отдельно взятом трактате выясняется, что эти объяснения противоречат друг другу. В статье выполнен компаративный анализ материалов сборника и текстов трудов, опубликованных в Англии с середины XVII века до 1730 года. На основе результатов анализа и опираясь на данные современных исследователей авторы приходят к выводу, что все разделы сборника представляют собой компиляцию материалов из ранее опубликованных руководств английских, французских и итальянских музыкантов, дополненную актуальными на тот момент теоретическими и исполнительскими указаниями и выполненную в лучших пиратских традициях английских книгоиздателей XVIII века. С полной уверенностью можно утверждать, что над созданием сборника трудилась группа людей, и Питер Преллер не был единственным его автором или составителем.

Ключевые слова: «The Modern Musick-Master» (1730), Питер Преллер, трактаты о музыке эпохи барокко

Для цитирования: Панов А.А., Розанов И.В. К вопросу об авторстве трактатов из сборника “The Modern Musick-Master” (London, 1730) // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 1. С. 41–56. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-041-056>

Performance History

Original article

An Attempt to Attribute the Authorship of the Treatises from the Collection
“The Modern Musick-Master” (London, 1730)

Alexei A. Panov

St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russian Federation,
a.panov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4053-4512>

Ivan V. Rosanoff

St. Petersburg State University, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,
i.rozanov@spbu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6768-6831>

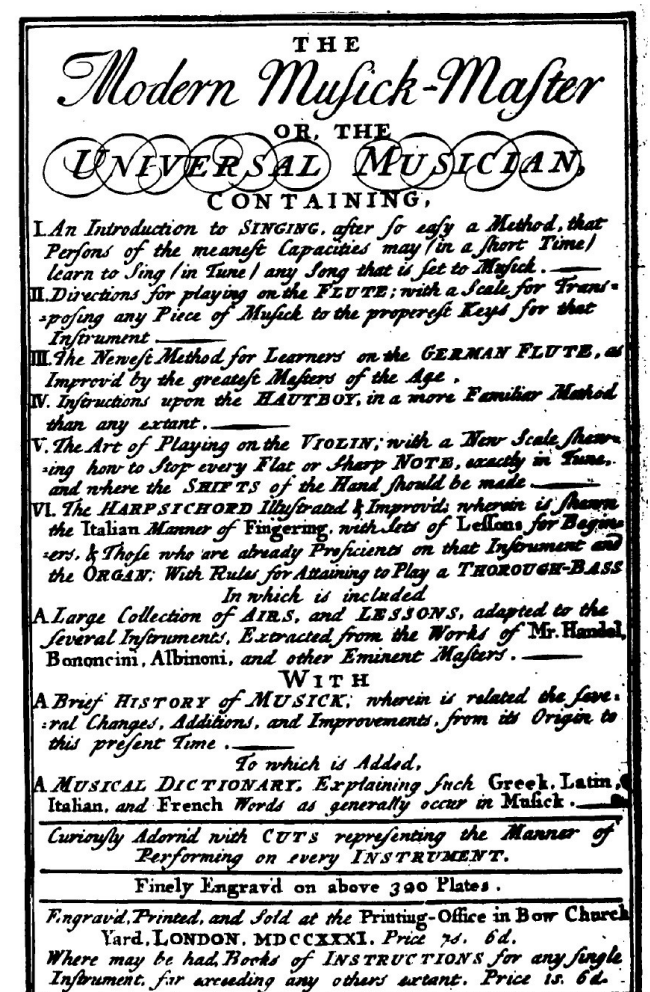
Abstract. In 1730, a collection of treatises on singing and playing various musical instruments was published in London. It included “A Brief History of Music” and a small musical dictionary. Neither on the title page nor elsewhere in the text do we find information about its author/authors. Today, both reference and encyclopedic literature as well as special scholarly works refer to Peter Preleur as the author (very rarely the compiler) of the collection. However, when comparing the basic explanations of musical theory and the basic performing principles in each individual treatise, these explanations turn out to be contradictory. The article provides a comparative analysis of the materials in the collection itself and in the works published in England from the middle of the 17th century to 1730. Based on the results of the analysis and the data obtained from modern research, the authors come to the conclusion that all the sections of the collection in question represent a compilation of materials. The materials came from previously published manuals written by English, French and Italian musicians and were then supplemented by theoretical and performance guidelines relevant for those days. In general, the collection is a perfect example of pirate traditions of English book publishers of the 18th century. It is safe to say that “The Modern Musick-Master” was a collective effort and Peter Preleur was not its only author or compiler.

Keywords: “The Modern Musick-Master” (1730), Peter Preleur, baroque treatises on music

For citation: Panov A.A., Rosanoff I.V. An Attempt to Attribute the Authorship of the Treatises from the Collection “The Modern Musick-Master” (London, 1730). In: Contemporary Musicology, 2021, No 1, pp. 41–56. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-041-056>

В 1730 году в Лондоне был опубликован сборник «The Modern Musick-Master», состоящий из шести трактатов: по обучению пению,

Иллюстрация 1. Титульный лист сборника
«The Modern Musick-Master» (1731).



игре на продольной и немецкой (поперечной) флейте, гобое, скрипке и клавесине (с разделами в конце, посвященными генерал-басу и способам настройки инструмента), включающий также «Краткую историю музыки» и небольшой музыкальный словарь. На титуле и в тексте издания какие-либо сведения об авторе (авторах) отсутствуют [4]. В 1731 году вышло в свет, также анонимно, второе издание сборника (см. иллюстрацию 1; вероятно, в силу коммерческого успеха выпуска 1730 года; различий в тексте обоих изданий нет) [5]. Два последующих издания (1738 [6] и ок. 1740/42 [7]) идентичны по содержанию публикациям 1730 и 1731 годов.

В «Историко-биографическом лексиконе» Эрнста Людвиг Гербера [24, стб. 191], во втором томе анонимного английского биографического музыкального словаря [3, 310], в «Биографическом и библиографическом лексиконе» Роберта Эйтнера [21, 56–57] однозначно утверждается, что автором сборника является французский музыкант, работавший органистом в Лондоне, Питер Преллер (или Пьер Пре́йё). Аналогичная информация есть и в словаре Александра Этьена Шоро и Франсуа Жозефа Мари Файола [17, 179]. Последние авторы указывают, что «Краткая история музыки» в сборнике Преллера стала эссенцией из трактата «История музыки» Джованни Андреа Ангелини Бонтемпи [1]. То же пишет в 1841 году выдающийся бельгийский теоретик, лексикограф и библиограф Франсуа-Жозеф Фетис [22, 305]. Джон Хокинс во «Всеобщей истории музыки» утверждает, что «Краткая история музыки», несмотря на отсутствие в тексте имени автора, «составлена вышеупомянутой персоной», то есть Преллером [28, XX]. Сегодня – как в справочно-энциклопедической¹, так и в научной лите-

¹ См. соответствующие статьи в словаре Римана [46], MGG2 [50], NGDM2 [39] и др.

ратуре² – в качестве автора (крайне редко – составителя) этого издания называют Питера Преллера.

В то же время, если сравнить объяснения основ музыкальной теории и базовых исполнительских принципов в каждом отдельно взятом трактате, становится ясно, что авторами указанных работ были разные люди. В середине прошлого века об этом писали Роберт Донингтон [20], Дэвид Бойден [11–14], Малькольм Бойд [10] и Дональд Хартмен [27] (все – весьма кратко).

Обратимся к содержательной части издания. Разумеется, первое, что придет в голову исследователю, обнаружившему в конце сборника краткий музыкальный словарь, это необходимость сверки материалов с соответствующими статьями из музыкального словаря Себастьяна де Броссара³. Результат следующий. Объяснения некоторых терминов у де Броссара и в словаре из сборника практически идентичны (например, «Adagio»). Однако ряд пояснений автора словаря из сборника радикально отличается от де Броссара и представляет принципы английской музыкальной теории того времени. Так, в частности, аллеманда у де Броссара характеризуется как «Symphonie grave, обычно на две доли, иногда – на четыре доли [в такте]» [15, 5]. В словаре из сборника объяснение другое: «<...> пьеса всегда в размере Common Time» [5, 1], то есть в размере «С». На слово «Gagliarda» де Броссар дает жанровую характеристику термина, автор же словаря из сборника предлагает вниманию читателя исключительно исполни-

² «Питер Преллер <...> написал руководство для музыкантов, озаглавленное *The Modern Musick-Master* (1730), включающее раздел с названием “Искусство игры на скрипке”, – указывает в работе «The Baroque Violin & Viola» Уолтер Рейтер [47, 105]. См. также статьи Мориса Райли [48, 6–7] и Адриенны Симпсон [51, 34].

³ Здесь и далее мы используем первое издание словаря де Броссара [15]. В связи с тем, что оно сохранилось в единственном экземпляре и в настоящее время недоступно (полная версия), укажем, что последующее (третье – 1705 г.) издание практически идентично. Второе издание 1703 года отличается по формату и не имеет пагинации. Подробнее см.: [33].

тельские параметры: «Gagliarda, быстро, проворно, живо и т. п. (Gay, Brisk, Lively &c.)» [5, 2]. В «Кратком музыкальном словаре» есть объяснения музыкально-исполнительских терминов, которые отсутствуют у де Броссара (например, «Staccato», «Tardo»), равно как и некоторых музыкальных жанров. К примеру: «Sarabanda, это пьеса (Tune) всегда в трехдольном тактовом размере (in Triple Time)» [5, 3].

Далее. В трактате по обучению игре на немецкой (поперечной) флейте из сборника сказано:

Существуют два вида такта (Time) – обычный (Common) и трехдольный (Triple). Обычный известен посредством следующих обозначений: с или c , Φ или $2/4$. Первая из этих помет указывает медленный темп, следующая – немного более быстрый, и два других – очень быстрое и легкое движение [5, 11].

Принципиально иное объяснение обнаруживается в анонимном трактате по клавесину из того же сборника:

Существуют три вида обычного такта. Первый и самый медленный из них обозначают как с <...>. Второй вид обычного такта немного быстрее и известен под знаком c <...>. Третий вид обычного такта – самый быстрый из всех и известен под знаком Φ , 2 или $2/4$ <...> [5, 3].

В трактате по пению читаем следующее определение:

Triple Time известен под такими знаками как 3, либо $3/2$, либо $3/4$, либо $3/8$. 3 или $3/2$, используют, когда в такте три минимы; на практике это самый медленный Triple Time. Второй вид известен как $3/4$, и его используют, когда в такте три четверти; он быстрее, нежели предыдущий. Третий вид – самый быстрый, известен как $3/8$, и такт его составляют три восьмые или другие длительности той же стоимости [5, 4].

Другая точка зрения высказана в трактате по продольной флейте:

Triple Time также состоит из трех или шести четвертей в такте и известен под такими [знаками как] $3/2$, $3/1$, 3 или $6/4$. При первом в такте имеются три минимы и обычно его играют очень медленно; при втором в такте три четверти, которые необходимо играть медленно; третий – такой же [как предыдущий] и играет быстрее; последний составляют шесть восьмых в такте и обычно [его используют] для таких подвижных пьес (tunes) как жиги и паспье» [5, 4].

Обратим внимание, что в руководстве по продольной флейте размер « $6/4$ » трактуется как однозначно трехдольный. Прямо противоположное утверждает автор трактата по пению из того же сборника. В интерпретации последнего [5, 4] « $6/4$ » относится к особой группе тактовых размеров «Common Time», в числе которых названы « $12/8$, $6/8$ и $6/4$ ». «Ключевой» термин здесь – «Common Time», то есть бинарный метр. Таким образом, размер « $6/4$ » в представлении неизвестного автора трактата по пению является двухдольным, а не трехдольным, как считает создатель трактата по продольной флейте. Сказанное подтверждает и непосредственно следующий за приведенным текстом трактата по пению абзац, где обсуждаются «два других вида Triple Time – $9/4$ и $9/8$ » [там же].

Еще одна версия толкования тактовых размеров представлена в трактате по клавесину. Автор пишет, что «существует также иной вид Common Time, составленный из Triple Time, обозначенный как $6/4$ и состоящий из шести четвертей в такте <...>» [там же]. Несколько, на первый взгляд, запутанное объяснение можно сформулировать по-другому: такт двухдольного (бинарного – «Common Time») размера « $6/4$ » составляют две триплы – «Triple Time».

Существенные разночтения – как терминологические, так и содержательные – есть и в объяснениях авторов руководств из сборника, касающихся исполнения орнаментики. Указанные разночтения мож-

но видеть при сравнении текстов трактатов по обучению пению, игре на немецкой (поперечной) флейте, гобое и клавесине. Конкретные примеры мы сейчас опустим, они включены в нашу статью об исполнении английской орнаментики XVIII века [38]. Отметим здесь лишь один важный момент, касающийся скрипичного трактата из сборника. Современные исследователи констатируют сходные черты (фактически тождество) рекомендаций к исполнительской реализации орнаментационных фигур в указанном разделе сборника и в трактате «О хорошем вкусе в музыкальном искусстве» Франческо Джеминиани [23, страница вне общей пагинации]. С этим нельзя не согласиться. Не вызывают возражений и сообщения зарубежных музыковедов, согласно которым названные пояснения в трактате по скрипке из сборника [5, 7] не оригинальны и заимствованы из трудов английских музыкантов второй половины XVII века⁴. Однако проверка конкретных данных из современных научных источников дает удивительные результаты. Маркус Винисиус Сант'Анна в диссертации о творчестве Джеминиани утверждает, что последний использовал при подготовке к печати своей работы таблицу орнаментики Джона Плэйфорда. В диссертации приведена факсимиле-копия таблицы со следующей надписью: «Fig. 11 - Playford, *A Table of Graces proper to the Viol or Violin – An Introduction to the Skill of Musick* (Londres, 1658)» [49, 50].

Первое, что вызывает недоумение – несоответствие названия трактата в версии Сант'Анны и текста на титуле издания работы Плэйфорда 1658 года (см.: [41]). Открываем текст оригинала. Никакой таблицы орнаментики там нет и в помине⁵! Что же это за таблица?

⁴ Робин Стауэлл [53, 20] пишет, что раздел об игре на скрипке из сборника представляет собой пиратскую копию текста анонимно опубликованного в 1695 году (второе издание) трактата «*Nolens Volens*» [9].

⁵ На с. 69 (пример 20) диссертации [49, 69] Сант'Анна приводит факсимиле-копии аппликатурных предписаний из трактатов Плэйфорда 1658 и 1669 годов. В изда-

Откуда она появилась? Не вдаваясь в подробности (они изложены в нашей специальной работе об английской орнаментике второй половины XVII века: [37]), заметим, что создателем более чем столетней путаницы, связанной с данной таблицей, был Арнольд Долмеч [19, 160], который приписал ее авторство Плэйфорду, якобы включившему этот материал в трактат 1654 года [40]. Обратившись к тексту трактата, несложно установить, что таблица орнаментики там отсутствует. Впервые у Плэйфорда данная таблица появляется в издании 1660 года [42, 79], и заимствована она автором из опубликованного годом ранее трактата Кристофера Симпсона [52, 10]. Там же Плэйфорд высказывает благодарность Симпсону за его «великолепную книгу». Дитер Гуткнехт в статье «Орнаментика» MGG2 [26, стб. 1432] ошибочно утверждает, что впервые указанная таблица появляется в издании трактата Плэйфорда 1674 года. Об авторстве Симпсона в статье Гуткнехта не сказано ни слова⁶.

Итак, перед нами вполне типичный для сегодняшнего дня пример. Начинающий исследователь пользуется сведениями из автори-

нии 1658 года есть небольшой раздел по скрипке, однако нет никаких аппликатурных указаний в виде таблицы. (Содержание, структура и библиографические сведения обо всех изданиях «An Introduction to the Skill of Musick» Плэйфорда рассмотрены в диссертации Рамона Мейера [35]). На с. 61 автор диссертации [49, 61] указывает также, что в 1669 году Плэйфорд опубликовал «руководство по скрипке» и дает его точное название: «Apollo's Banquet: containing instructions, and a Variety of New Tunes, Ayres, Jiggs, and several New Scotch Tunes for the Treble-Violin». Да, работа (сборник инструментальных композиций с небольшим предисловием) с таким названием у Плэйфорда есть, дата издания на титуле отсутствует, большинство исследователей считает, что предположительно она могла быть издана около 1670 года. Далее (с. 76) Сант'Анна уверенно адресует [49, 76] читателя к с. 4 [пятого] издания «Apollo's Banquet» [45]. Что же пишет на этой странице Плэйфорд? Сложно сказать, потому как пагинация в этом издании отсутствует. (Полный список и подробное описание всех изданий указанного труда Плэйфорда приводит Марта Маргарет Курти [18, 104–129]; см. также диссертацию Стефании Луизы Картер [16, 232].)

⁶ Аналогичная ошибка обнаруживается в разделе «Английское барокко» статьи «Орнаментика» последнего издания энциклопедии Гроува [33, 718–719] и во множестве трудов зарубежных исследователей XX–XXI века.

тетных справочно-энциклопедических изданий (представляющими собой, как было показано выше, путаницу и сумбур и не имеющими ничего общего с исторической действительностью), обогащает эти сведения новыми – авторскими – ошибками, размещает в тексте диссертации факсимиле-копии страниц несуществующих изданий, заимствовав материалы у коллег, не потрудившись познакомиться с оригинальными историческими документами, и, наконец, благополучно получает за это искомую ученую степень доктора философии в одном из ведущих университетов Южной Америки.

Отдельного рассмотрения требует вопрос происхождения трактата по немецкой (поперечной) флейте из сборника «The Modern Musick-Master». Около 1729 года в Лондоне под названием «Основы принципов немецкой флейты» [30] был опубликован перевод с французского соответствующего раздела трактата Жака Оттетера 1707 года [29]. Именно на этом материале базируется трактат по немецкой флейте из сборника «The Modern Musick-Master»⁷, о чем в самом сборнике ничего не сказано. Позднее – предположительно в конце 1740-х годов⁸ – известный лондонский музыкальный издатель Джон Симпсон выпускает трактат в виде отдельной анонимной брошюры [8]. На титуле (см. иллюстрацию 2) значится: «Перевод с французского». Имя Оттетера нигде не упоминается.

Наконец, вопрос: какие источники использовали авторы руководств из сборника, авторство которого, как мы могли убедиться, необоснованно приписывают сегодня Преллеру? Жанр сборника анонимных музыкальных трактатов в Англии того времени не ограничи-

⁷ Этот факт отмечает Дэвид Ласоцки в предисловии к своему английскому переводу трактата Оттетера [31, 14]; см. также диссертацию Дельфы Хаус [32, 43, прим. 35] и справочник Грискома и Ласоцки [25, 237].

⁸ Симпсон умер около 1749 года. Таким образом, издание было осуществлено не позднее этой даты.

вается «Современным маэстро». Было и другое собрание школ пения и игры на различных струнных и духовых музыкальных инструментах – «The Compleat Musick-Master» [2] (некоторые исследователи приписывают его авторство Уильяму Пирсону, другие просто пишут «various»), выдержавшее на протяжении XVIII века множество переизданий. Однако ни по форме, ни по содержанию материалы двух названных сборников не совпадают.



Иллюстрация 2. Титульный лист «The Compleat Tutor for the German Flute» (1742?).

Отдельные рассуждения в трактатах из «The Modern Musick-Master», касающиеся темпа исполнения и тактовых размеров, корреспондируют с материалами двенадцатого издания трактата Плэйфорда, выполненного под руководством и с дополнениями Генри Пёрселла [44]. В то же время релевантные текстовые совпадения при сравнительном анализе не обнаруживаются, нет в сборнике и объяснения метода фиксации темпа исполнения с помощью маятника напольных часов, описанного Пёрселлом. В нем не содержится информации и о точной системе определения темпа исполнения Этьена Лулие (так называемый «хронометр Лулие»), хотя на Британских островах к тому времени она была хорошо известна и получила отражение, в частности, в «Трактате о музыке» шотландского математика Александра Малькольма [34, 407–408].

Еще один важный момент. Авторы (точнее – составители) трактатов из сборника использовали различный музыкальный иллюстративный материал. В руководствах по пению, по обучению игре на продольной и немецкой (поперечной) флейте, скрипке и гобое это композиции английских и итальянских авторов, в том числе – сочинения Генделя, Боночини, Альбинони и других. При этом теоретические рассуждения автора трактата по обучению игре на клавесине сопровождают композиции Люлли и Маттезона. Там же, в разделе об аппликатуре, предлагаются упражнения для развития техники подкладывания большого пальца.

В рамках небольшой статьи сложно дать полную картину всех фактов и обстоятельств, имеющих прямое или косвенное отношение к сборнику трактатов «The Modern Musick-Master». Отметим главное. Все его разделы представляют собой компиляцию материалов из ранее опубликованных руководств английских, французских и итальянских музыкантов, дополненную актуальными на тот момент теорети-

ческими и исполнительскими указаниями и выполненную в лучших пиратских традициях английских книгоиздателей XVIII века. Последние действовали несколько осторожнее, нежели их коллеги из Амстердама Этьен Руже и Пьер Мортье, однако именно это и создает изрядные сложности исследователям в работе по атрибуции исторических документов. С полной уверенностью можно лишь утверждать, что над созданием сборника трудилась группа людей, и Питер Преллер не был единственным его автором или составителем.

REFERENCES

1. *Angelini Bontempi G.A.* Historia Musica, <...>. Perugia: Costantini, 1695.
2. *Anonym.* The Compleat Musick-Master: Being Plain, Easie, and Familiar RULES for SINGING, and PLAYING. <...> The third Edition, with Additions. London: Printed by and for William Pearson, and Sold by John Young, <...> and E. Miller <...>, 1722.
3. *Anonym.* A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time. <...> Vol. II. Second Edition. London: Printed for Sainsbury and CO., <...>, 1827.
4. *Anonym.* The Modern Musick-Master or, the Universal Musician, <...>. London: Engrav'd, printed, and sold at the Printing-Office in Bow Churchyard, s. d. [c1730].
5. *Anonym.* The Modern Musick-Master or, the Universal Musician, <...>. London: Engrav'd, printed, and sold at the Printing-Office in Bow churchyard, 1731.
6. *Anonym.* The Modern Musick-Master or, the Universal Musician, <...>. London: Engrav'd, printed, and sold at the Printing-Office in Bow churchyard, 1738.

7. *Anonym.* The Modern Musick-Master or, the Universal Musician, <...>. London: Engrav'd, printed, and sold by W. Dicey <...> also by J. Simpson, s. d. [c1740/42].

8. *Anonym.* The Compleat Tutor for the German Flute <...>. Translated from the French. London: John Simpson, s. d. [174?].

9. *Anonym.* Nolens Volens: Or, You Shall Learn to Play on the Violin Whether You Will Or No <...>. London: H. Salter, 1695.

10. *Boyd M., Rayson J.* The Gentleman's Diversion: John Lenton and the First Violin Tutor. In: *Early Music*. Vol. 10. 1982. No. 3. P. 329–332.

11. *Boyden D.D.* Prelleur, Geminiani, and Just Intonation. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 4. 1951. No. 3. P. 202–219.

12. *Boyden D.D.* Geminiani and the First Violin Tutor. In: *Acta Musicologica*. Vol. 31. Fasc. 3/4. 1959. P. 161–170.

13. *Boyden D.D.* The Violin and Its Techniques in the 18th Century. In: *The Musical Quarterly*. Vol. 36. 1950. No. 1. P. 9–36.

14. *Boyden D.D.* A Postscript to “Geminiani and the First Violin Tutor”. In: *Acta Musicologica*. Vol. 32. Fasc. 1. 1960. P. 40–47.

15. *Brossard S. de (l'Abbé).* Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701.

16. *Carter St.L.* Music Publishing and Compositional Activity in England, 1650-1700. Ph.D. diss. Manchester: The University of Manchester, 2010.

17. *Choron A.É, Fayolle F.-J.-M.* Dictionnaire Historique Des Musiciens <...>. Tome Second. Paris: Valade, 1811.

18. *Curty M.M.* John Playford's Appolo's Banquet 1670. Ph.D. diss. New Brunswick: Rutger University The State University of New Jersey, 1977.
19. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., s. d. [1915].
20. *Donington R.* Geminiani and the Gremlins. In: Music & Letters. Vol. 51. 1970. No. 2. P. 150–155.
21. *Eitner R.* Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts <...>. 8 Band. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1903.
22. *Fétis F.J.* Biographie Universelle Des Musiciens et Bibliographie Générale De La Musique, <...>. Tome Septième. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1841.
23. *Geminiani Fr.* A Treatise of Good Taste in the Art of Musick <...>. London: s. n. [the Author], 1749.
24. *Gerber E.L.* Historisch–biographisches Lexicon der Tonkünstler, <...>. Zweyter Theil. Leipzig: Johann Gottlob Jmmanuel Breitkopf, und Compag., 1792.
25. *Griscom R., Lasocki D.* The Recorder: A Research and Information Guide. Second Edition. New York and London: Routledge, 2003.
26. *Gutknecht D.* Verzierungen. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von F. Blume; hrsg. L. Finscher. 2. neubearb. Ausg. Sachteil 9. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1998. Sp. 1418–1464.
27. *Hartman D.H.* Pedagogical Practices Relating to the German Flute in England from 1729 to 1847. D.M.A. diss. New York: University of Rochester (Eastman School of Music), 1961.

28. *Hawkins J.* A General History of the Science and Practice of Music, <...>. Volume the First. London: Printed for T. Payne and Son, 1776.

29. *Hotteterre J.-M.* Principes De La Flute Traversiere, Ou Flute D'Allemagne. De La Flute A Bec, Ou Flute Douce, Et Du Haut-Bois, <...>. Paris: Chr. Ballard, 1707.

30. *Hotteterre J.-M.* The Rudiments of Principles of the German Flute. Explaining after an easy Method every thing necessary for a learner thereon, to a greater nicety than has been ever taught before. <...> London: John Walsh and Joseph Hare, s. d. [c1729].

31. *Hotteterre J.-M.* Principles of the Flute, Recorder and Oboe / Translated & Edited by David Lasocki. London: Barrie & Rockliff, 1968.

32. *House D.A.* Jacques Hotteterre "le Romain": A study of his life and compositional style. Ph.D. diss. Chapel Hill: Univeristy of North Carolina, 1991.

33. *Kah-Ming Ng.* Ornaments. English Baroque. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. Vol. 8. London; New York: Oxford University Press, 2001. P. 717–721.

34. *Malcolm A.* A Treatise of Musick, Speculative, Practical, and Historical. Edinburgh: Printed for the Author, 1721.

35. *Meyer R.E.* John Playford's An Introduction to the Skill of Musick. Ph.D. diss. Tallahassee: The Florida State University, 1961.

36. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy. In: Early Music. 2015. Vol. 43. № 3. P. 417–430.

37. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Performing Ornaments in English Harpsichord Music. Part I. In: Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. Vol. 11. 2021. No. 3. Forthcoming.

38. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Performing Ornaments in English Harpsichord Music. Part II. In: Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. Vol. 12. 2022. No. 1. Forthcoming.

39. *Platt R.* Prelleur, Peter [Pierre]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Vol. 20. New York: Grove. Oxford University Press, 2001. P. 291.

40. *Playford J.* A Breefe Introduction to the Skill of Musick for Song & Violl <...>. London: s. n., 1654.

41. *Playford J.* A Breif Introduction To The Skill of Musick: for Song and Viol. In two Books. <...> London: Printed by J. Godbid, for John Playford, 1658.

42. *Playford J.* A Brief Introduction To The Skill of Musick. In two Books. <...> The Third Edition. Enlarged. <...> London: Printed by J. Godbid, for John Playford, 1660.

43. *Playford J.* An Introduction to the Skill of Musick. In two Books. <...> The Seventh Edition, Corrected and Enlarged. London: Printed by J. Godbid, for John Playford, 1674.

44. *Playford J.* An Introduction to the Skill of Musick. <...> The Twelfth Edition. Corrected and Amended by Mr. Henry Purcell. London: E. Jones, 1694.

45. *Playford J.* Apollo's Banquet: Containing Instructions, and Variety of New Tunes, Ayres, Jiggs, and several New Scotch Tunes for the Treble-Violin. <...> The 5th Edition, with new additions. London: Printed by E. Jones, for Henry Playford <...>, 1687.

46. *Prelleur, Peter.* In: Riemann Musik Lexikon. Personenteil L-Z. Mainz: Schott's Söhne, u. a., 1961. S. 437.

47. *Reiter W.S.* The Baroque Violin & Viola. A Fifty-Lesson Course. Volume I. New York: Oxford University Press, 2020.

48. *Riley M.W.* A Tentative Bibliography of Early Wind Instrument Tutors. In: *Journal of Research in Music Education*. Vol. 6. 1958. No. 1. P. 3–24.

49. *Sant'Anna M.V.* Francesco Geminiani (1687–1762): Comentários e tradução da obra teórica completa. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

50. *Schütz G.* Prelleur, Peter, Pierre. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil 13. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2005. S. 910–911.

51. *Simpson A.* A Short-Title List of Printed English Instrumental Tutors up to 1800, Held in British Libraries. In: *Royal Music Association Research Chronicle*. 1966. No. 6. P. 24–50.

52. *Simpson Chr.* The Division – Violist: Or An Introduction To the Playing upon a Ground: Divided into Two Parts. <...> London: Printed by William Godbid, and sold by John Playford, 1659.

53. *Stowell R.* The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.



Оригинальная статья

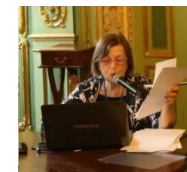
УДК 781.42

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>

Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа Гайдна

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,
ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>



Аннотация. Основной особенностью фуг из поздних месс Гайдна является их сходство между собой, которое объясняется повторением приемов и соответствующего им музыкального материала. Так, большинство фуг написано на двухголосную тематическую формулу определенного ритмического и мелодического контура. Хоровая fuga в составе поздней мессы невелика по размерам, в общих чертах она соответствует правилам «ученого стиля». Единственным нарушением этих правил и секретом формы является ансамблевая каденция солистов перед заключительным хоровым tutti. Ансамблевым каденциям свойственны прозрачность и рельефность вокализованной фактуры, облегченные приемы контрапунктирования голосов, такие как движение параллельными терциями или секстами и поочередное солирование дуэтов или трио. Важным свойством ансамблевых каденций является и гомофонный характер музыкального синтаксиса: повторы двутактов, форма периода из двух предложений и т.п. Fuga с каденцией солистов встречается не только в поздних мессах, она использована Гайдном и в качестве завершения оратории «Сотворение мира». Однако попытки обнаружить другие образцы такой фуги – в творчестве Гайдна или за его пределами – пока не увенчались успехом. Гайдновская хоровая fuga с каденцией солистов соответствует концертному характеру венской мессы XVIII века, а также той особой роли, которую играла месса, предназначенная для пышных ежегодных осенних торжеств в Эстергази.

Ключевые слова: поздние мессы Гайдна, хоровые фуги, двухголосная тематическая формула, ансамблевая каденция солистов в фуге

Для цитирования: Гервер Л.Л. Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа Гайдна // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 1. С. 57–77. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>

Technique of Musical Composition

Original article

Fugues for Chorus and Soloist Ensemble in Joseph Haydn's Late Masses

Larisa L. Gerver

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
ll3232@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract. Fugues from Haydn's late masses are marked by similarity achieved through the repetition of techniques and musical material. Most of the fugues are built on a two-part thematic formula with a particular rhythmic and melodic pattern. Choral fugues in late masses are small in size and generally follow the rules of “strict style”. These rules are only violated in the ensemble cadenza of soloists before the final choral tutti, thus becoming the secret of the form. Ensemble cadenzas are characterized by the transparency and relief of the vocalized texture as well as lighter counterpoint with parallel thirds and sixths and the alternating solos of duets and trios. Musical syntax is homophonic. It repeats two-measure structural units or a period divided into two phrases, etc. Fugues with the ensemble cadenza of soloists are not limited to late masses only. They are also found in the end of Haydn's “The Creation”. However, the attempts to find other examples of this form—in Haydn's works or beyond—have so far been unsuccessful. Haydn's choral fugues with the ensemble cadenza of soloists are quite in line with the 18th century Viennese concerted mass and the special role the mass played in the lavish annual autumn celebrations in Esterházy.

Keywords: Haydn's late masses, fugues, two-part thematic formula, the ensemble cadenza of soloists

For citation: Gerver L.L. Fugues for Chorus and Soloist Ensemble in Joseph Haydn's Late Masses. In: Contemporary Musicology, 2021, No 1, pp. 57–77. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-057-077>

Фуга для хора и ансамбля солистов в поздних мессах Йозефа Гайдна

Шесть месс Йозефа Гайдна, от *Paukenmesse* до *Harmoniemesse* (Ноб. XXII:9 — Ноб. XXII:14), были созданы с 1796 по 1802 год. Необычная для композитора частота обращения к этому жанру объясняется приуроченностью месс к именинам княгини Марии Йозефы Герменгильды Эстергази (8 сентября, в праздник Рождества Девы Марии). В 1795 году, после перехода имения во владение князя Николая II, Гайдн возвращается в Эстергази и к празднованию именин княгини в 1796 году сочиняет первую из месс; последняя же стала и его последним крупным сочинением.

Исследователи отмечают связь поздних месс Гайдна с оперой, симфонией, концертом и целым рядом других жанров, как барочных, так и классических: отметим, в частности, диссертацию К. Рунестада [18], которая включает главу о барочных влияниях, и специально посвященную жанровой природе гайдновских месс работу А.Г. Баранова [1]. Предметом изучения становятся признаки не только суммарного воздействия разных тенденций, но и какой-то одной, доминирующей, часто обозначенной соответствующим термином: «симфоническая месса»¹, «концертная месса»².

¹ Термин предложен М. Чусидом. По его словам, каждая из шести поздних месс может быть рассмотрена как последовательность трех «вокальных симфоний»,

По сравнению с симфонической линией уподоблений, концертная представляется более органичной и исторически обусловленной³. Повторяющиеся оркестровые темы в поздних мессах Гайдна естественно назвать ритурнелями: с оговорками (*concerto-like ritornelli* — «по типу концертных ритурнельей» [10, 176]) или без таковых (*ritournelle orchestrale* в [14, 134–136]). Самые же яркие признаки концертного стиля не нуждаются в обозначениях по аналогии. Постоянно присутствующее в поздних мессах чередование хора и ансамбля солистов отмечено в партитуре авторскими указаниями *tutti* и *solì*. Этот прием считается атрибутом венской мессы XVIII века (Б. Макинтайр устанавливает приоритетное значение приема на материале анализа 500 месс, созданных в период с 1741 по 1787 годы⁴) и

которые мыслятся как аналоги четырехчастного симфонического цикла [8, 127–135]. Границы между «симфониями» соответствуют перерывам в звучании музыки во время богослужения. Первая включает *Kyrie, Gloria, Miserere, Quoniam* (до конца части *Gloria*), вторая — *Credo, Et incarnatus, Et resurrexit, Et vitam*, третья — *Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis*. Хотя термин «симфоническая месса» получил большую известность и используется даже за пределами научных публикаций, идея Чусида оспаривается рядом ученых, в частности, Дж. Гиббсом, который в первой главе диссертации, посвященной поздним мессам Гайдна, предпринимает исследование 12 лондонских симфоний, чтобы опровергнуть его концепцию [10, 17–132].

² К сожалению, нам недоступны публикации Б. Макинтайра, посвященные концертному типу месс Гайдна и венских композиторов, его современников, в частности [15], в названии которой присутствует важная для наших рассуждений формулировка: *Entwicklung der Konzertierenden Messen J. Haydn und seiner Wiener Zeitgenossen*.

³ Представление о мессе как «концертном» жанре сложилось уже в первой половине XVII века. Многие композиторы, в том числе Джованни Роветта, Ортензио Полидори, Джованни Баттиста Кинелли, Орацио Тардини, мессам которых посвящено издание [17], пользовались обозначением *missa concertata* (подобным образом назывались мотеты, псалмы, магнификаты и т.д.). «Первоначально термин *missa concertata* служил указанием на участие солистов. Этот новый тип мессы противопоставлялся *missa a cappella*, в которой полный хор востребован от начала до конца. Однако вскоре *missa concertata* начинает недвусмысленно указывать на контрасты между *solì* и *tutti*, и фактурные, и стилистические» [17, xi]. В этих мессах уже действовала знакомая по великим образцам XVIII века традиция переложения заключительных стихов в *Gloria* и *Credo* в виде фуг или фугато, постоянно отмечаемая А. Шнебелен [17, xii, xiii].

⁴ Данные приведены по статье Э. Джонса [12, 20].

характерен, в частности, для месс Михаэля Гайдна, брата Йозефа [3, 44, 50, 62, 181].

Вне зависимости от общей идеи исследования, лишь один из множества элементов в составе поздних месс Гайдна предстает в описаниях как некая константа: это хоровая fuga, порождение «ученого стиля». Постоянно расположение fugи в окончаниях частей *Gloria*, *Credo*, *Agnus Dei* [1, 161]. Постоянно и соответствие этой fugи общим представлениям о жанровом эталоне, поэтому авторы публикаций подчас ограничиваются указанием на факт ее наличия. Между тем, включенность fugи со всеми ее константными свойствами в общий строй месс, столь богатых стилевыми и жанровыми связями, заслуживает специального рассмотрения.

История обращений Гайдна к fugе начинается с квартетов ор. 20. В трех финалах из шести присутствует заголовок: *Fuga... a 2 soggetti* (в ор. 20 №5), *a 3 soggetti* (в ор. 20 № 6) и *a 4 soggetti* (в ор. 20 № 2)⁵. Это демонстрация мастерства: Гайдн не только указывает число тем, но и обозначает в нотном тексте применение особых приемов: во всех fugах присутствует надпись *al rovescio*⁶, а в fugе из квартета № 5 еще и *in canone*. Уже в ор. 20 проявляется характернейшая черта

⁵ Наш перечень соответствует нумерации квартетов ор. 20 в так называемом Черновом каталоге (*der Entwurfskatalog*), где квартеты с fugами имеют номера 1, 2 и 3 и расположены соответственно возрастающему числу тем [13, 142]. Приведем сведения о каталоге из [9]: «Этот документ, ошибочно названный Entwurf-Katalog (“черновой каталог” <...>), имеет огромное значение для наших знаний о произведениях Гайдна <...> до конца 1770-х годов, а также их хронологии. Каталог был составлен примерно в 1765–6 годах Йозефом Эльслером, главным музыкальным переписчиком при дворе, несомненно, в соответствии с планом Гайдна; дополнительные записи Гайдн вносил более или менее регулярно вплоть до конца 1770-х годов».

⁶ Обозначение инверсии, строго выполненной лишь в fugе на две темы.

гайдновских фуг — двухголосное начало формы: сочетание основной темы и контратемы⁷ (см. нотный пример 1):

Пример 1. Гайдн. Финалы квартетов оп. 20 №5, 6 и 2.

Fuga a 2 Soggetti

sempre sotto voce

Fuga a 3 Soggetti

sempre sotto voce

Fuga a 4 Soggetti

sempre sotto voce

⁷ Этот термин имеет широкий спектр значений и часто указывает на *любые мелодические единицы, контрапунктирующие с основной темой*: и то, что в отечественной практике принято называть удержанным противосложением, и «настоящие» темы фуги помимо первой. К примеру, А. Манн употребляет интересующее нас понятие при противопоставлении «начальной темы» многотемной фуги всем «прочим (the others), которые называются противосложениями (countersubjects) или темами второго ранга (secondary themes) — по латыни, *contrathema, contrasubjectum*» ([16, 190], курсив А. Манна. — Л. Г.). Изменяемость гайдновских контратем временами приближает их к свободным (неудержанным) противосложениям.

Обратим внимание на одинаковое начало в фугах на две, три и четыре темы: Гайдн склонен к *повторению оптимального для него приема*, так сказать, независимо от обстоятельств. Сказанное распространяется и на общий принцип построения финальных фуг в ор. 20. Основу формы во всех случаях составляют проведения первой темы, причем, по одному и тому же плану [11, 117–119]⁸.

Потребность начинать с двухголосия объясняется тем, что, как пишет Вл.Вас. Протопопов, во многих случаях Гайдн «как бы “не доверяет” одноголосию темы и его возможностям полновесно зафиксировать *inceptum* музыкального образа» [6, 320]. В инструментальной полифонии композитор сохраняет верность этому приему, начиная большинство своих фуг и фугато двухголосием. Лишь в редких случаях Гайдн использует тему, вступающую без всякого «прикрытия»: так написан финал квартета ор. 50 № 4 — последняя фуга в инструментальных сочинениях композитора (1787).

Иначе обстоит дело в хоровых фугах. Ни в мессах, вплоть до группы Нов. XXII:9 — Нов. XXII:14, ни в ораториях, ни в сочинениях других хоровых жанров мы не увидим хоть сколько-нибудь заметной тенденции к двухголосному началу. Однако в поздних мессах, а также в заключительном хоре оратории *Die Schöpfung*, созданной в годы появления первых трех месс из шести (1796–1798), Гайдн вновь показывает свою приверженность и к двухголосию в начале фуги, и к повторяемости оптимальных для него решений.

Вместе с основной темой вступает контратема — мелодический элемент, хоровой или, реже, оркестровый, повторяемый точно или с

⁸ В фугах ор. 20 на три и четыре темы начальное тематическое двухголосие дополняется за счет повторяемых мелодических единиц, которые мы могли бы назвать удержанными противосложениями.

заметными отступлениями от первоначального варианта⁹. Несмотря на названные различия, контратема удивляет постоянством признаков. Первый из них связан с вопросом о распределении текста.

Основной теме Гайдн поручает силлабическое изложение тезиса — в мессе это, в первую очередь, *In gloria Dei Patris* и *Et vitam venturi saeculi*, а контратеме — распев слова или короткого словосочетания: чаще всего распевается *Amen*. Тот же контрапункт силлабики и распева используется и при обращении к другим текстам. Например, первая тема фуги в *Agnus Dei* из *Schöpfungsmesse* представляет собой почти сплошь силлабическое пение *Dona nobis pacem*, в то время как контратема — распев в ритме восьмых одного лишь *pacem* на протяжении почти двух тактов. Иногда главная тема вступает в сопровождении оркестровой контратемы, которая затем передается хору: в таких случаях, как правило, Гайдн начинает фугу двухголосием хоровых и оркестровых басов.

Типовое оформление начала в фуге не исчерпывается одной лишь идеей совместного звучания темы и контратемы. Гайдн охотно повторяет и найденный для этого сочетания музыкальный материал: в перечни типовых решений для шести поздних месс следовало бы добавить и *двухголосную тематическую формулу* фуги. Не забывая о том, что формульность тематизма присуща фуге как жанру [13, 90–129], мы все же должны отметить удивительную концентрацию образцов одной и той же формулы в компактной группе сочинений¹⁰.

В двухголосной формуле, начинающей фугу из поздней мессы Гайдна, основная тема всегда звучит выше контратемы (что совсем не

⁹ В силу своей многозначности, понятие «контратема» более всего соответствует главному предназначению обсуждаемой мелодической единицы.

¹⁰ Двухголосие, конечно, не единственный вариант тематических решений в фугах из шести последних месс. Контрпримерами могут служить написанные на слова *Et vitam venturi saeculi* фуга из *Theresienmesse* и фугато из *Schöpfungsmesse*.

обязательно для подобных случаев — вспомним знаменитое тематическое двухголосие в *Kyrie* моцартовского Реквиема). Как правило, основная тема вступает с первой доли и начинается с V ступени, которая, через IV, приводит к III; контратема, почти всегда поступенная, в преобладающем (или же сплошном) ритме восьмых, вступает после основной темы, запаздывая на одну долю.

Перечень образцов формулы начнем с показа основных вариантов распределения ее элементов (пример 2). В случае а) и тема, и контратема звучат в хоре, в случае б) контратема вступает в оркестре; ее начало не отмечено паузой, как в а), однако уже в следующем проведении контратема подхватывается хором, который распевает ее на *Amen*, начиная со второй восьмой, — так же, как в примере а)¹¹:

Пример 2. Гайдн. Heiligmesse, Gloria (a); Nelsonmesse, Gloria (b)

Образцы тематической формулы из *Schöpfungsmesse* (пример 3) интересны хроматизацией основной темы. Кроме того, формула из *Gloria* (пример 3 а) появляется в начале второй части формы, после основательного каданса в такте 287 и двутактовой паузы в партии хора.

¹¹ В примерах 2–6 мы приводим актуальную для нашего рассмотрения часть партитуры.

Первая же часть начинается с проведения основной темы унисоном хоровых и инструментальных басов, а контратема вводится как противосложение к ответу.

Пример 3. Schöpfungsmesse, Gloria (a); Schöpfungsmesse, Agnus Dei (b)

(a) V (B) V IV III (F)
in glo ri - a De - i Pa - tris,
A - - - - - men,

(b) V IV III
Do - na no - bis pa - cem,


Следующая группа образцов демонстрирует последовательное удаление от строгой формульности (пример 4). В фуге из *Gloria Harmoniemesse* первой вступает контратема, состоящая из трех звеньев секвенции: запаздывающая основная тема появляется вместе со вторым и третьим звеньями секвенции в *g-moll* и *Es-dur* (пример 4 а). К тому же Гайдн отказывается и от привычного метрического расположения тем, из-за чего заключительный устой приходится на слабую долю такта. И все же звено в *Es-dur* в какой-то мере восстанавливает *status quo* — оно идентично началу тематической формулы с отклонением в субдоминанту¹² (пример 5). Фрагмент из *Paukenmesse* (пример 4 б) мы упоминаем лишь из-за контратемы 1 и общего контура ее сочетания с

¹² Приверженность Гайдна к повторениям проявилась, помимо всего прочего, и в выборе тональностей: первая и три последних мессы в группе Ноб. XXII:9 — Ноб. XXII:14 написаны в *B-dur*. Это обстоятельство обеспечивает и высотную тождественность неизменных элементов формулы в примерах 4 а и 5 а, б.

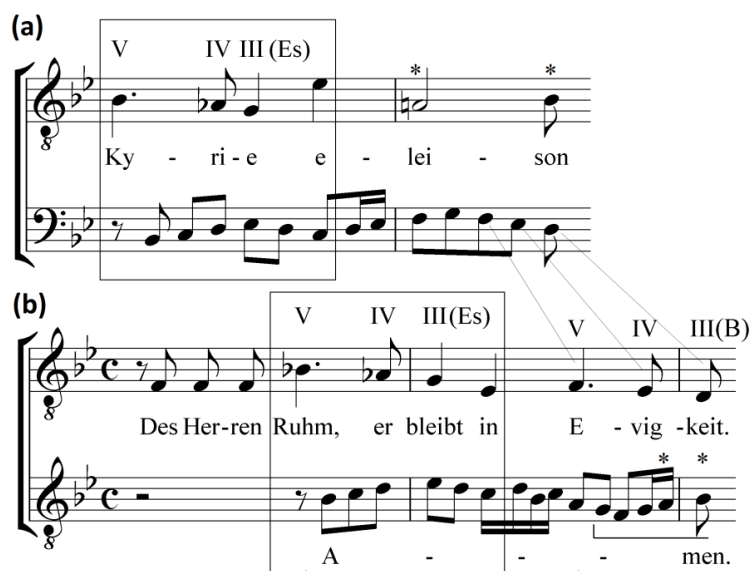
основной темой. По существу, здесь иной тип начала, чем в других случаях, так как основную тему сопровождают три контратемы, первая из которых на протяжении всей фуги проводится только в оркестре. Наконец, тематическое двухголосие в *Credo* из *Schöpfungsmesse* (пример 4 с) представляет собой сочетание основной темы и контратемы, повторяемой с пропуском начального такта. В целом это двухголосие соответствует фактурно-ритмическому рисунку формулы, но отличается от других образцов из-за иного, чем у них, метра (6/8).

Пример 4. Harmoniemesse, Gloria (a); Paukenmesse, Credo (b);
Harmoniemesse, Credo (c)

Закончим наш перечень возвращением к несомненно узнаваемым образцам тематической формулы. Их общая отличительная черта — ход V–IV–III в субдоминантовом отклонении, с которого начинается тематическое двухголосие (пример 5). Разметка показывает значительные соответствия между темами совершенно разных по форме хоров: «трехчастной репризной» фуги *Kyrie–Christe–Kyrie* из *Theresienmesse* и мощной динамичной фуги заключительного хора *Die Schöpfung*. Во

втором случае структура тематической формулы усложнена: Гайдн наделяет основную тему затактом в ритме затакта контратемы (7 ) , что служит не столько легкой маскировкой формулы, сколько импульсом к мотивно-комбинаторной работе, не нарушающей, однако, правильного течения фуги. Как и предыдущие образцы двухголосной тематической формулы, эти два иллюстрируют известное высказывание Гайдна по поводу намеренного использования им в разных сочинениях «одной и той же мысли», «дабы подчеркнуть различие разработки»¹³.

Пример 5. Гайдн. Theresienmesse, Kyrie (a); Die Schöpfung, Schlusschor (b)



(a)

V IV III (Es)

Ky - ri - e e - lei - son

(b)

V IV III(Es) V IV III(B)

Des Her-ren Ruhm, er bleibt in E - vig -keit.

A - - - men.

Родственность тематических решений в примерах 2–5 особенно заметна при сравнении с другими случаями начального двухголосия в хоровых сочинениях Гайдна (см. пример 6).

¹³ Из «Предуведомления» к Шести сонатам оп. 30, посвященным сестрам Ауенбургер (Ноб: 2.1Nr. 1 – Klaviersonate Nr. 48 Ноб.XVI:35–39, 20) [5, 268].

Пример 6. Te Deum №2 (a), Die Schöpfung, Chor No. 28 (b)

(a)

In te, Do-mi-ne, spe-ra - - - - - vi,
Non con-fun-der, non con-fun-der in a-ter, num, in a-ter-num,

(b)

Denn er al-lein... ist ho-cher-ha-ben, al-le-lu-ja,
Al-les lo-be sei-nem Na-men, denn er al-lein ist ho-cher-ha-ben,

Переходя от начальных тактов фуги в поздних мессах к фуге в целом, отметим характерные для Гайдна строгие — или достаточно строгие — проведения тематической двухголосной формулы в экспозиции и на начальной стадии развития, а также заметно большую степень свободы во второй половине формы. Приемы мотивной работы, неизменно отмечаемые исследователями в гайдновских инструментальных фугах и фугато (см. специально посвященную фугато работу [7]), для хоровой фуги вообще и для поздних фуг в частности не столь показательны: здесь, по наблюдению Протопопова, «разработочность иногда уменьшается» [6, 324]. Меньшие, по сравнению с инструментальной полифонией, возможности мотивной работы в хоровых фугах поздних месс сочетаются с отсутствием каких-либо особенных контрапунктических приемов вроде *al rovescio* из квартетов ор. 20. Гайдн отказывается и от традиционных для фуги способов достижения кульминации — ради особого эффекта, к которому прибегает в большинстве рассматриваемых фуг. Кульминацией в них служит выход за пределы строгой полифонии в сферу вокально-ансамблевого

пения — момент, вносящий в торжественное звучание фуги (заметим, во всех случаях мажорной¹⁴) настроение возвышенной безмятежности.

Применяемый Гайдном прием состоит в заимствовании из концертной формы — внедрении в фугу *каденции*, исполняемой квинтетом или секстетом солистов.

В огромном числе месс хоровая фуга может соседствовать с сольным или сольно-ансамблевым пением. Здесь же происходит слияние одного с другим. Поскольку речь идет о полифонической форме, слово «каденция» употребляется с известной долей условности. Речь идет о вокально-ансамблевом эпизоде, выдержанном в прозрачной и, так сказать, облегченной полифонической фактуре. Перед вступлением солистов хор умолкает, у оркестра — выжидательные повторы кадансового оборота или заключительной гармонии, иногда звучит характерная мелодическая фигура введения в начало нового построения — того же рода, что вводит в начало побочной партии сонатного аллегро или вокальной партии в арии (пример 7)¹⁵.

Пример 7. Paukenmesse, Credo (a); Schöpfungsmesse, Gloria (b)

(a) *Soli*
A - men, A - (men)
A - men, A - (men)

(b) *Soli* A - men,
(A) - - - men in glo - ri - a
- (A) - - - men

¹⁴ В миноре написана весьма свободная фугированная форма в *Kyrie II* из *Nelsonmesse*. Это образец достаточно распространенного варианта фуги или фугато на небольшую тему с обязательными повторениями звука I ступени, столь же обязательным диссонирующим задержанием в момент ответа и с постепенным порядком проведений темы в качестве приема развития.

¹⁵ Ансамблевая каденция украшает иногда и фугу на одну тему, например в *Credo* из *Theresienmesse*.

Обратим внимание на фрагмент а) в примере 7: он взят из фуги с выбивающимся из общей картины началом, да и тематическим решением в целом (пример 4 б). Однако в отношении ансамблевой каденции солистов эта фуга полностью соответствует представлениям о повторяемости оптимальных для автора (и, возможно, любившихся ему) решений в фугах поздних месс. Сравнение моментов подхода к началу ансамблевой каденции в фугах из *Paukenmesse* и *Schöpfungsmesse* (пример 7 а, б) в очередной раз показывает одинаковость не только общего оформления, но и материала (в данном случае — материала, с которым вступают солисты).

Отмеченный символом «Т» нижний голос вокального трио в фрагменте из *Schöpfungsmesse* (б) указывает на тему, которой поручена функция баса. Она вступает вместе с ярким контрапунктом — дуэтом верхних голосов¹⁶, идущих параллельными терциями. «Тема появляется в двух новых обликах, в качестве басовой партии и на органном пункте», — пишет Дж. Гиббс [10, 180], подразумевая первую из двух, «пробную», каденцию, исполняемую тремя верхними голосами секстета солистов на *p*, и сопоставленное с ней пение *tutti f*. Это взгляд «с позиции фуги». Гайдновские обозначения *sol* и *tutti*, *p* и *f*, отражены в подробной схеме заключительного раздела *Gloria* [10, 228], но оставлены за пределами рассмотрения.

Еще одно сочетание темы с парой голосов, идущих терциями, звучит в каденции из *Credo Harmoniemesse* (пример 8), а четырехголосный, более динамичный, вариант того же сочетания — в *Die Schöpfung* (пример 9). Каденция из *Paukenmesse* (пример 7) и две каденции из *Harmoniemesse* (примеры 8 и 12) «компенсируют» неявную

¹⁶ В более строгом двухголосном варианте этот контрапунктический прием тематического развития часто встречается в инструментальных сочинениях, например, в квартетах op. 76.

формульность начального тематического двухголосия в завершаемых ими фугах (ср. пример 4 а, b, с).

Пример 8. Harmoniemesse, Credo

а - мен, а - мен.
et vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li, а - мен, а - мен.
а - мен, (men)
et vitanven - tu - ri sae - cu - li,

Пример 9. Die Schöpfung, Schlusschor

Soli
А - мен, а - мен, а - - - - - мен.
Soli
А - мен, а - мен,
Soli
А - мен, а - мен, а - - - - - мен.
Soli
А - мен, DesHer ren Ruhm, er bleibt in E - vig -keit.

Несмотря на возможное участие основной темы и контратемы в ансамблевом пении, каденции всегда противопоставлены хоровой полифонии в основной части фуги в силу таких свойств как:

Взятые вместе, ансамблевые каденции разных фуг обнаруживают такое же несомненное сходство, как и темы-формулы, на которые написаны фуги. Сходны ансамблевые каденции и по своему расположению в форме: в большинстве случаев они предшествуют заключительному хоровому *tutti*, появляясь иногда единожды, иногда дважды, в чередовании *tutti* и *solì*. Единственным исключением из этого правила служит фуга в *Kyrie* из *Teresienmesse*, где ансамблю солистов поручена часть *Christe* — «эпизод в разработке» фуги, распределенной между хоровыми частями *Kyrie I* и *Kyrie II*¹⁷. *Christe* делит фугу надвое, а поскольку фуга окружена повторяющимся *Adagio*, в котором, вслед за хоровым *tutti*, вступают *solì* с теми же перекличками мотивов, что и в начале *Christe*, получается, что квартет солистов троекратно, с одним и тем же материалом, появляется в окружении *tutti*; сама же часть *Christe* образует центр симметричной формы.

В заключение несколько слов о хоровой фуге с каденцией в общих чертах.

Небольшая по протяженности, написанная на двухголосную тематическую формулу, не перегруженная мотивным и контрапунктическим развитием, украшенная вокально-ансамблевой каденцией, за которой следует полнозвучное завершение, она представляет собой исключительно гармоничное целое. Именно такую фугу Гайдн предназначает для завершения больших частей мессы или всего сочинения в целом, если фуга пишется на *Dona nobis pacem*. Такая фуга соответствует концертному характеру современной Гайдну венской мессы. Она соответствует статусу мессы, предназначенной для пышных ежегодных осенних торжеств в Эстергази и «прочно занявшей» место оперы после закрытия там оперного театра [4, 166]. Наконец, именно такая фуга

¹⁷ Тематическое двухголосие этой фуги приведено в примере 5а.

более всего пригодна для выражения «радости и даже веселья», которым почти всегда проникнута музыка Гайдна [2, 98].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов А.Г. Мессы Гайдна: к проблеме типовой классификации месс XVIII в. // Искусствоведение. 2010. №4. С. 31–36.
2. Кириллина Л.Л. Классический стиль в музыке XVIII— начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007.
3. Коваленко Т.С. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2012.
4. Матвеева Е.Ю. Музыкальный театр Йозефа Гайдна: дис. ... канд. иск. М., 2000.
5. Новак Л. Йозеф Гайдн: Жизнь, творчество, историческое значение / Пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова; предисл. Б. Левика. М.: Музыка, 1973.
6. Протопопов Вл.Вас. История полифонии. Вып. 3. Западно-европейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985.
7. Янкус А.И. Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна. СПб.: Типография ЦСИ, 2004.
8. Chusid M. Some Observations on Liturgy, Text, and Structure in Haydn's Late Masses // Studies in eighteenth-century music; a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday. Edited by H.C. Robbins Landon. New York: Oxford University Press, 1970. P. 125–135.
9. Feder G., Webster J. Haydn, (Franz) Joseph [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo>

-9781561592630-e-0000044593?rskey =ljBqb4& result=2. (accessed: 20.05.2021).

10. *Gibbs Jr.* A Study of Form in the late masses of Joseph Haydn. The University of Texas at Austin, Ph.D., 1972.

11. *Grave F., Grave M.* The String Quartets of Joseph Haydn. Published to Oxford university press, 2006.

12. *Jonson E.* Franz Joseph Haydn's Late Masses: An Examination of the Symphonic Mass Form. Choral Journal / 2002. Vol. Forty-Two. Number seven. P. 19–24.

13. *Kirkendale W.* Fuge and fugato in rococo and der classical chamber music. Trans. From german by M. bent and the Author. Durham, N.C. Duke univ. press, 1979.

14. *LeBlanc J.-M.* Franz Josef Haydn (1732–1809) La Nelsonmesse. In: Musurgia, 1998, Vol. 5, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1998). P. 125–139.

15. *MacIntyre B.* Die Entwicklung der Konzertierenden Messen J. Haydn und seiner Wiener Zeitgenossen // Haydn-Studien. München, 1988. S. 80–87.

16. *Mann A.* The Study of Fugue. New York. Dover publications, inc., 1987.

17. Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi. Seventeen-century Italian Sacred Music. Masses. Vol. 5. Ed. with an Introduction by Anne Schnoebelen. London and New York. Routledge Taylor&Francis Group, 2019.

18. *Runestad C.J.* The Masses of Joseph Haydn: A Stylistic Study. Ph.D.Thesis. The University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970.

REFERENCES

1. *Baranov A.G.* Messy Gajdna: k probleme tipovoj klassifikacii mess XVIII v. [Haydn's Masses: Towards the Problem of Typical Classifica-

tion of Eighteenth Century Masses] // *Iskusstvovedenie* [Art criticism]. 2010. №4. P. 31–36.

2. *Kirillina L.L.* Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII— nachala XIX veka. CH. III: Poetika i stilistika [Classical style in music of XVIII-beginning XIX centuries. Part III: Poetics and stylistics]. M.: Izdatel'skiy Dom «Kompozitor» [Kompozitor Publishing House], 2007.

3. *Kovalenko T.S.* Duhovnye sochineniya M. Gajdna v kontekste avstrijskoj muzykal'noj tradicii [Michael Haydn's church works in the context of Austrian musical tradition]. Thesis. Moscow, 2012.

4. *Matveeva E.YU.* Muzykal'nyj teatr Jozefa Gajdna [Musical Theater of Joseph Haydn]. Thesis. Moscow, 2000.

5. *Novak L.* Iozef Gajdn: Zhizn', tvorchestvo, istoricheskoe znachenie [Haydn: Life, works, historical significance]. Transl. from German. D. Karavkinoy & Vs. Rozanova. Preface by B. Levik. Moscow: Muzyka [Music], 1973.

6. *Protopopov Vl.Vas.* Istoriya polifonii. Vyp. 3. Zapadnoevropejskaya muzyka XVII - pervoj chetverti XIX veka [History of Polyphony. Vol. 3. West European music from XVII to the first quarter of XIX centuries]. Moscow: Muzyka [Music], 1985.

7. *Yankus A.I.* Fugato v strunnyh kvartetah J. Gajdna [Fugato in the string quartets by J. Haydn]. Saint-Petersburg: Tipografiya CSI [Central Printing House], 2004.

8. *Chusid M.* Some Observations on Liturgy, Text, and Structure in Haydn's Late Masses // *Studies in eighteenth-century music; a tribute to Karl Geiringer on his seventieth birthday.* Edited by H.C. Robbins Landon. New York: Oxford University Press, 1970. P. 125–135.

9. *Feder G., Webster J.* Haydn, (Franz) Joseph [Electronic resource]. In: *Grove Music Online.* Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo>

-9781561592630-e-0000044593?rskey =ljBqb4& result=2. (accessed: 20.05.2021).

10. *Gibbs Jr.* A Study of Form in the late masses of Joseph Haydn. The University of Texas at Austin, Ph.D., 1972.

11. *Grave F., Grave M.* The String Quartets of Joseph Haydn. Published to Oxford university press, 2006.

12. *Jonson E.* Franz Joseph Haydn's Late Masses: An Examination of the Symphonic Mass Form. Choral Journal / 2002. Vol. Forty-Two. Number seven. P. 19–24.

13. *Kirkendale W.* Fuge and fugato in rococo and der classical chamber music. Trans. From german by M. bent and the Author. Durham, N.C. Duke univ. press, 1979.

14. *LeBlanc J.-M.* Franz Josef Haydn (1732–1809) La Nelsonmesse. In: Musurgia, 1998, Vol. 5, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1998). P. 125–139.

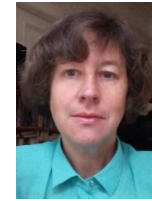
15. *MacIntyre B.* Die Entwicklung der Konzertierenden Messen J. Haydn und seiner Wiener Zeitgenossen // Haydn-Studien. München, 1988. S. 80–87.

16. *Mann A.* The Study of Fugue. New York. Dover publications, inc., 1987.

17. Masses by Giovanni Rovetta, Ortensio Polidori, Giovanni Battista Chinelli, Orazio Tarditi. Seventeen-century Italian Sacred Music. Masses. Vol. 5. Ed. with an Introduction by Anne Schnoebelen. London and New York. Routledge Taylor&Francis Group, 2019.

18. *Runestad C.J.* The Masses of Joseph Haydn: A Stylistic Study. Ph.D.Thesis. The University of Illinois at Urbana-Champaign, 1970.



**Феномен Zwölftonspiel Й. М. Хауэра***Юлия Сергеевна Векслер*Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Российская Федерация,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Аннотация. Фигура австрийского композитора Йозефа Маттиаса Хауэра (1883–1959), создателя своей собственной концепции двенадцатитоновой музыки – учения о тропях, почти не привлекает внимания отечественных исследователей. Музыкальные произведения Хауэра обычно оцениваются как иллюстрации его теории, малоценные в художественном отношении. Между тем значение его наследия выходит за рамки двенадцатитоновой композиции: Хауэр прокладывает путь к открытиям в музыке второй половины столетия. Статья посвящена позднему творчеству Хауэра, центральное место в котором занимает феномен двенадцатитоновой игры («Zwölftonspiel»). Такое название имеют практически все сочинения Хауэра, созданные в последние два десятилетия его жизни для самых разных составов. Понятие Zwölftonspiel универсально – это и техника композиции, и способ записи музыки, и жанр, и философия, и медитация, и дидактика. Столь же широким значением наделяется «игра», которая понимается как некая онтологическая категория, которая позволяет устранить субъекта, композиторское «я» из процесса сочинения, сделав этот процесс максимально логичным, предсказуемым, почти автоматическим и в то же время легким и непринужденным, как детская забава. Хауэр прибегает к существенному упрощению прежней техники тропов, опираясь на один двенадцатитоновый ряд, который уже содержит в себе гармонию, ритм и форму. Zwölftonspiel не укладывается в традиционные представления об опусе как результате композиторской деятельности. Вся музыка – абсолютная, неизменная, вечная – уже создана Богом, человеку остается изучать ее и постигать при помощи интуиции. Этому и служит двенадцатитоновая игра. Подобная позиция, в основе которой восточный принцип «недеяния», заставляет вспомнить о провозглашенной позднее идее «конца времени композиторов», концепции «не-произведения», медитативной музыке. Таким образом, имя Хауэра должно называться не только рядом с именем Шёнберга: его идеи позволяют вписать его в круг композиторов второй половины столетия: Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Д. Шельси, В. Мартынова.

Ключевые слова: Й.М. Хауэр, Zwölftonspiel, игра, 12-тоновая музыка, мелический эскиз**Для цитирования:** Векслер Ю.С. Феномен Zwölftonspiel Й.М. Хауэра // Современные проблемы музыковедения. 2021. № 1. С. 78–96.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-078-096>*Technique of Musical Composition*

Original article

J.M. Hauer: The Phenomenon of Zwölftonspiel*Yulia S. Veksler*Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory, Nizhny Novgorod, Russian Federation,
wechsler@mts-nn.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. Josef Matthias Hauer (1883–1959) was an Austrian composer known for the development of twelve-tone music—the study of the tropes. His work and life, however, have been underscrutinised by Russian scholars. Hauer's musical works are generally regarded as illustrations to his theory with little artistic value. Meanwhile, the significance of his legacy goes beyond the twelve-tone composition: Hauer paves the way for discoveries in music of the second half of the 20th century. The article focuses on Hauer's later works which centre around the twelve-tone game (Zwölftonspiel). This name is used by almost all Hauer's compositions created in the last two decades of his life for a variety of instruments. The concept of Zwölftonspiel is universal—it is a composition technique, an approach to music notation, a genre, a philosophy, a meditation, and didactics. The same broad meaning is given to the concept “game”, which is understood as a certain ontological category that eliminates the subject, the composer's “Self” from the process of composing, making this process logical, predictable, almost automatic, and, at the same time, easy and relaxed, like a children's play. Hauer resorts to a significant simplification of the previous technique of tropes, relying on a single twelve-tone series already containing harmony, rhythm and form. Zwölftonspiel does not fit into traditional ideas about an opus as a result of the composer's work. All music—absolute, unchangeable, eternal—has already been created by God, and it remains for humans only to study and comprehend it using their intuition. This is what the twelve-tone game serves for. This position based on the Eastern principle of non-action makes us recall the idea of the “end of the time of composers”, the concept of “non-work”, and meditative music, which appeared later. Thus, the name of Hauer should stand next to the name of Schoenberg. Hauer's ideas make him part of the circle of composers of the second half of the 20th century: J. Cage, K. Stockhausen, G. Scelsi, and V. Martynov.

Keywords: J.M. Hauer, Zwölftonspiel, game, twelve-tone music, melodic sketch**For citation:** Veksler Yu.S. J.M. Hauer: The Phenomenon of Zwölftonspiel. In: Contemporary Musicology, 2021, No 1, pp. 78–96.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-078-096>**Феномен Zwölftonspiel Й. М. Хауэра**

Наследие австрийского композитора Йозефа Маттиаса Хауэра (1883–1959), создавшего собственную концепцию двенадцатитоновой музыки, практически не освоено отечественным музыковедением. Более всего известна и хорошо описана его система тропов, которая рассматривается в качестве альтернативы шёнберговскому методу сочинения при помощи 12 тонов¹. Музыкальные произведения Хауэра обычно оцениваются как иллюстрации его теории, малоценные в художественном отношении. Между тем значение его наследия выходит за рамки двенадцатитоновой композиции: Хауэр прокладывает путь к открытиям в музыке второй половины столетия. Продемонстрировать это можно на примере феномена «Zwölftonspiel» – так названы практически все сочинения Хауэра, созданные в последние два десятилетия его жизни, с 1940 по 1959 год.

Слово «Zwölftonspiel» многозначно: его можно перевести как «двенадцатитоновая пьеса» и как «двенадцатитоновая игра». Хауэр безусловно склоняется ко второму значению. Zwölftonspiel – понятие универсальное, это и техника композиции, и способ записи музыки, и жанр, и философия, и медитация, и дидактика. Столь же широким значением наделяется игра – это не только исполнение на музыкальном

¹ О тропях см.: [4]; [5, 412–424].

инструменте, но и некая онтологическая категория, которая позволяет устранить субъекта, композиторское «я» из процесса сочинения, сделав этот процесс максимально логичным, предсказуемым, почти автоматическим и в то же время не свободным от случайностей, легким и непринужденным, как детская забава.

Категория игры в музыкальном искусстве издавна занимала важное место – достаточно назвать широко распространенное в эпоху Моцарта искусство комбинаторики, *Ars combinatoria* (см. [2]). В XX столетии, когда благодаря эпохальному труду Йохана Хейзинги «*Homo ludens*» игра становится одной из универсалий и рассматривается как всеобъемлющий феномен человеческой культуры, понятие игры в музыке предстает во всем многообразии смыслов²: «божественная игра» у Скрябина и игра красок и тембров у Дебюсси, игра тонов или тональностей (*Ludus tonalis*) у Хиндемита и энциклопедия композиторской техники и оригинальных исполнительских приемов в «Играх» (*Játékok*) Дьердя Куртага, наконец, игра оракула как метод сочинения в «Музыке перемен» (*Music of change*) Джона Кейджа – перечисление можно продолжать и далее.

Чтобы прояснить, как понимает игру сам Хауэр, обратимся к его философии музыки. Музыка для Хауэра – не только одно из многих явлений бытия, но, по сути, воплощение бытия как такового. «Вечная неизменная абсолютная музыка, – заявляет он, – есть изначальное письмо и изначальная речь универсума, гармония сфер, космический порядок, искусство всех искусств, наука всех наук» [6, 321]. Хауэр верил, что из музыки как первопричины выводятся все феномены сущего – не только религия, образование, культура, не только язык и поэзия, искусства и науки, но также мораль и политика. Истинный музыкант –

² См., например, исторический обзор музыкально-игровых феноменов в главе «*Ludomusicality*» из книги «Ключи к игре» Р. Мозели [9, 15–66].

не тот, кто создает музыку, не ремесленник и не гений, но тот, кто ее слушает и воспринимает. Хауэр считал себя не композитором в европейском смысле, но анонимным толкователем мелоса, неизменной и абсолютной двенадцатитоновой музыки, раз и навсегда созданной Богом.

Истоки философии Хауэра многообразны, наиболее важны два из них. Значительное влияние на мировоззрение композитора оказал забытый философ и друг юности Хауэра Фердинанд Эбнер, автор учения о духовных сущностях, пневматологии – к нему восходит противопоставление природы и духа, а также понимание сущности музыки по ту сторону чувственного мира (см. [1]). Кроме того, Хауэр целенаправленно и последовательно изучал восточную философию, выстраивая на ее основе всю свою творческую концепцию и рассматривая ее как одну из важнейших предпосылок двенадцатитоновой техники (см.: [6, 12, 323]; [8, 11–12]). Он хорошо знал китайскую «Книгу перемен», «И-цзин», сравнимую по своему значению с библией, а его конкретные рекомендации относительно правильного слушания и переживания атональных мелодий свидетельствуют о том, что ему были знакомы принципы медитации, практикуемые индийской йогой (см. [14, 33]). К установкам дзен восходит и неевропейская по своей сути концепция сочинения, лежащая в основе двенадцатитоновой игры. Играть для него означает «наблюдать и применять космические законы, соединяя себя тем самым с мировой гармонией» [12, 22].

Правила такой игры находят свое воплощение в особой технике композиции, которая вбирает в себя все разработанное ранее. Как известно, фундаментом ее является система тропов, «возможностей двенадцатитонового мелоса», на ее основе упорядочиваются все мыслимые комбинации 12 тонов. В поздний период творчества, когда и

создавались двенадцатитоновые игры, Хауэр прибегает к существенному упрощению прежней техники, опираясь на один двенадцатитоновый ряд, который уже содержит в себе гармонию, ритм и форму. Техника игры – действие по определенным правилам с непредсказуемым результатом – почти не раскрыта Хауэром, который предпочитал ее практическое преподнесение. Однако она подробно описана его многочисленными последователями, в первую очередь Виктором Соколовским [12]. К их разъяснениям мы и обратимся.

В качестве примера рассмотрим двенадцатитоновую игру для фортепиано, созданную 19 февраля 1953 года³. Она имеет подзаголовок «Гармония – мелодия – ритм в кристаллическом соединении в четверном контрапункте» («Harmonie – Melodie – Rhythmus in kristallischer Bindung im vierfachen Kontrapunkt»). Взаимосвязь гармонии, мелодии и ритма осуществляется следующим образом.

Хауэр делит двенадцатитоновую хроматическую гамму на четыре квадранта, то есть четыре сектора из трех тонов, расположенных рядом. По амбитусу квадранты соотносятся с четырьмя певческими голосами: бас, тенор, альт, сопрано (см. пример 1, иллюстрацию 1).

Пример 1. Деление звукового пространства на четыре квадранта

³ Анализ сочинения приведен на сайте австрийской энциклопедии AEIOU [7]. Оттуда же заимствованы нотные примеры 1–8. Композиционная техника в двенадцатитоновых играх описана также в: [14, 66–69], [11, 165–175].

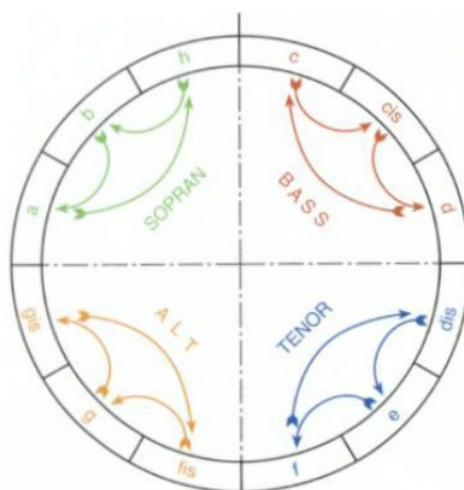
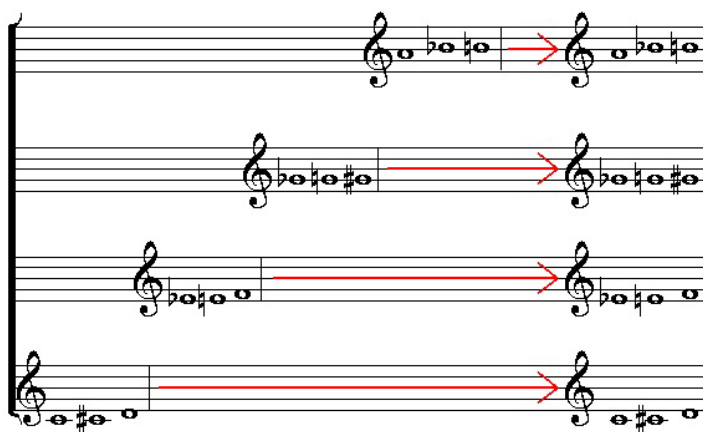
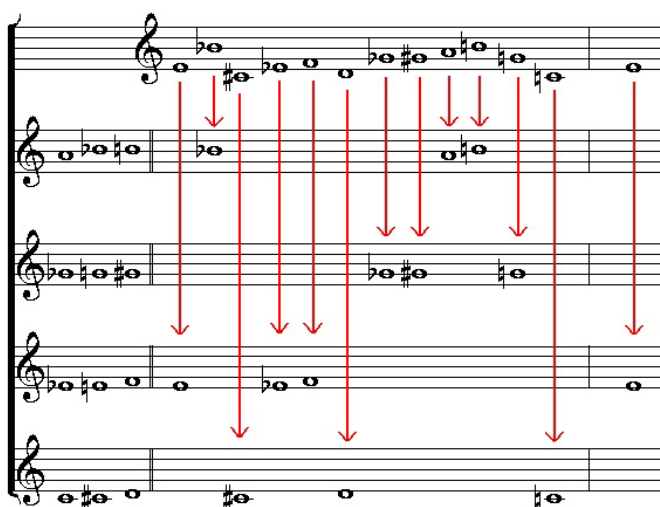


Иллюстрация 1. Деление звукового пространства на четыре квадранта⁴

Затем избирается двенадцатитоновый ряд. По сути, в нем не 12, а 13 тонов, поскольку он замыкается начальным тоном, чтобы избежать появления одного из тонов в начальной или конечной позиции. В результате возникает двенадцатитоновый цикл (Zwölftonzyklus), бесконечное круговращение 12 темперированных тонов (см.: [12, 27]). Каждый тон записывается на том нотоносце, где он появляется в составе квадранта, то есть последовательность 12 тонов распределяется между четырьмя голосами (см. пример 2):

Пример 2. Двенадцатитоновый ряд, распределенный между четырьмя квадрантами

⁴ Источник иллюстрации: [12, 30].



На следующем этапе ряд должен быть «приведен к гармонии» (in Harmonie gebracht) [6, 324], то есть особым способом гармонизован. В каждом голосе тон ряда выдерживается до тех пор, пока не сможет перейти в соседний, расположенный на расстоянии полутона. В результате возникает последовательность из 12 четырехзвучий, в которые «вплетены» звуки двенадцатитонового ряда (см. пример 3):

Пример 3. Процесс приведения к гармонии двенадцатитонового цикла



В соответствии с принципом цикличности последовательность замыкает тринадцатый аккорд – им становится большой мажорный септаккорд с-e-g-h. Соответственно, он помещается и в начало построения: с него начинаются многие двенадцатитоновые игры.

Звучание большого мажорного септаккорда – своего рода гармоническая эмблема Хауэра. Мягкая диссонантность этого аккорда окрашивает и всю последующую гармонию.

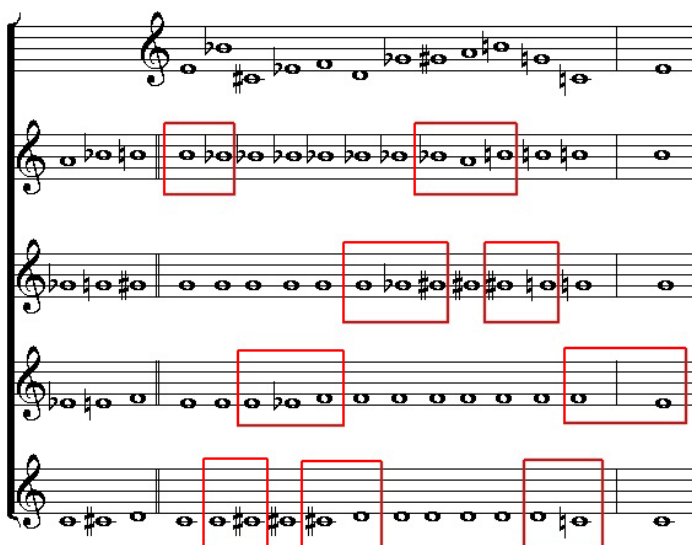
Двенадцатитоновый ряд, «приведенный к гармонии», Хауэр назвал «гармонической лентой» (*harmonisches Band*) [14, 68], его последователи дали ему имя «континуум» (*Kontinuum*) [12, 30–31] (см. пример 4):

Пример 4. Гармоническая лента, или континуум



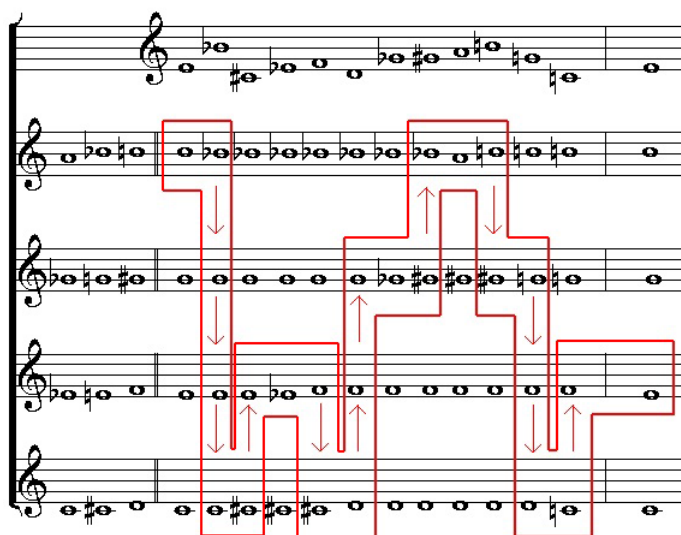
В рассматриваемой нами пьесе континуум положен в основу аккордового сопровождения синкопированными восьмыми в партии правой руки (см. далее в примере 8). В партию левой руки помещена составленная по особым правилам мелодия, опирающаяся на так называемую «мелодическую нить» (*Melodiefaden*). Для ее создания используется секундовый шаг, *Sekundschrift*, который возникает при переходе от одного четырехзвучия к другому (см. пример 5):

Пример 5. Создание мелодии из секундовых шагов



Все секундовые шаги соединяются друг с другом, при этом мелодическая нить включает также лежащие между ними тоны вертикали (см. пример 6):

Пример 6. Создание мелодии. Включение тонов вертикали



Из мелодии выводится ритм. Каждый тон ряда соответствует четверти (далее она заменяется пунктиром). Включение в мелодическую последовательность тонов вертикали приводит к дроблению длительностей: два тона соответствуют восьмым, три тона – триоли восьмыми, четыре тона – шестнадцатым.

Форма Zwölftonspiel также основана на определенных правилах – это так называемая техника этажей (Stockwerktechnik), то есть террасообразные перемещения гармонической ленты, и аккордовый кребс (Akkordkrebs) – запись 12 четырехзвучий в обратном порядке. В рассматриваемой пьесе Хауэр трижды меняет высотное положение в восходящем направлении, а затем все повторяется в обратном движении (см. пример 7):

Пример 7. Схема формы

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains four measures of a 12-tone scale, with notes connected by a line. Below the staff are the measure numbers: 1 - 5, 6 - 9, 10 - 13, and 14 - 17. The second staff is labeled 'Akkordkrebs' in red text and contains four measures of a 12-tone scale, also with notes connected by a line. Below the staff are the measure numbers: 18 - 21, 22 - 25, 26 - 29, and 30 - 34.

В результате аккордового кребса мелодические тоны меняются местами с гармоническими, к которым они изначально были привязаны. Следующий пример (см. пример 8) показывает, как выглядит пьеса в завершенном виде:

Пример 8. Zwölftonspiel 19 февраля 1953, фрагмент



Для многих своих сочинений Хауэр составляет так называемый мелический эскиз (*melischer Entwurf*), который представляет собой особую четырехголосную и четырехцветовую схему. В качестве примера обратимся к мелическому эскизу, созданному для струнного квартета, написанного 4 января 1954 года и посвященного немецкому дирижеру Хансу Розбауду (см. иллюстрацию 2). Этот эскиз, как и недоступная для нас рукопись квартета, хранится в Библиотеке Конгресса (*The Moldenhauer Archives, Library of Congress*):

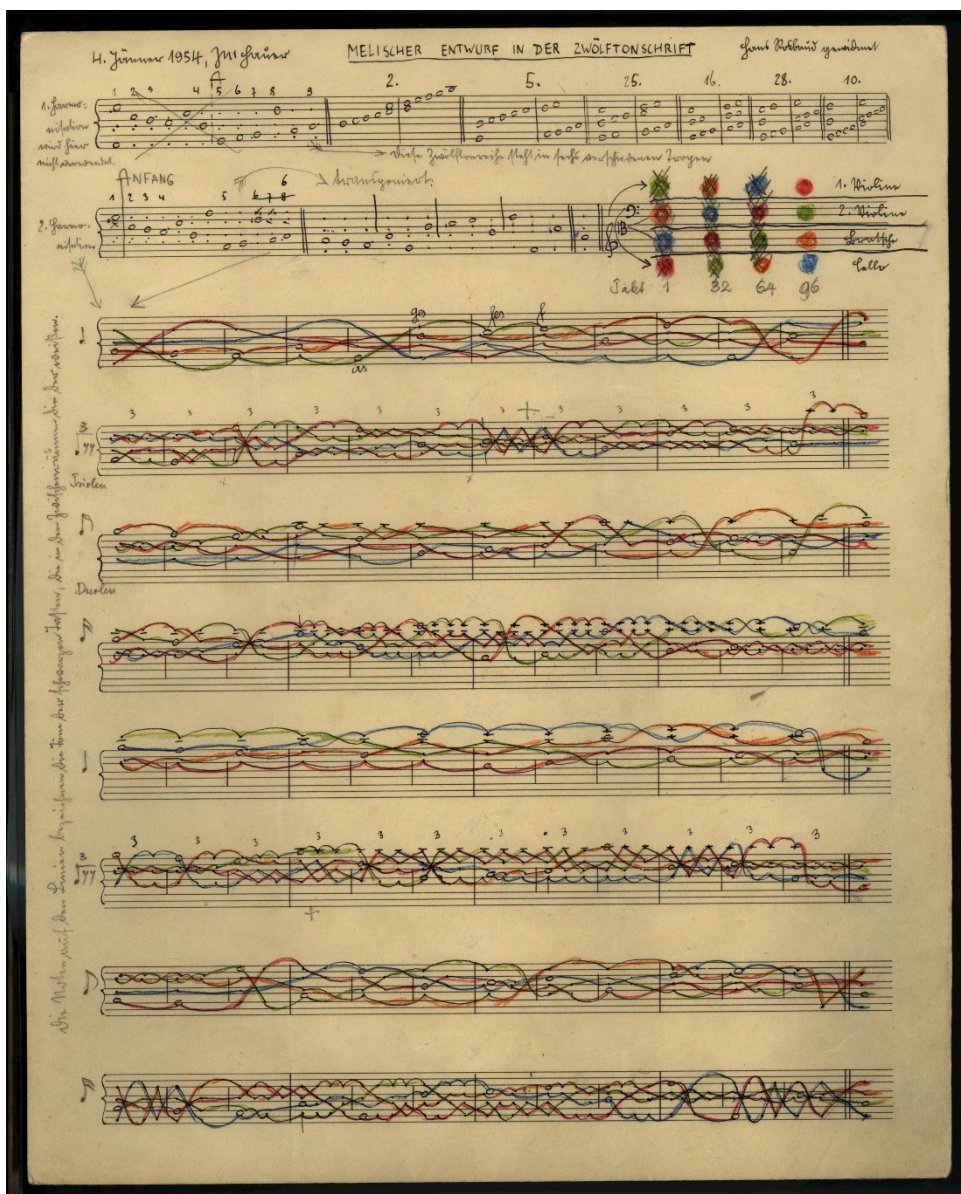


Иллюстрация 2. Мелический эскиз для струнного квартета (4 января 1954)⁴

Само название «мелический эскиз» указывает на то приоритетное положение, которое занимала у Хауэра мелодия. Для ее обозначения он использует греческое слово «мелос», которое стало весьма актуальным в 1920-е годы – журнал с соответствующим названием выходил как в России, так и в Германии. Мелос для Хауэра был абсолютной субстанцией музыки, «альфой и омегой духовного

⁴ Источник иллюстрации: Hauer, J. M. Melischer Entwurf in der Zwölftonschrift. None, Monographic [Notated Music] [Electronic source]. Retrieved from the Library of Congress. Available at: www.loc.gov/item/molden.2806/.

человека» [6, 264]. В наиболее чистом виде, как полагал Хауэр, культура мелоса была представлена в древнекитайских трактатах (см.: [6, 264–265]; [10]).

Мелический эскиз – в отличие от нотных партитур – записывается при помощи специальной восьмилинейной нотации⁵. Она имитирует расположение белых и черных клавиш фортепиано и призвана уравнивать в правах все 12 тонов, гарантируя от случайностей, связанных с использованием знаков альтерации. В мелическом эскизе для квартета Хауэр уточняет: «Ноты на линиях обозначают тоны черных клавиш, в промежутках – белых» («Die Noten auf den Linien bezeichnen die Töne der schwarzen Tasten, die in den Zwischenräumen die der weißen»). На восьмилинейном нотном стане три ключа: скрипичный, басовый и ключ «до», но они нигде не указывают абсолютную высоту, скорее диапазон, причем ключ «до» делит октаву пополам.

Для своей композиции Хауэр избирает двенадцатитоновый ряд, который соотносится с шестью тропами: 2, 5, 25, 16, 28, и 10 – мы видим их на верхнем нотоносце справа. Гексахорды хауэровских тропов нередко сравнивают с гексаграммами «И-цзин»: порядок высот внутри тропа остается неопределенным и может быть интерпретирован различным образом (см. [10]). Таким образом, Zwölftonspiel обнаруживает сходство с игрой оракула из древнекитайской «Книги перемен» [6, 323]. О влиянии формообразующих принципов восточной музыки косвенно свидетельствует и отсутствие в теории Хауэра многих традиционных категорий, связанных с понятием музыкальной мысли: в первую очередь, это тема и мотив. Его Zwölftonspiele – не «закрытые» композиции, основанные на

⁵ О нотации см.: [5, 414]; [14, 35–36].

целенаправленной разработке тем и мотивов, но композиции «открыто-циклические» [10], они представляют собой бесконечное развертывание, многократное проведение одного и того же двенадцатитонового цикла.

Двенадцатитоновый ряд, «приведенный к гармонии» (тоны ряда и гармонические тоны фиксируются белыми и, соответственно, черными нотами), выписан на верхнем нотоносце слева – это единственный элемент композиции, для которого установлен порядок высот. Ряд функционирует как *cantus firmus* и неизменно повторяется на протяжении всей композиции, его задача – обеспечивать гармоническую и структурную основу. Постоянство ряда символизирует постоянство и тотальность космоса.

Цветные точки в правом верхнем углу эскиза представляют собой так называемый *Vierweg* (четырепутье) – подобие магического квадрата, матрицу, которая создается для каждой композиции заново и обеспечивает «правило игры», *Spielregel* (см.: [6, 379]; [10]). Это общая схема контрапунктического развития, которая может быть реализована различными способами, при этом свободными остаются количество тактов, выбор тропа, инструментовка и характер изложения.

На последующих 8 нотоносцах на основе четырехпутья представлена конструктивная схема всего квартета (ее можно сравнить с краткой партитурой – дирекционом или партичеллой). Схема включает четыре блока, состоящих из четырех полифонических линий, на ней точно определены те моменты, где эти линии меняются местами (такты 32, 64 и 96). Рассматривая мелический эскиз, нельзя избежать аналогии с аналитической схемой редукции Генриха Шенкера, ибо и там, и здесь, хотя и по-разному, представлено линейное развертывание гармонической структуры. При этом в технике Хауэра

парадоксальным образом соединяется момент автоматизма и случайности: на основании правил игры композиция словно бы сочиняет себя сама, а автору остается лишь с удивлением рассматривать то, что получилось в результате.

Помимо тщательно разработанной композиционной техники, двенадцатитоновая игра представляет собой и особый авторский жанр. Примеры таких жанров мы нередко встречаем в музыке XX века: вспомним микролюдии, постлюдии, нотации, секвенции. Когда Хауэра спрашивали, что он написал нового, он отвечал: «Новое? Наистарейшее (Uraltes)!» [6, 17]. Или иначе: «За всю свою жизнь я написал лишь одно единственное сочинение – двенадцатитоновую игру» [ibid]. Около тысячи его двенадцатитоновых игр⁶ носят одно и то же название, они различаются составом и датой написания, которая всегда указывается. В некоторых случаях им даны и подзаголовки.

Исполнительский состав двенадцатитоновых игр весьма разнообразен, начиная от оркестра в разных вариантах и заканчивая солирующими скрипкой, кларнетом или фортепиано, – это позволяет сделать вывод о том, что он не имел принципиального значения. Инструменты в двенадцатитоновых играх даны в разных, порой непривычных комбинациях: струнный квартет, фортепианный дуэт, кларнет и фортепиано, пять скрипок, различные сочетания струнных и духовых. Среди инструментов встречаются и довольно редкие для традиционного симфонического оркестра: фисгармония, цитра, аккордеон, гитара. Похоже, что Хауэр ориентировался на музыкантов, которые находились рядом с ним или же потенциально могли исполнить его сочинения. Среди двенадцатитоновых игр есть и вокальные, написанные на тексты китайских мудрецов и поэтов-

⁶ Такое число называет Рудольф Штефан, см. [13, 291]. В каталоге сочинений Хауэра их указано несколько сотен [6, 469–492].

классиков, прежде всего Гёте. Так, Хауэр обратился к мистическому хору из «Фауста», представив его в виде сольмизации.

Серии большей частью не принадлежат Хауэру. Они выбраны или составлены («смешаны», *gemischt*) кем-то из его окружения, чаще всего участниками Австрийского семинара двенадцатитоновой музыки⁷ – среди них, как известно, был и Фридрих Церха. Одна из серий принадлежит Шёнбергу; из какого сочинения она извлечена, выяснить не удалось. Создание двенадцатитоновых игр на заданную серию вызывает в памяти распространенную в барочную эпоху практику импровизации на чужую тему.

Некоторые двенадцатитоновые игры имеют посвящения – родственникам, друзьям, коллегам, напоминая о поэтике посвящений композиторов конца XX века – Дьердя Куртага и Валентина Сильвестрова. Скорее всего Хауэр впоследствии дарил свои манускрипты адресатам.

Многим играм предпосланы манифесты – своего рода комментирующие воззвания, от совершенно абстрактных до злободневных, касающихся не только искусства, но также морали и государственного устройства. Один из таких манифестов призывает к изучению и распространению двенадцатитоновой игры:

Музыка в ее абсолютном завершении, в ее окончательном разрешении может преподаваться и изучаться как двенадцатитоновая игра, подобно шахматной игре, и как эта последняя «играючи» распространяться [6, 379].

В другом говорится о благотворном влиянии двенадцатитоновой игры на власть имущих:

⁷ Семинар проводился Хауэром с 1953 по 1959 годы.

Двенадцатитоновая игра / абсолютное искусство, точная наука, вечная неизменная религия / должна в первую очередь изучаться государственными деятелями, чтобы они приобрели интуитивное видение происходящего в мире и не зависели от одной лишь идеологии [6, 404].

Описанные выше компоненты объединяются в синтезе, который можно было бы назвать хауэровским гезамткунстверком: музыка, философия, поэзия, математика, этика, – вот его составные части. Обращенная к универсалиям, двенадцатитоновая игра выполняет также роль своеобразного дневника Хауэра, в котором он каждые несколько дней фиксирует свои мысли и чувства по поводу происходящего вокруг.

Особое внимание Хауэр уделяет исполнению двенадцатитоновых игр. Одно из его указаний гласит: «не слишком быстро, не слишком медленно, не слишком громко, не слишком тихо, хорошо темперировано, хорошо интонировано» [6, 403]. По сути, исполнение должно быть ограничено во всех своих параметрах, чтобы не отвлекать от главного: мелоса. При всей неуклюжей угловатости, двенадцатитоновые игры не утрачивают одухотворенности. Они мало похожи на известную нам статичную медитативную музыку, далеки от обезличенной репетитивности минимализма. Течение времени здесь соответствует человеческому пульсу. Более всего они напоминают танец (именно так называются некоторые сочинения Хауэра), однако не тот плотский танец, что дает выход раскрепощенным телесным инстинктам, как это происходит в джазе, но танец духовный, божественный. Благозвучие, мягкая диссонантность за счет движения по звукам септаккордов, единообразие без монотонности, – все это похоже на какой-то бесконечный орнамент или же неспешное перебирание четок, эзотерическую игру в бисер, описанную Германом

Гессе игру «со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры» [3, 198]⁸. Несмотря на преобладающий полифонический склад, возникает сходство с прихотливо организованной восточной монодией, которую можно слушать бесконечно и с любого места – о ней забываешь, как о тиканье часов. Вместе с тем здесь нет ничего похожего на идеи музыки как фона, «меблировочной музыки», которые выдвигает тремя десятилетиями ранее Эрик Сати.

Zwölftonspiel не укладывается в традиционные представления об опусе как результате композиторской деятельности. Как уже отмечалось, Хауэр полагал, что вся музыка – абсолютная, неизменная, вечная – уже создана Богом, ее нельзя критиковать, как нельзя критиковать звездное небо. Человеку остается изучать ее и постигать – толковать – при помощи интуиции, чему и служит двенадцатитоновая игра. Подобная позиция, в основе которой восточный принцип «недеяния», заставляет вспомнить о провозглашенной позднее идее «конца времени композиторов», концепции «не-произведения». Хауэра нетрудно вписать в реалии пост- или метамодерна, увидеть связь его концепции с идеями авангарда и поставангарда, включить в круг композиторов второй половины столетия: Д. Кейджа, К. Штокхаузена, Д. Шельси, В. Мартынова и других. Но не менее ценным представляется осмысление его наследия как части богатейшей австрийской культуры, той традиции, которая лежала вдалеке от больших дорог и все же прокладывала пути в будущее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Векслер Ю.С. Й.М. Хауэр и Ф. Эбнер. К истории «случайной» встречи// Музыка – философия – культура»: Сборник статей

⁸ Гессе и Хауэр, не будучи знакомы лично, знали друг о друге, Хауэр читал и комментировал роман «Игра в бисер», см. [6, 161].

участников цикла конференций (2013–2017). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 305–313.

2. Гервер Л.Л., Лебедева А.В. *Ars Combinatoria XVII–XVIII веков – прообраз музыкальной техники XX века // Искусство XX века: Диалог эпох и поколений.* Нижний Новгород, 1999. С. 30–50.

3. Гессе Г. *Степной волк; Игра в бисер; Рассказы и очерки/ пер. с нем.* М.: АСТ, 2004.

4. Кудряшов Ю.В. «Учение о тропах» Й. М. Хауэра // *Проблемы музыкальной науки.* Вып. 5. М.: Музыка, 1983. С. 224–254.

5. Холопов Ю.Н. [и др.] *Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ред.: Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян; отв. ред.: Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова.* М.: Композитор, 2006.

6. *Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente.* DVDrom. Wien 2007.

7. J.M. Hauer. *Zwölftonspiel vom 19. Februar 1953* [Electronic resource]. Available at: <http://www.aeiou.at/aeiou/musikkolleg/hauer/haspio2.html>. (accessed: 31.5.2021).

8. *Lichtenfeld M. Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer.* Regensburg: G. Bosse, 1964.

9. *Moseley R. Keys to Play: Music as a Ludic Medium from Apollo to Nintendo.* Oakland: University of California Press, 2016.

10. *Reinhardt L. Josef Matthias Hauer's Melischer Erntwurf.* In: *A Guide to the Moldenhauer Archives.* Available at: <https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/melischer-erntwurf>. (accessed: 31.5.2021).

11. *Šedivý D. Tropentechnik: ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

12. *Sokolowsky V. Über das Zwölftonspiel.* In: *Weiß R. M. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer – 80 Jahre Zwölftonmusik.* Wiener Neustadt: Kulturamt, 1999. S. 22–35.

13. *Stephan R. Über Josef Matthias Hauer.* In: *Archiv für Musikwissenschaft* 18. 1961. S. 265–293.

14. *Szmolyan W. Josef Matthias Hauer: eine Studie.* Wien: Lafite/Österr. Bundesverl., 1965.

REFERENCES

1. *Veksler YU.S. J.M. Hauer i F. Ebner. K istorii «sluchajnoj» vstrechi [J. M. Hauer and F. Ebner. To the history of the «random» meeting].* In: *Muzyka — filosofiya — kul'tura: Sbornik statej uchastnikov cikla konferencij (2013–2017).* Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya» [Research and Publishing Center «Moscow Conservatory»], 2020. Pp. 305–313.

2. *Gerver L.L., Lebedeva A.V.* Ars Combinatoria XVII–XVIII vekov – proobraz muzykal'noj tekhniki XX veka [Ars Combinatoria of the XVII–XVIII centuries – the prototype of the musical technique of the XX century]. In: *Iskusstvo XX veka: Dialog epoch i pokolenij*. Nizhnij Novgorod, 1999. Pp. 30–50.
3. *Gesse G.* Stepnoj volk; Igra v biser; Rassказы i ocherki [Steppenwolf; The Glass Bead Game; Stories and essays] / per. s nem. Moscow: ACT, 2004.
4. *Kudryashov YU.V.* «Uchenie o tropah» J. M. Hauera [«The Doctrine of the tropes by J. M. Hauer]. In: *Problemy muzykal'noj nauki*. Vyp. 5 [Vol.5]. Moscow: Muzyka [Music], 1983. Pp. 224–254.
5. *Holopov YU.N.* [i dr.] Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nyh vuzov [Music-theoretical systems: a textbook for historical-theoretical and compositional faculties of music universities] / Red.: YU. Holopov, L. Kirillina, T. Kyuregyan; otv. red.: G. Lyzhov, R. Pospelova, V. Cenova. Moscow: Kompozitor [Publishing House «Composer»], 2006.
6. *Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hg.)* Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien 2007.
7. J.M. Hauer. Zwölftonspiel vom 19. Februar 1953 [Electronic resource]. Available at: <http://www.aeiou.at/aeiou/musikkolleg/hauer/haspio2.html>. (accessed: 31.5.2021).
8. *Lichtenfeld M.* Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer. Regensburg: G. Bosse, 1964.
9. *Moseley R.* Keys to Play: Music as a Ludic Medium from Apollo to Nintendo. Oakland: University of California Press, 2016.
10. *Reinhardt L.* Josef Matthias Hauer's Melischer Erntwurf. In: *A Guide to the Moldenhauer Archives*. Available at: <https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/melischer-erntwurf>. (accessed: 31.5.2021).
11. *Šedivý D.* Tropentechnik: ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
12. *Sokolowsky V.* Über das Zwölftonspiel. In: *Weiß R. M. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer – 80 Jahre Zwölftonmusik*. Wiener Neustadt: Kulturamt, 1999. S. 22–35.
13. *Stephan R.* Über Josef Matthias Hauer. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 18. 1961. S. 265–293.
14. *Szmolyan W.* Josef Matthias Hauer: eine Studie. Wien: Lafite/Österr. Bundesverl., 1965.



История музыки

Оригинальная статья

УДК 785.11

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-097-112>

Ханс Ротт — современник Густава Малера

Наталья Ивановна Дегтярева

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова,

г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

natad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

Аннотация. Ханс Ротт (1858–1884) – ровесник и друг Густава Малера, его соученик по классу композиции, блестяще одаренный музыкант. В год окончания Венской консерватории (1878) он начал работу над своей Первой симфонией Ми-мажор – сочинением, внезапно прославившим имя автора спустя 100 с лишним лет со времени его завершения. При жизни Ротта его музыка публично не исполнялась и не издавалась. Симфонию, рукопись которой целый век пролежала в архивах, в конце 1970-х годов обнаружил в Австрийской национальной библиотеке британский музыковед Пол Бэнкс. Премьера произведения в 1989 году стала музыкальной сенсацией – так много «малеровских» элементов, предвестников симфонического стиля великого австрийского композитора, было в опусе юного музыканта, возникшем за несколько лет до появления первой симфонии Густава Малера. В музыковедческой литературе 1990-х годов возникла дискуссия о приоритете Ротта в вопросе создания «новой симфонии», о необходимости «переписать историю музыки». С течением времени оценки утратили сенсационную злободневность и приобрели более объективный и взвешенный характер. В статье содержатся напоминания о ряде моментов этой дискуссии, рассматриваются причины драматической судьбы симфонии Ротта, а также обсуждается предлагаемая Э. ван ден Хогеном гипотеза о скрытом смысле некоторых малеровских намеков – фрагментов его симфоний, содержащих «цитатные» параллели с произведением Ротта. Ученый усматривает в них прямые ссылки, подчеркивание сходства, *апострофированного* Малером как проявление отмеченного им самим духовного «родства» с безвременно ушедшим другом. Апострофа – обращение к воображаемому, незримо «присутствующему» собеседнику, – может превратить процесс цитирования в особую форму творческого диалога.

Ключевые слова: Ханс Ротт, Густав Малер, симфония Ми-мажор, Э. ван ден Хоге, цитата как рефлексия, как проявление духовного «родства»

Для цитирования: Дегтярева Н.И. Ханс Ротт — современник Густава Малера // Современные проблемы музыкознания. 2021. № 1. С. 97–112. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-097-112>

History of Music

Original article

Hans Rott: Gustav Mahler's Contemporary

Natalia I. Degtyareva

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

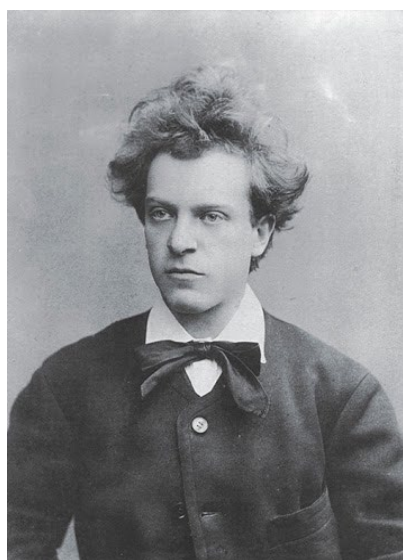
Saint Petersburg, Russian Federation,

natad-49@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1126-412X>

Abstract. Hans Rott (1858–1884) was a contemporary and a friend of Gustav Mahler, his fellow student in the composition class, a brilliantly gifted musician. The year he graduated from the Vienna Conservatory (1878), he began work on his First Symphony in E Major, which suddenly made the author's name famous more than 100 years after its completion. During Rott's lifetime, his music was not publicly performed or published. The manuscript of the symphony had been in the archives for a century before it was discovered in the Austrian National Library in the late 1970s by the British musicologist Paul Banks. The premiere of the work in 1989 became a musical sensation: the opus by a young musician that appeared several years before Gustav Mahler's first symphony had numerous "Mahler" elements, forerunning the symphonic style of the great Austrian composer. The musicological literature of the 1990s is engaged in the debate about Rott's priority in the creation of a "new symphony". The scholars even highlight the need to "write the history of music anew". Over time, academic judgements lost their sensational relevance and acquired a more objective and balanced character. The article is a reminder about certain aspects of the 1990s debate. It examines the reasons for the dramatic fate of Rott's symphony. It also discusses the hypothesis proposed by E. van den Hoogen about the hidden meaning of some Mahler's allusions—fragments of his symphonies containing "quotations" from Rott's works. They may be viewed as direct references, an emphasis on the similarity, apostrophized by Mahler as a manifestation of the spiritual "kinship" he himself noted with his dearly departed friend. The apostrophe—an appeal to an imaginary, invisibly "present" interlocutor—can turn citation into a special form of creative dialogue.

Keywords: Hans Rott, Gustav Mahler, symphony in E major, E. van den Hoogen, quotation as reflection and manifestation of spiritual kinship

For citation: Degtyareva N. I. Hans Rott: Gustav Mahler's Contemporary. In: Contemporary Musicology, 2021, No 1, pp. 97–112. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-1-097-112>

Иллюстрация 1. Ханс Ротт¹

У тех, кто знаком с Ми-мажорной симфонией Ханса Ротта, тема настоящей статьи может вызвать живые воспоминания о событиях 30-летней давности, всколыхнувших мировое музыкальное сообщество.

¹ Источник иллюстрации: <https://www.listenmusicculture.com/mastery/madness-thievery>.

Напомню некоторые факты. В конце 1970-х годов Пол Бэнкс, британский музыковед, занимавшийся творчеством Малера, обнаружил в Австрийской национальной библиотеке рукопись симфонии Ротта, соученика и друга Малера. Справедливости ради надо отметить, что лет за 15 до Бэнкса коллекцию сохранившихся сочинений и эскизов Ротта в одной из статей 1975 года описал Леопольд Новак, бывший в 1946–1969 хранителем музыкального собрания Австрийской национальной библиотеки [11, 273–340]. Но тогда сенсации не случилось, так как работа Новака преследовала сугубо научные цели. Бэнксу же удалось развернуть широкую кампанию, по сути – кураторский проект, вернувший имя Ротта из небытия: он не только осуществил несколько публикаций о Ми-мажорной симфонии², но и в сотрудничестве с дирижером Герхардом Самуэлем инициировал ее исполнение. Премьера, состоявшаяся 4 марта 1989 года, через 109 лет после написания произведения, прошла в США; симфония была сыграна филармоническим оркестром Цинциннати под управлением Самуэля, а через несколько дней он же дирижировал парижской и лондонской премьерами.

Музыка Ротта, ошеломившая слушателей «малеровской» интонацией, пробудила интерес к фигуре забытого композитора, гениально одаренного юноши, создававшего свою симфонию в возрасте от 19 до 21 года, и трагически рано, в неполных 26 лет ушедшего из жизни. Исполнение симфонии вызвало научную полемику. Однако, как пишет Экхардт ван ден Хоген, автор блестящей статьи о симфонии Ротта, «...реакция экспертных кругов была поразительной» [9, 4]:

² См., например, *Banks P. Hans Rott, 1858–1884 // The Musical Times, Vol. 125, No 1699 (Sep. 1984). [4, 493–495].*

...Наконец-то была найдена курица, снесшая колумбово яйцо. <...> Молодой Ханс Ротт внезапно стал отцом новой симфонии, а великий Густав Малер, современник будущего, проводник современности, оказался плагиатором, который, по-видимому, беспрепятственно использовал работы своего коллеги... Неизбежно возникло требование переписать всю историю музыки [9, 4].

Тезис о первенстве Ротта был на первых порах одним из главных лейтмотивов дискуссии. Приведу для примера названия некоторых работ: «Предшественник Малера? – Ханс Ротт» (Константин Флорос, [5]), «Малер до Малера?» (Кнут Франке, [6]), «Больше, чем Nullte Малера!» (Ханс Крейзинг, Франк Литтершайдт, [10]), «Ханс Ротт (1858–1884) – недостающее звено между Брукнером и Малером» (Джеймс Тесс, [12]). При этом активно цитировалось высказывание Малера, датированное 1900 годом и зафиксированное в воспоминаниях Н. Бауэр-Лехнер:

То, что музыка потеряла в нем, вообще невозможно измерить: такого полета достигает его гений уже в Первой симфонии, которую он написал, когда был двадцатилетним юношей, и которая делает его – и это не слишком сильно сказано – основоположником новой симфонии, как я ее понимаю. <...> Да, он настолько родственен мне, что мы с ним кажемся двумя плодами одного дерева, которое питали одна и та же почва, один и тот же воздух. В нем я мог найти бесконечно многое, и, возможно, мы вдвоем в какой-то мере исчерпали бы содержание этого нового времени, наступившего для музыки (цит. по: [9, 9]).

Со временем тон публикаций изменился, оценки приобрели более взвешенный и объективный характер. Уже в начале XXI века тот же ван ден Хоген замечает: пришло время исправить ущерб, нанесенный прежней эйфорией, «приняв более осознанный, но также более всеобъемлющий взгляд на вещи» [9, 4]³.

³ См. также в работе Р. ван Гулика [7, 13–18] критику музыковедческих позиций, обозначившихся в публикациях 1990-х годов.

За прошедшие десятилетия творчество Ротта приобрело самостоятельное значение, а его музыка стала фактом международной концертной жизни. Из примерно 80 оставшихся после него (частично – в эскизах) композиций исполняется около 25, среди них – Симфония для струнного оркестра *As-dur*, оркестровые Пасторальная прелюдия и Сюита Ми-мажор, увертюра к «Юлию Цезарю», хоровые, камерно-инструментальные и вокальные сочинения. Симфония Ротта звучала и в России – в декабре 2005 года ее сыграл оркестр Юрия Башмета «Новая Россия» под управлением австрийского дирижера Йоханнеса Вильднера. В 2002 году основано Международное общество Ханса Ротта (Вена, президент – доктор Уве Хартен). Постепенно расширяется коллекция CD. Только количество дисков с записями Ми-мажорной симфонии – до сих пор самого исполняемого сочинения Ротта – перевалило за десяток⁴. В 2003 году берлинская фирма *Рис и Эрлер* выпустила критическое издание партитуры симфонии с развернутыми комментариями и большой вступительной статьей Берта Хагельса, вице-президента Международного общества Ханса Ротта [8, VII–XV]. До последнего времени партитура не была оцифрована, но в сентябре 2020 года ноты были выложены на YouTube с параллельной трансляцией записи в исполнении оркестра Франкфуртского радио под управлением Пааво Ярви.

⁴ Один из последних появился в 2016 году: Mozarteumorchester, дирижер С. Trinks; Profil Edition Günter Hänssler, PH15051.



Иллюстрация 2. Обложка партитуры. Фото автора статьи

С каждым годом множится число публикаций о творчестве Ротта. Хочу подчеркнуть, что один из ранних откликов принадлежит российскому автору – имею в виду статью Елены Двоскиной «Ганс Ротт и его симфония Ми-мажор», опубликованную в 1992 году в сборнике Московской консерватории «Проблемы романтической музыки XIX века» [2, 82–96].

Конечно, нельзя утверждать, что наследие композитора изучено с полной основательностью (такое утверждение в принципе невозможно по отношению к любому художнику), но во внушительном библиографическом списке на сайте Международного общества Ротта числятся: монография Йоханнеса Шмидта (2010), сборники статей, работы авторитетных музыковедов, публикации писем, заметок, документов

из собрания Майи Лёр, дочери Фридриха Лёра, ближайшего друга Малера и Ротта, ставшего своего рода «душеприказчиком» Ротта⁵. Подробно («пошагово») проанализирована симфония, изучены музыкальные аллюзии, тематические и структурные параллели с произведениями Малера, Вагнера, Шумана, Брамса, Брукнера, рассматриваются и другие аспекты.

Учитывая сказанное, хочу сосредоточиться на двух основных вопросах. Первый – причины драматических поворотов в судьбе главного произведения Ротта; второй – о какой симфонии мечтали друзья и соученики, Малер и Ротт, в конце 70-х годов позапрошлого века?

Ротт и Малер не только современники, но и ровесники (Ротт старше Малера всего на 2 года). Практически в одно и то же время они учились в Венской консерватории (Ротт с 1874 по 1878, Малер с 1875 по 1878), правда, Ротт до курса композиции прошел обучение по классу органа. Он был любимым учеником Брукнера, который особенно ценил исполнение Роттом музыки Баха и его замечательный дар импровизатора. По классу композиции Ротт и Малер занимались у Франца Кренна, консервативного, академически настроенного профессора, который, впрочем, достаточно лояльно относился к современным увлечениям своих учеников. Экзамен по композиции в Венской консерватории включал в себя два этапа. Для второго этапа, который проводился в виде конкурса, Ротт подготовил первую часть симфонии. Конкурс закончился для него полным фиаско: он, единственный из семи выпускников, несмотря на горячее заступничество Брукнера, не получил никакой премии:

⁵ См. библиографию на веб-сайте Международного общества Ханса Ротта: <http://www.hans-rott.de/biblio.htm>.

Как рассказывал Брукнер, Ротт представил на заключительный экзамен часть симфонии. Но она показалась узколобым судьям, которые тогда сидели за столом жюри и для которых Вагнер все еще был Маратом в музыке, слишком “вагнеровской”. В конце [прослушивания] от кафедры метчика – пардон, от экзаменационного стола — донесся саркастический смешок. Но здесь поднялся обычно робкий Брукнер и выкрикнул в сторону “метчиков” пламенные слова: «Не смейтесь, господа! От *этого* человека вы еще услышите великие [вещи]!»⁶.

Неудача не обескуражила Ротта, он продолжал упорно работать над симфонией. Генрих Кржижановский, еще один близкий друг и Малера, и Ротта, сообщает об этом следующее:

Важнее всего был тот факт, что Р[отт] создавал в это время великую симфонию, великую, во-первых, по размаху, а во-вторых, по важности, если ориентироваться на мнение друзей, в число которых в данном случае входили и профессионалы, только последние были несколько более коллегиальными, то есть более сдержанными в своих суждениях, чем другие. Для всех выдающееся значение произведения не подлежало сомнению, и эта оценка постепенно переносилась на самого Ротта <...>. Симфонию и ее создателя окружала благоговейная атмосфера. Его симфония стала «симфонией» в абсолютном смысле (цит. по: [8, XI]).

Четырехчастная симфония была закончена в июле 1880 года. Ротт, отчаянно нуждавшийся в деньгах, поставил перед собой несколько задач. Он рассчитывал на получение стипендии Министерства культуры и образования и планировал подать симфонию на Бетховенский конкурс, ежегодно проводившийся в Венской консерватории. Кроме того, он хотел заинтересовать своим произведением Ханса Рихтера и надеялся на исполнение симфонии в Венских филармонических

⁶ Hruby C. Meine Erinnerungen von Anton Bruckner. Wien, 1901. S. 12f. (цит. по: [8, IX]).

концертах. Успешное достижение этих целей позволило бы ему получить финансовую поддержку, без которой невозможно было продолжение композиторской деятельности. Но важнее всего была для Ротта профессиональная оценка. Ему удалось добиться аудиенции у Рихтера, но тот, хотя и одобрил симфонию, отказался принять ее к исполнению. В октябре Ротт показывал симфонию Брамсу, бывшему одним из членов жюри Бетховенского конкурса. Он ожидал поддержки, но получил вместо нее резкую отповедь. Вердикт Брамса, который с тех пор многократно цитировался, гласил: «...Наряду со многими красотами в сочинении столь много тривиального и бессмысленного, что первое не может исходить от Ротта»⁷. Две недели спустя Ротта постигло жесточайшее умственное расстройство. 23 октября 1880 года его поместили в психиатрическую клинику, где он и скончался в июне 1884 года.

Резкое возмущение Брукнера, объявившего Брамса чуть ли не виновником того, что произошло с Роттом, вынудило Фридриха Лёра выступить с чем-то вроде опровержения. Сказав о «художественной несправедливости», допущенной Брамсом, хотя бы и в хороших, «воспитательных целях», он замечает: в то время Ротта уже нельзя было спасти, «его болезнь, вызванная совершенно другими психическими и душевными моментами, давно уже готовилась» (цит. по: [9, 7]). Но Брамс, в силу своих эстетических убеждений, представлений о сущности, возможностях и границах музыки, никак не мог дать другого отзыва. Дело в характере музыкального материала, к которому обращается Ротт. Его симфония наполнена многочисленными аллюзиями, намеками и отзвуками, которые порой воспринимаются как «квазицитаты». При этом Ротт не просто сопоставляет, а отважно смешивает аль-

⁷ Отзыв Брамса дошел до нас в передаче Йозефа Зеемюллера, ближайшего друга и покровителя Ротта (см.: [8, XIV]).

тернативные, а для Вены 1870-х – начала 1880-х годов противоположные стилевые ресурсы. С одной стороны, это Вагнер и Брукнер, с другой – Шуман и сам Брамс (так, основная тема четвертой части симфонии весьма напоминает тему финала Первой симфонии Брамса). Поэтому согласимся с образом ван ден Хогена и представим себе изумление мэтра, когда в этом, как сказали бы сейчас, интертекстуальном зеркале австро-немецких симфонических традиций XIX века, предъявленном юным музыкантом, воспитанником Брукнера, он увидел себя, торжественно вступающим в сияющие чертоги Валгаллы (см.: [9, 8–9]).

Одним из центральных в научной полемике 1990-х годов был вопрос о характере творческих взаимоотношений Ротта и Малера. Малер хорошо знал произведение своего коллеги⁸, и «цитаты» из Ротта прослеживаются в нескольких его симфониях – Первой, Второй, Третьей, Пятой, Седьмой. Все они тщательно «задокументированы», описаны в работах Бэнкса, Крейзинга, Литтершайда, других авторов, писавших о Ротте. Чем это было – влиянием? Намеренными или неосознанными заимствованиями? Любопытную, психологически тонкую трактовку этих взаимоотношений вновь предлагает ван ден Хоген.

В годы работы Ротта над симфонией Малер писал «Жалобную песнь», до завершения его симфонического первенца оставалось еще около восьми лет (1884–1888). Но известно, что друзья часто обсуждали проблему «новой симфонии». При этом терминология оппонентов в вопросе о том, каким должен быть характер творческого процесса, до странности напоминает «сырое и приготовленное» еще не родившегося Леви-Стросса. Ротт был сторонником «горячего, жареного» (рост-бифа), Малер – выдержанного («кваргеля» – сорт сыра из Гарца)

⁸ «Й. Зеемюллер, посетивший Ротта [в лечебнице] в рождественский сочельник 1882 года, сообщил прискорбному другу, что бывший компаньон недавно играл его произведение в частном кругу» [9, 9].

(см.: [9, 9]). Каким мог быть образ «новой симфонии», складывавшийся в сознании юных спорщиков?

Из писем Ротта мы знаем, что он намеревался написать не просто экзаменационное или конкурсное сочинение, но симфонию «экстраординарную», «пламенеющую» (или, по Генриху Кржижановскому, «симфонию в абсолютном смысле»). Поэтому, когда профессор Кренн посоветовал ему сократить слишком длинную, по его мнению, первую тему, Ротт не убрал из нее ни такта; ему необходим был именно такой масштаб и такой разворот: для «пламенеющей» симфонии ему нужна была «пламенеющая» и при этом «растущая» тема.

Аудиопример 1. Х. Ротт. Симфония E-dur. Часть I, главная тема

Фрагмент 00.00 – 2.15

<https://www.youtube.com/watch?v=SxjLWC1aTh8>

Конечно, симфония Ротта не была сочинением зрелого мастера: в ней есть динамические и оркестровые шероховатости, с трудом достижимый баланс звучания отдельных инструментальных групп и т.д. Но он ведь не имел возможности услышать свое сочинение в живом оркестровом звучании и внести в оркестровку необходимые ретуши. Малер в уже цитированном высказывании 1900 года так говорит об этом: «То, чего он хотел, еще не достигнуто полностью. Это похоже на то, как если бы кто-то, еще неумелый, размахнулся, рассчитывая на сильный бросок, но пока не достиг цели. Но я знаю, куда он целился» (цит. по: [9, 9]). Эту цель, быть может, общую для него и для Ротта, Малер обозначил в известных словах о своей Третьей: «"Симфония" как раз и означает для меня: всеми средствами имеющейся техники строить новый мир» [1, 519].

Воспользовавшись метафорой Дональда Митчелла [3, 181], можно сказать: «мир» был симфонией и Малера, и Ротта, мир, в котором не было ни временных, ни пространственных границ, в котором переплетались высокое и низкое, небесное и земное, в котором хорал сменялся лендлером, а лендлер, искривляясь, впускал в пространство бытового танца одинокую весть из неведомых далей... При этом совершенно неважным становилось то, из каких источников приходит тот или иной материал.

Аудиопример 2. Х. Ротт. Симфония E-dur. Часть III

Фрагменты 20.23 – 21.07; 27.39 – 28.40

<https://www.youtube.com/watch?v=SxjLWC1aTh8>

Некоторые из малеровских «цитат» ван ден Хоген трактует в духе особого риторического приема – апострофы, непосредственного обращения к «адресату», отсутствующему, но воображаемому собеседнику. Так, рассуждая о связи отдельных эпизодов финала Второй симфонии Малера со вступительным разделом заключительной части симфонии Ротта, где «идеально подготовлена “промежуточная область” финала симфонии Воскресения с ее птичьими голосами и “Гласом в пустыне”», он говорит о безошибочном смысле малеровского намека – о сходстве, *апострофированном* композитором [9, 9].

Аудиопример 3. Х. Ротт. Симфония E-dur. Часть IV

Фрагмент 35.02 – 36.20

<https://www.youtube.com/watch?v=SxjLWC1aTh8>

Рассматривая соотношение Первой и Второй малеровских симфоний, ученый задается вопросом: почему в Первой симфонии Малер

после «своего скерцо à la Ротт»⁹ [9, 10] размещает траурный марш? Возникает предположение: не спрятана ли в многослойном образе *Титана* – «героя» Первой симфонии Малера – память о призрачном силуэте безвременно ушедшего друга? И не ему ли в финале Второй симфонии Малер, «величайший (после Шумана) мастер рафинированной цитаты», посылает знак надежды, «поставив памятник Титану и способствуя его воскресению»? [там же]. «Умру, чтобы жить!»¹⁰.

Но, продолжает ван ден Хоген, «не будем забывать, что его [малеровские. – Н. Д.] партитуры не менее богаты [ассоциативными] связями, чем новаторские романы Арно Шмидта¹¹: всегда приходится предполагать, что то, что звучит, не означает того, что имеется в виду. <...> Любой, кто стремится к *универсальной симфонии*, должен включать, а не исключать. Этот якобы столь наивный принцип открывает врата в новую симфонию: универсум вселенной, полной музыки, полной знаков и концепций; где все может быть связано со всем, все становится игрой в бисер, но решение о том, важнее ли курица, чем яйцо, внезапно оказывается совершенно несущественным. Неожиданно соприкасаются времена и пространства, которые на самом деле не имеют ничего общего... И как раз именно это становится захватывающим...» [9, 10].

ЛИТЕРАТУРА

⁹ Напомню, что в основе первой темы малеровского скерцо лежит материал песни «Ханс и Грета», написанной композитором в 1880 году, т.е., тогда же, когда Ротт завершал работу над своей симфонией.

¹⁰ Финал Второй симфонии. Слова Малера, дополнившего текст духовной песни Клопштока «Ты воскреснешь» своими поэтическими строками.

¹¹ Шмидт Арно (1914–1979) – один из крупнейших немецких писателей XX века, оказавший воздействие на литературу постмодернизма. Его сложная, многослойная проза изобилует аллюзиями, смысловыми отсылками, интеллектуальными шифрами.

1. Густав Малер. Письма. Воспоминания / сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой, пер. С. Ошерова. М.: Музыка, 1968.
2. Двоскина Е.М. Ганс Ротт и его симфония Ми-мажор // Проблемы романтической музыки / ред.-сост. Е.М. Царева, К.В. Зенкин. М.: Московская консерватория, 1992. С. 82–96.
3. Митчелл Д. Мир был его симфонией // Малер сегодня. Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 181–187.
4. Banks P. Hans Rott, 1858–1884 [Electronic resource]. In: The Musical Times. Vol. 125. № 1699 (Sep. 1984). Pp. 493–495. Available at: <http://www.good-music-guide.com> (accessed: 28.06.2021).
5. Floros C. Ein Vorläufer Gustav Mahlers? – Hans Rott [Electronic resource]. In: Österreichische Musikzeitschrift, № 53, 1998, Heft 6, S. 8–1. Available at: <https://booksc.org/journal/30319/53/6> (accessed: 28.06.2021).
6. Franke K. Ein Mahler vor Mahler? Zur E-Dur Sinfonie von Hans Rott (1858-1884). [Electronic resource]. Manuskript zur Radio-Sendung “Ariadne – Ein Leitfaden durch die Musik” am 24.2.2001, zu beziehen über den WDR. Available at: <http://www.hans-rott.de/>. (accessed: 28.06.2021).
7. Gulick R. van. Gustav Mahler and Hans Rott. The Musicological Assessment of a Relationship. BA Eindwerkstuk Muziekwetenschap. Universiteit Utrecht. 2017. [Electronic resource]. Available at: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/363074> (accessed: 28.06.2021).
8. Hagels B. Zur Entstehung des Werkes. In: Hans Rott (1858–1884). Sinfonie № 1. E-dur mit Sinfoniesatz E-dur (1878) / hrsg. v. B. Hagels. Berlin: Ries u. Erler, 2003. S. VII–XV. (see also: <http://www.hans-rott.de/>).

9. *Hoogen E. van den.* Hans Rott. In: Booklet zur CDO cpo 999 854-2, 2002: Hans Rott. Symphonie E-Dur. Pastorales Vorspiel. Radio Symphonieorchester Wien. Dennis Russell Davies. S. 4–11. (see also: <http://www.hans-rott.de/>).

10. *Kreysing H. Litterscheid, F.* Mehr als Mahlers Nullte! Der Einfluß der E-Dur-Sinfonie Hans Rotts auf Gustav Mahler. In: Gustav Mahler. Der unbekannte Bekannte / hrsg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn. München: Bosch-Druck, Landshut, 1996. S. 46–64. (= Musik-Konzepte 91).

11. *Nowak L.* Die Kompositionen und Skizzen von Hans Rott in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60 Geburtstag / hrsg. von G. Brosche. Tutzing: Schneider, 1975. S. 273–340.

12. *Tess J.* Hans Rott (1858–1884) – the missing link between Bruckner and Mahler [Electronic resource]. In: Music Theory Online. Society for Music Theory. Vol. 5. № 1. January, 1999. Available at: <https://mtosmt.org/issues/mto.99.5.1/mto.99.5.1.james.html>. (accessed: 28.06.2021).

REFERENCES

1. Gustav Maler. Pis'ma. Vospominaniya [Gustav Mahler. Letters. Memories] / sost., vstup. st. i primech. I. Barsovoy, per. S. Osherova [compil., introductory article, comments by I. Barsova, transl. S. Osherov]. Moscow: Muzyka, 1968.

2. *Dvoskina E.M.* Gans Rott i ego simfoniya Mi-mazhor [Hans Rott and his symphony in E major]. In: Problemy romanticheskoy muzyki [The problems of romantic music] / red.-sost. E.M. Tsareva, K.V. Zenkin [ed.-compil. by E.M. Tsareva, K.V. Zenkin]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 1992. P. 82–96.

3. *Mitchell D.* Mir byl ego simfoniyei [The world was his symphony]. In: *Maler segodnya. Muzykalnaya akademiya* [Mahler today. Mus. academy]. 1994. № 1. P. 181–187.
4. *Banks P.* Hans Rott, 1858–1884 [Electronic resource]. In: *The Musical Times*, Vol. 125, № 1699 (Sep. 1984). Pp. 493–495. Available at: <http://www.good-music-guide.com> (accessed: 28.06.2021).
5. *Floros C.* Ein Vorläufer Gustav Mahlers? – Hans Rott [Electronic source]. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, № 53, 1998, Heft 6, S. 8–16. Available at: <https://booksc.org/journal/30319/53/6> (accessed: 28.06.2021).
6. *Franke K.* Ein Mahler vor Mahler? Zur E-Dur Sinfonie von Hans Rott (1858–1884) [Electronic resource]. Manuskript zur Radio-Sendung “Ariadne – Ein Leitfaden durch die Musik” am 24.2.2001, zu beziehen über den WDR. Available at: <http://www.hans-rott.de/> (accessed: 28.06.2021).
7. *Gulick R. van.* Gustav Mahler and Hans Rott. The Musicological Assessment of a Relationship. BA Eindwerkstuk Muziekwetenschap. Universiteit Utrecht. 2017. [Electronic source]. Available at: <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/363074> (accessed: 28.06.2021).
8. *Hagels B.* Zur Entstehung des Werkes. In: *Hans Rott (1858–1884). Sinfonie № 1. E-dur mit Sinfoniesatz E-dur (1878) / hrsg. v. B. Hagels.* Berlin: Ries u. Erler, 2003. S. VII–XV (see also: <http://www.hans-rott.de/>).
9. *Hoogen E. van den.* Hans Rott. In: booklet zur CDO cpo 999 854-2, 2002: Hans Rott. Symphonie E-Dur. Pastorales Vorspiel. Radio Symphonieorchester Wien. Dennis Russell Davies. S. 4–11 (see also: <http://www.hans-rott.de/>).
10. *Kreysing H. Litterscheid F.* Mehr als Mahlers Nullte! Der Einfluß der E-Dur-Sinfonie Hans Rotts auf Gustav Mahler. In: *Gustav Mahler. Der*

unbekannte Bekannte / hrsg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn. München: Bosch-Druck, Landshut, 1996. S. 46–64. (= Musik-Konzepte 91).

11. *Nowak L.* Die Kompositionen und Skizzen von Hans Rott in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. In: Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60 Geburtstag / hrsg. von G. Brosche. Tutzing: Schneider, 1975. S. 273–340.

12. *Tess J.* Hans Rott (1858–1884) – the missing link between Bruckner and Mahler [Electronic resource]. In: Music Theory Online. Society for Music Theory. Vol. 5, № 1. January, 1999. Available at: <https://mtosmt.org/issues/mto.99.5.1/mto.99.5.1.james.html> (accessed: 28.06.2021).

