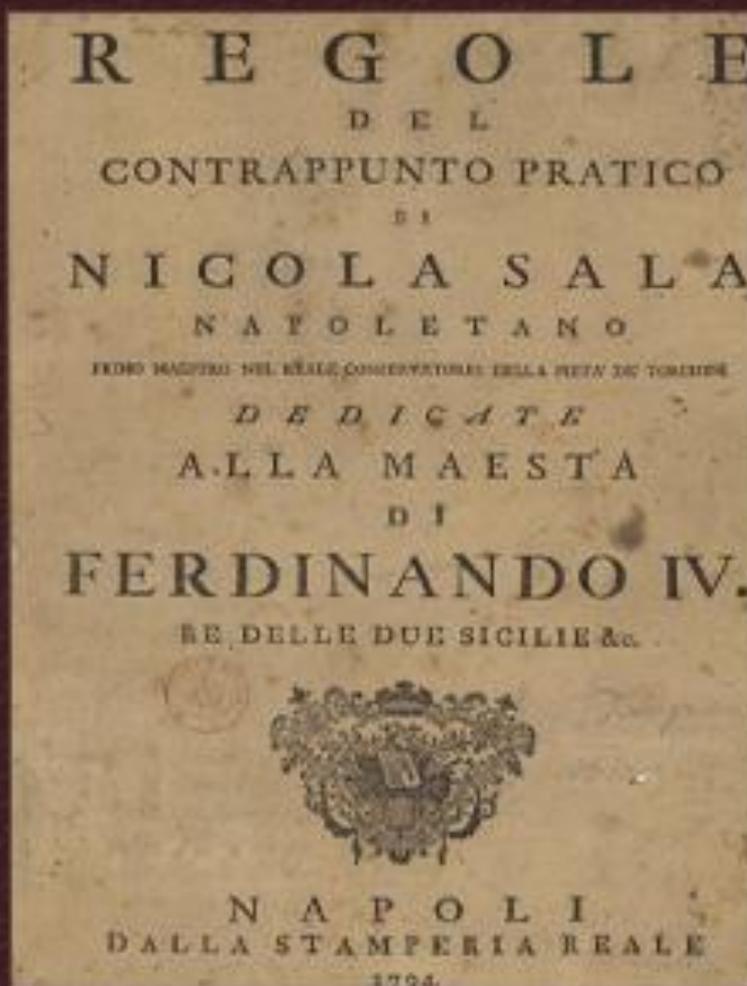




2/2021

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке – Титульный лист первого тома трактата
Николы Салы *Regole del contrappunto pratico* (1794)*



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

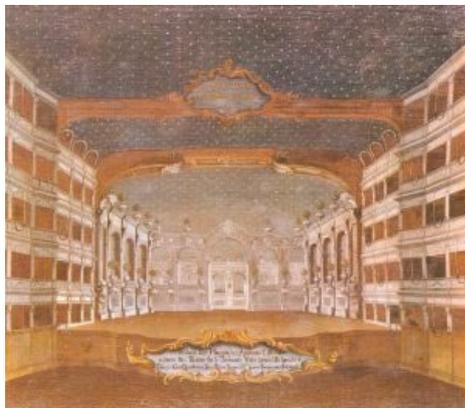
Официальный веб-сайт журнала / Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>



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)
Издательство DSCH: Архив Д. Д. Шостаковича**

**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

КОНКУРСЫ НАУЧНЫХ РАБОТ | COMPETITIONS OF SCIENTIFIC WORKS

Анастасия Ивановна Маслова | Anastasia I. Maslova

Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века: опыт исторической реконструкции | Counterpoint Battles in the 18th Century Naples: an Attempt of Historical Reconstruction.....3

Арсений Иванович Иванов | Arseny I. Ivanov

Клавирные фантазии Вильгельма Фридемана Баха: творческий диалог с отцом | Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Fantasies: A Creative Dialogue with the Father.....39

Светлана Баяровна Бубеева | Svetlana B. Bubeeva

Финал в зингшпиле «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa | The Final of the Singspiel *Doktor and Apotheker* by Dittersdorf and the Tradition of the Opera Buffa...60

СТАРИННАЯ МУЗЫКА | EARLY MUSIC

Дана Александровна Нагина | Dana A. Nagina

Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях | Haydn, Mozart and Pleyel: Rivalry And Interinfluences.....91

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР | MUSICAL THEATRE

Светлана Анатольевна Петухова | Svetlana A. Petukhova

«Война и мир»: этапы биографии | *War and Peace: Biographical Milestones*.....145



Конкурсы научных работ

Научная статья
УДК 781.42
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-003-038



Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века: опыт исторической реконструкции

Анастасия Ивановна Маслова

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
nastena_maslova_23@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-5342-8245>



Аннотация. Статья посвящена исследованию малоизвестной полифонической традиции, сложившейся в Неаполе в XVIII веке. Этот период, как правило, связывают с расцветом оперного жанра. Основой для его развития послужило открытие в городе четырех консерваторий, в которых воспитывали высочайшего уровня композиторов и исполнителей. Если оперное творчество итальянских композиторов XVIII века занимает все более заметное место в истории музыки, то особая контрапунктическая традиция, сформировавшаяся в стенах неаполитанских консерваторий, по-прежнему пребывает в забвении.

К середине XVIII столетия в Неаполе сложились две непримиримые партии – «Леисты» (сторонники Леонардо Лео) и «Дурантисты» (сторонники Франческо Дуранте). Противостояние двух педагогических школ на протяжении ста лет упоминается в самых разнообразных источниках не только Италии, но и всей Европы. Однако об истоках этого соперничества авторы обычно умалчивают или сообщают сведения, противоречащие друг другу.

Изучение причин конфликта, простирающихся от простого соревнования до теоретической полемики, позволило сделать вывод: главной причиной раздора Леистов и Дурантистов был контрапункт – дисциплина, завершающая курс обучения композиции в неаполитанских консерваториях. Два различающихся подхода в преподавании свидетельствуют не только о рождении уникальной полифонической традиции на юге Италии, но и становятся выражением стилевого перелома в Европейской музыке середины XVIII века.

Ключевые слова: XVIII век, Дуранте, Италия, контрапункт, Лео, Неаполь, Сала, Фенароли

Для цитирования: Маслова А.И. Контрапунктические баталии в Неаполе XVIII века: опыт исторической реконструкции [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 3–38. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038>

Competitions of Scientific Works

Original article

Counterpoint Battles in the 18th Century Naples: an Attempt of Historical Reconstruction

Anastasia I. Maslova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
nastena_maslova_23@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-5342-8245>

Abstract. The article examines an underscrutinised polyphonic tradition formed in the 18th century Naples. This period is often associated with the heyday of Naples opera. Its development was driven by the opening of four conservatories, which produced highly qualified composers and singers. The 18th century opera of Italian composers stands high on the research agenda in the history of music, however, the unique counterpoint tradition formed within the Neapolitan conservatories is still in oblivion.

The mid-18th century witnessed the emergence of two irreconcilable parties: the Leists (followers of Leonardo Leo) and the Durantists (followers of Francesco Durante). References to the century-long struggle of two educational schools are found in a range of Italian and European sources. However, they either say nothing about the origins of the conflict or report controversial information.

The study of the origins of the conflict that evolved from simple competition to theoretical controversy shows that the main reason for the discord between the Leists and the Durantists was counterpoint—the discipline that completed the course of studying composition in the Neapolitan conservatories. Two different approaches to teaching not only testify to the birth of a unique polyphonic tradition in southern Italy, but also become an expression of a stylistic change in the mid-18th century European music.

Key words: XVIII century, Durante, Italy, counterpoint, Leo, Naples, Sala, Fenaroli

For citation: Maslova A.I. Counterpoint Battles in the 18th Century Naples: an Attempt of Historical Reconstruction [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology*, 2021, No. 2, pp. 3–38. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-003-038>

Беги, лети в Неаполь, чтобы услышать шедевры
Лео, Дуранте, Йоммелли, Перголези. Если твои глаза
наполняются слезами, если ты чувствуешь,
что твое сердце трепещет, если ты дрожишь,
если ты задыхаешься от восторга, возьми Метастазии и работай.
Жан-Жак Руссо [34, 230]

В XVIII веке славу Неаполю принесла его знаменитая оперная традиция. Первым об этом написал английский композитор и ученый Чарльз Бёрни. Совершив в 1770 году продолжительное путешествие по городам Франции и Италии, он вскоре опубликовал путевые заметки о состоянии музыкальной культуры в этих странах, где назвал Неаполь центром «практической» музыки и перечислил имена выдающихся оперных композиторов и певцов, прошедших обучение в южно-итальянской столице [6, 291–358].

С 1720-х годов неаполитанская оперная школа переживала период расцвета. Сочинения композиторов, воспитанных в Неаполе, звучали по всей Европе и за ее пределами. И.А. Хассе, Э. Дуни, Н. Йоммелли, Т. Траэтта, Н. Пиччини, А. Саккини, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза распространили влияние неаполитанской музыки во

Франции, Германии, Англии, Португалии, Испании и России. В Неаполе начал карьеру прославленный либреттист Пьетро Метастазιο, получили образование выдающиеся певцы, в том числе легендарные кастраты Фаринелли и Каффарелли. Словосочетание «неаполитанская опера» в XVIII веке было практически синонимом понятия «итальянская опера».

Почему именно Неаполь, этот, согласно старой легенде, райский уголок земли, уготованный себе Богом, оказался той самой плодородной почвой, на которой в XVIII веке взошла богатая поросль талантливых музыкантов?

Заслуженной репутацией оперной столицы Неаполь обязан открытию в городе четырех консерваторий¹, в чьих стенах, как известно, готовили высочайшего уровня исполнителей и композиторов. Среди студентов всегда присутствовал дух соперничества², что также положительно сказывалось на результатах и качестве их обучения, основанного на уникальной программе³.

Лишь в последние годы Неаполь XVIII века все чаще стал упоминаться не только как оперная столица, но и в связи с особой прак-

¹ В 1537 году была основана консерватория *Santa Maria di Loreto*, а спустя сорок лет одна за другой появились еще три – *Sant'Onofrio a Capuana* (1578), *Santa Maria della Pietà dei Turchini* (1583) и *Poveri di Gesù Cristo* (1589). Созданные как приюты для оказания помощи молодым людям из бедных семей, уже в начале XVII века они стали обучать музыке наряду с религией, литературой и ремеслом. Постоянно растущий спрос на музыкальные «услуги» религиозного и светского характера со стороны различных учреждений города привел к полной реорганизации внутреннего устройства этих заведений, которые в XVIII веке стали заниматься исключительно подготовкой профессиональных музыкантов [8, 633–636].

² Воспитанники консерваторий с раннего возраста располагали широкими возможностями профессиональной реализации. Кроме показательных выступлений внутри учебных заведений, студенты были обязаны обеспечивать музыкой и город. Каждую неделю они проводили службы, давали концерты и ставили спектакли. Допускались к этим мероприятиям только лучшие ученики, сочинения и исполнители проходили строгий конкурсный отбор [8, 633–636; 6, 291–358].

³ Сначала ученик должен был пройти курс *solfeggi*. По окончании студент сдавал серьезный экзамен, на который приглашались «мастера со стороны». Только в случае успеха юноше позволялось принять решение, в каком направлении продолжить свое обучение: петь, играть или сочинять [26, 6].

тикой импровизационной игры на клавире по заданному басу, называемой *партименто* (ит. *partimento*)⁴. Эта дисциплина, преподававшаяся в местных консерваториях, была направлена на изучение основ аккомпанемента и импровизации и стала эксклюзивным средством передачи знаний в области гармонии [8, 596–597].

Парадоксальным образом достижения неаполитанских мастеров в области контрапункта и полифонии практически прошли мимо внимания современных исследователей. Между тем еще в конце XVIII века, когда в Париже была открыта первая консерватория, именно неаполитанское учение о теории и практике композиции стало образцом для подражания и легло в основу музыкального образования во Франции [15]. Причастность к консерваториям Неаполя служила поводом для особой гордости со стороны французов⁵. Публицист и педагог Александр-Этьен Шорон (1771–1834) осуществил издание двух монументальных сборников с упражнениями и учебными моделями сочинений выдающихся неаполитанских композиторов, чтобы поднять музыкальное образование во французских заведениях на новый уровень⁶.

Если практика партименто не так давно все же вышла из забвения и активно исследуется учеными, то мощная полифоническая традиция по сей день остается мало кому известной. О ней сохранились лишь краткие сведения, не всегда точные, а иногда и вовсе ошибочные – достаточно сослаться на оценку теории и практики контрапункта в

⁴ Практике партименто посвящены три монографии (Р. Гьердинген [24], Дж. Сангвинетти [35], П. ван Тур [37]), ряд диссертаций, в том числе одна на русском языке (З.З. Митюковой [3]), десятки статей, несколько специализированных интернет-порталов и др. См. [3, 6–11].

⁵ Библиотекарь французской консерватории Оноре Лангле (1741–1807), получивший музыкальное образование в Неаполе, на обложке своего трактата о фуге важно назвал себя «Бывший первый маэстро консерватории de la Pietà в Неаполе», коим никогда не являлся [46].

⁶ В 1804 году был опубликован сборник «Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie» [41], а в 1808–1809 издание «Principes de composition des Écoles d'Italie» в трех томах [40]. См. также: [9, 137–159].

Италии, данную в статье из энциклопедии *The New Grove Dictionary*, где о вкладе Неаполя не сказано ни слова⁷. Ни зарубежная, ни отечественная история полифонии, отраженная в учебниках, также не содержит даже намека на ее существование.

В статье предпринята попытка реконструировать особенности развития, исторические обстоятельства, связанные с функционированием и существованием в Неаполе особой контрапунктической традиции, в рамках которой сложились определенные методы преподавания, был разработан собственный корпус теоретических представлений и принципов их практической реализации [35, 30].

Леисты и дурантисты



Иллюстрация 1. Портрет Леонардо Лео. Неизвестный автор. XVIII век.
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna



Иллюстрация 2. Портрет Франческо Дуранте. Неизвестный автор. XVIII век.
Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna

Источники XVIII – XIX веков содержат сведения о противостоянии сторонников двух педагогических школ⁸ – *Leisti* и *Durantisti*.

⁷ «В Италии интерес к фуге быстро угас. Только горстка композиторов на севере продолжала культивировать фугу под влиянием болонского теоретика Дж.Б. Мартини» [38].

⁸ Существование длительной педагогической традиции закономерно привело к формированию педагогических школ: маэстро, как правило, передавал свое дело

«Леистами» и «дурантистами» называли продолжателей традиций, заложенных выдающимися композиторами и педагогами Леонардо Лео (1694–1744) и Франческо Дуранте (1684–1755) (см. иллюстрации 1 и 2). Лео занимал посты *primo maestro* в консерваториях *La Pietà* (1740–1744) и *Sant’Onofrio* (1739–1744), Дуранте – *primo maestro* в *Poveri di Gesù Cristo* (1728–1738), *Santa Maria di Loreto* (1742–1755), а после смерти Лео и в *Sant’Onofrio* (1745–1755). Две последние вошли в историю как консерватории дурантистов, в то время как *La Pietà* запомнилась как оплот леистов (см. иллюстрацию 3). О противостоянии двух школ было известно не только повсеместно в Италии, но и за ее пределами. Французский журнал *L’Esprit des Journaux* в одном из выпусков за 1800 год сообщает: «Школы Дуранте и Лео были и все еще остаются соперниками среди итальянцев» [17, 180].



Иллюстрация 3. Вид на консерваторию Santa Maria di Loreto (Mappa topografica della città di Napoli a de' suoi contorni del Giovanni Carafa duca di Noja, Anno 1775, tavola 27)

лучшим ученикам. Еще во время обучения на старших курсах талантливого юношу могли назначить на должность *masticelli*. Согласно практике того времени, это позволяло ему давать уроки учащимся младших курсов, помогая, а иногда и заменяя титулованных мастеров. По окончании учебы *masticelli* продолжал свою педагогическую деятельность в той же консерватории, передавая традицию следующим поколениям. Так складывались целые музыкальные династии [8, 636–637].

Взаимоотношения леистов и дурантистов порой приобретали курьезные формы. В 1835 году итальянская газета *L'Eco* опубликовала сообщение о соревновании между студентами *La Pietà* и *Sant'Onofrio* под интригующим заголовком «Гражданская война в музыке»:

Чтобы сохранить дух соперничества между двумя неаполитанскими музыкальными консерваториями, было решено, что каждая из них обязана выступать в старой церкви San Francesco di Paola и Sant' Emilio. <...>

Неаполитанцы, любившие представления, музыку и все виды драмы, собирались большими толпами, чтобы следить за этими музыкальными битвами: чтобы найти место, часто приходилось вставать на рассвете; богатые люди тратили до двух цехинов за стул; забывая, что находятся в священном месте, они аплодировали после каждой части с большой яростью, как если бы были в театре, а если музыка была плохой, вместо того, чтобы свистеть, они заставляли ножки стулья визжать, скребя ими по полу. Вы же прекрасно понимаете, насколько присутствие и ободрение толпы способствовало усилению чувства ревности, разделявшей школы, что, собственно, и проявлялось в странных поступках с их стороны.

В день праздника Святой Ирины выступали воспитанники консерватории Turchini. Накануне студенты других консерваторий, подкупив зрителей деньгами, всю ночь держали инструменты, на которых должны были играть [Turchini] на следующее утро, под водой. На рассвете инструменты были поставлены на место, и когда пришло время, их отнесли обратно в церковь. Каково было удивление, какой гнев и стыд испытали юные музыканты, когда они тщетно пытались их настроить. <...> Переполненная церковь разразилась хохотом, и исполнять музыку стало невозможно. Прекрасно понимая, откуда взялась эта мерзкая шутка, обиженные громко поклялись отомстить за нее.

В день Святого Франциска настала очередь студентов Sant'Onofrio <...>. В то время было принято сооружать сцену, скрепляя вместе столы на высоких ножках. Ночью Turchini прокрались в церковь и подпилили все ножки столов чуть больше половины их толщины. Утром ученики Sant'Onofrio с триумфом вышли на сцену. Поначалу все шло хорошо, конструкция держалась, поскольку музыканты выходили один за другим и не делали резких движений; но <...> дирижер подал знак сильным ударом ноги

<...>. Вся сцена вмиг обрушилась, и люди, стулья, контрабасы, скрипки, валторны беспорядочно попадали на пол: струны рвались и пищали, раненные кричали; <...> Стоны, смех публики, крики ужаса смешались и исполнили самую странную музыку, которую когда-либо можно было услышать. После первой минуты удивления зрители поспешили на помощь этим несчастным, но не смогли найти дирижера; после длительных поисков раздался стон, как будто кто-то бубнил в шляпу, и тут все заметили две ноги, которые торчали вверх и отчаянно размахивали в воздухе. Это был бедный дирижер, который вонзился головой в барабан [5].

Нарочито шутливый тон автора статьи не должен вводить в заблуждение: память о соперничестве была жива спустя долгие годы после слияния неаполитанских консерваторий в единое учебное заведение⁹. Примечательно, что директор нового учреждения Марчелло Перрино, прекрасно понимая, как благотворно дух соревнования влиял на качество образования, всячески пытался сохранить его в новых условиях:

Чтобы восстановить дух соперничества, Перрино задумал разделить свою играющую и поющую армию на две части, заставляя их выступать поочередно каждое второе воскресенье и дав одной из них имя “La Pietà”, а другой – “Santo Onofrio”. Оба названия имели блистательную славу, поскольку они принадлежали двум выдающимся старинным консерваториям. Можно было бы сказать так: “La Pietà” отличилась в первое воскресенье месяца, однако “Santo Onofrio” превзошла их в прошлое воскресенье [31, 179]¹⁰.

⁹ В 1743 году была закрыта консерватория *Poveri di Gesù Cristo*; в 1797 *Santa Maria di Loreto* перестроена в военный госпиталь, а ее ученики переведены в помещения *Sant’Onofrio a Capuana*; королевским указом от 21 ноября 1806 года было принято решение объединить две оставшиеся консерватории *S. Maria di Loreto a Capuana* и *S. Maria della Pietà dei Turchini* в *Real Collegio di Musica di San Sebastiano*, который в 1826 году был преобразован в действующую поныне консерваторию *San Pietro a Majella*.

¹⁰ Студенческие соревнования имеют давнюю историю в университетской среде Европы. Достаточно вспомнить постоянное соперничество Оксфорда и Кембриджа, факультетов («домов») в частных школах (эта традиция была описана Джоан Роулинг в серии романов о Гарри Поттере).

Противостояние консерваторий и отождествляемых с ними школ дурантистов и леистов было широко известно и регулярно упоминалось в самых разнообразных источниках – прессе, письмах, документах, словарях, энциклопедиях и трактатах. Однако о его истоках и основе обычно речь либо вовсе не шла, либо говорилось глухо, без деталей и их анализа. Поэтому, как нам кажется, правомерно задать вопрос: коренилась ли причина для вековой вражды в профессиональной ревности и желании доказать свое превосходство, или существовали другие, более веские аргументы и корни полемики?

О причинах соперничества

Неразрывная связь консерваторий с педагогическими традициями, сформировавшимися в их стенах, отмечена в ряде исследований XIX и начала XX веков. Мнения относительно специфики этих школ высказывались довольно редко; те ученые, кто все-таки пытался внести ясность, противоречили друг другу. К тому же, первые зафиксированные сведения, касающиеся природы разногласий, начали появляться только в первой трети XIX века – почти через сто лет после смерти и Лео, и Дуранте, не оставивших теоретических работ, которые позволяли бы судить о причинах раздора. Точкой отсчета для анализа ситуации может послужить фрагмент из предисловия французского композитора и теоретика Эммануэля Имбимбо к одному из многочисленных изданий упражнений Феделе Фенароли (1730–1818), ученика Дуранте: «Консерватории Santa Maria di Loreto и Sant’Onofrio следовали системе Дуранте, а La Pietà de’ Turchini следовала системе Лео» [45, pref. 7].

Замечание, на первый взгляд, вполне ординарное и малозначимое, если бы вместо слова «система» было написано «школа». О какой системе идет речь? Это высказывание дает основание предполо-

жить, что «школа» означала нечто большее, чем практика передачи знаний, но совокупность теоретических и педагогических подходов, выработанных знаменитыми *maestri* и их последователями.

Несколькими годами позже Имбимбо, почитатель и пропагандист неаполитанской музыкальной культуры во Франции, опубликовал труд, в котором не только впервые употребил обозначения «леисты» и «дурантисты» и отметил их расхождения «во мнениях относительно преподавания композиции» [26, 9–10], но и снабдил свои рассуждения конкретной музыкальной характеристикой, сделав акцент на различиях стиля и техники. Разделение на школы в Неаполе он метафорически сравнивает с философскими и научными школами в Древней Греции: Лео у него ассоциируется с Пифагором, а Дуранте – с Аристоксеном¹¹. Обозначенные Имбимбо особенности впоследствии были неоднократно пересказаны другими авторами. В варьированном виде, а иногда и дословно, их повторяют Пьетро Лихтенталь [27, 112], Адриен де ла Фаж [12, 180–181], Эдвард Дент [11, 550–566]; наиболее полное представление дает Франческо Флоримо:

Они расходились во мнениях относительно системы преподавания и композиции. Леисты особенно заботились о богатстве аккордов и их гармонических сочетаниях, переплетении голосов, тем и контртем, одним словом, больше об искусстве и мастерстве, чем о спонтанности. Дурантисты, напротив, считали своей главной целью мелодию, ясное расположение голосов, легкие и логичные модуляции, элегантность гармоний и эффект, как наиболее подходящие средства для сочинения музыки, которая будет доставлять удовольствие, а не удивление [20, 112]¹².

¹¹ В Древней Греции существовала полемика между учеными-философами, занимающимися вопросами музыкального искусства. Последователи Пифагора, получившие прозвище «каноники», отстаивали в первую очередь математический, рациональный подход к теории. Сторонники Аристоксена – «гармоники» – эмпирический, основанный главным образом на слуховом, чувственном восприятии музыки. См. [1, 17–18].

¹² Несколькими годами позже повторено в [21, 80–81].

Опора леистов на многоголосный контрапункт и имитацию как основной способ организации музыкальной ткани и, как следствие, акцент на красочных «вертикалях» вскоре стали связывать со сложным, «ученым» стилем, в то время как легкость и ясность дурантистов – с гармонией и «простотой» (см.: [11, 565]; [9, 137–138]). Итальянский композитор и дирижер Джованни Моретти (1807–1884), обучавшийся в Неаполе, воспроизвел диалог между представителями двух школ (его можно считать историческим анекдотом):

Леист разговаривает с дурантистом об очередном своем сочинении для большого количества голосов.

Дурантист, возмущаясь: «Боже мой! Даже прилагая большие усилия, нам не всегда удастся накормить четырех человек – как Вы собираетесь обеспечить едой восемь или шестнадцать певцов?!»

Леист отвечает: «Я прокормлю даже тридцать два и навсегда останусь счастливым контрапунктистом!» [29, 204].

Учитывая приоритетные установки в обучении леистов и дурантистов, следует ожидать, что *La Pietà* готовила искусных полифонистов, а *Santa Maria di Loreto* и *Sant'Onofrio* могла гордиться композиторами, пишущими произведения преимущественно гомофонно-гармонического склада. Джованни Паизиелло (1740–1816), занимавшийся композицией в классе Дуранте, будучи выпускником *Sant'Onofrio*, категорично высказался на этот счет и заявлял, что «ни один хороший [оперный] композитор не выходил из консерватории *Pietà*» [13, 230–231]. Замечание крайне резкое и не совсем справедливое, но мы должны признать, что почти все известные итальянские оперные композиторы XVIII–XIX веков прошли обучение по системе Дуранте. Одним из немногих исключений стал Гаспаре Спонтини (1774–1851), также добившийся успехов в опере, но и он брал дополнительные уроки у Никколо Пиччини (1728–1800), ученика Дуранте.

Оценка Паизиелло, таким образом, подтверждалась на практике. Среди учеников Лео, напротив, выделялись приверженцы старой, восходящей к Ренессансу модели, в том числе Никола Сала (1713–1801) – самый авторитетный неаполитанский контрапунктист второй половины XVIII века [2, 96–102]¹³.

Студенты, обучавшиеся в неаполитанских консерваториях, с самого начала очень хорошо осознавали свою принадлежность к той или иной школе. На титульных страницах своих учебных тетрадей они часто делали подписи «scuola di Durante» или «scolare di Leo» [37, 46–47]. В этом случае обозначение «школа», по-видимому, понималась не как преемственность творческих установок, но в прямом значении – как наличие определенных педагогических принципов и методик.

Чтобы научить композиторов писать сложные многоголосные сочинения полифонического склада в *La Pietà* (Лео) проводилась серьезная контрапунктическая подготовка на всех стадиях обучения ([21, 34]; [2, 97–98]). Еще на уроках *solfeggi* студентов заставляли пристально следить за чистотой ведения голосов, учили канонам, имитациям, а в заключительном разделе дисциплины – *solfeggi-fugati* – всем законам фуги и связанным с ними полифоническим приемам увеличения, уменьшения, а также стретте. В классе *partimento* леисты особое внимание уделяли не фигурационному обогащению фактуры, как это было принято у дурантистов, а имитационному. В педагогическом наследии леистов насчитывается большое количество упражнений в жанре *partimento-fugue* – многоголосной фуги, зашифрованной на одной строке при помощи специальных знаков и символов. И, наконец, обучение письменному контрапункту, которое у леистов могло длиться три-четыре года, с первых уроков включало вертикальные

¹³ Парадоксально, что при этом Лео был признанным авторитетом в области оперного искусства, а Дуранте за всю свою жизнь не написал ни одной оперы, хотя именно в этом жанре нарождающийся гомофонно-гармонический стиль мог быть реализован наиболее органично.

перестановки и обращения, сочинение контрапункта как к нижнему, так и к верхнему голосу по правилам строгого стиля. В *Sant'Onofrio* и *Santa Maria di Loreto* (Дуранте) курс контрапункта был значительно короче и начинался с более простых упражнений на диминуирование или с написания второго голоса над гаммами, *partimenti* и другими видами движений баса [37, 176].

Преобладание контрапункта над *partimento* в *La Pietà* заметно и в дидактическом наследии леистов. Сохранились, по меньшей мере, три трактата по контрапункту самого Лео; его преемник Никола Сала, чье имя уже упоминалось, прославился грандиозным фолио-изданием практического контрапункта в трех томах; известны работы по контрапункту и фуге Джакомо Тритто (1733–1824) и Пьетро Раймонди (1786–1853). Дидактические же заслуги дурантистов в основном относятся к многочисленным сборникам *partimenti* и руководствам с наставлениями по правилам аккомпанемента.

Таким образом, в Неаполе XVIII века существовали два противоположных подхода к преподаванию композиции [37, 49]. Приверженцы первого, более консервативного, придерживались старых традиций, восходящих к учению Джузеппе Царлино. Их оппоненты предпочитали гармонически ориентированный стиль, близкий *basse fondamentale* Жана-Филиппа Рамо, и, соответственно, более современную манеру письма.

Вопрос об истинных причинах противостояния школ леистов и дурантистов, за легендарной борьбой которых вся Европа с изумлением следила на протяжении почти ста лет, на этом мог бы быть закрыт. Но есть еще одна, неприметная, трудноуловимая деталь, сделавшая примирение двух партий просто невозможным.

Казус кварты

Своеобразным яблоком раздора в отношениях леистов и дурантистов стал элементарный теоретический вопрос: кварта – консонанс или диссонанс? «Такая постановка вопроса на первый взгляд напоминает описанный Дж. Свифтом спор о способах разбивания яйца – с острого конца или с тупого, имевший в Лилипутии далеко идущие последствия» [4, 21]. Споры о статусе кварты велись по всей Европе, начиная с XVII века. Причиной разгоревшейся полемики стало постепенное вытеснение старой модальной системы современной тональностью. Особое место в этом процессе занял, как известно, Клаудио Монтеверди, которого удостоили почетного титула «изобретателя» доминантсептаккорда и при этом нарушителя всех существующих музыкальных законов, ведь он «первым осмелился использовать септиму и даже нону в доминанте открыто и без подготовки» [10, 39].

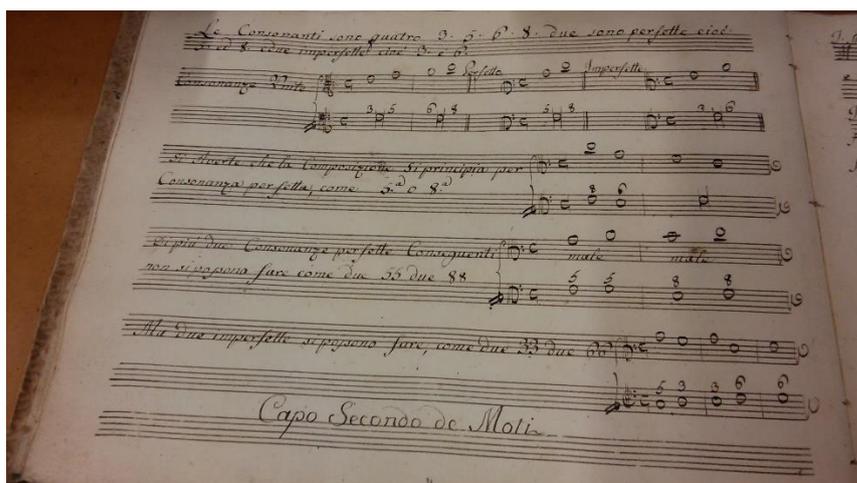
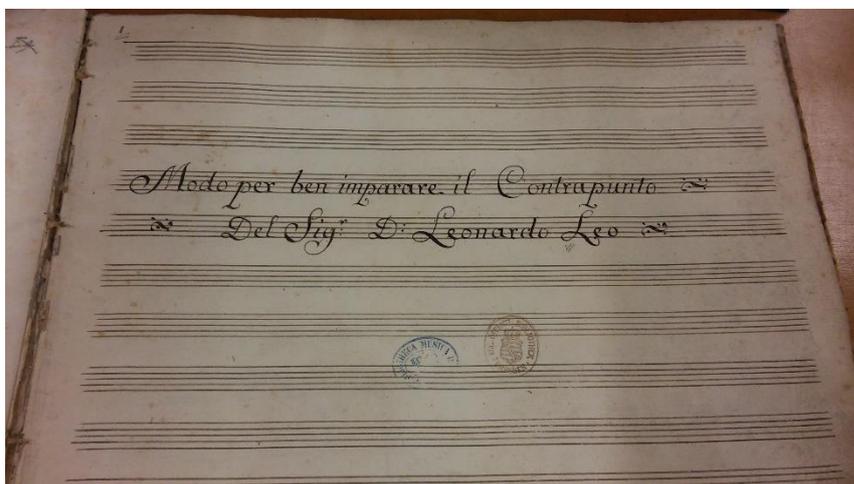
Вопрос вплоть до конца XVIII века был столь животрепещущим, что обсуждался даже при королевском дворе. Император Иосиф II во время своего визита в Неаполь не преминул обратиться с ним к учителю пения и игры на клавесине своей младшей сестры – королевы Марии Каролины – Паскуале Кафаро (1715/16–1787), пожелав узнать его мнение о предмете гармонии:

Он задал несколько вопросов по теории этого искусства, об определении звука и тона, о различиях между ними и, в частности, о том, должна ли кварта быть консонансом или диссонансом. <...> Скромный и образованный учитель ответил им всем с таким избытком знаний и доктрины, что мудрый монарх, справедливый судья талантов, обратился к своей любимой сестре и заявил в присутствии всех самых почтенных лиц при дворе: «Ты должна быть очень рада, дорогая сестра, что у тебя есть такой достойный мужчина, как твой учитель» [36, 285–286].

Что ответил императору Кафаро, ученик Лео, неизвестно. Более того, и сегодня решение вопроса, с которым обычно связывают поле-

мику между сторонниками Лео и Дуранте, остается камнем преткновения. О пресловутой кварте, как правило, упоминают, но о сути различий умалчивают.

На первый взгляд, ответ лежит на поверхности, так что нужда в поисках исторической достоверности отсутствует. Леисты, обучавшие нормам строгого контрапункта, считать кварту консонансом не могли. В *Modo per ben imparare il Contrapunto* Лео [47] (см. иллюстрацию 4) и в *Regole del contrappunto pratico* Салы [51, I] (см. иллюстрацию 5) утверждается, что «консонансов в музыке только четыре: терция, квинта, секста и октава, два совершенных и два несовершенных»¹⁴.



Иллюстрации 4.1 и 4.2. Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Леонардо Лео *Modo per ben imparare il Contrapunto* | *Del Sig. r D. Leonardo Leo*. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4° 49

¹⁴ Те же качества кварты в педагогической деятельности Салы отмечает Бёрни [7].

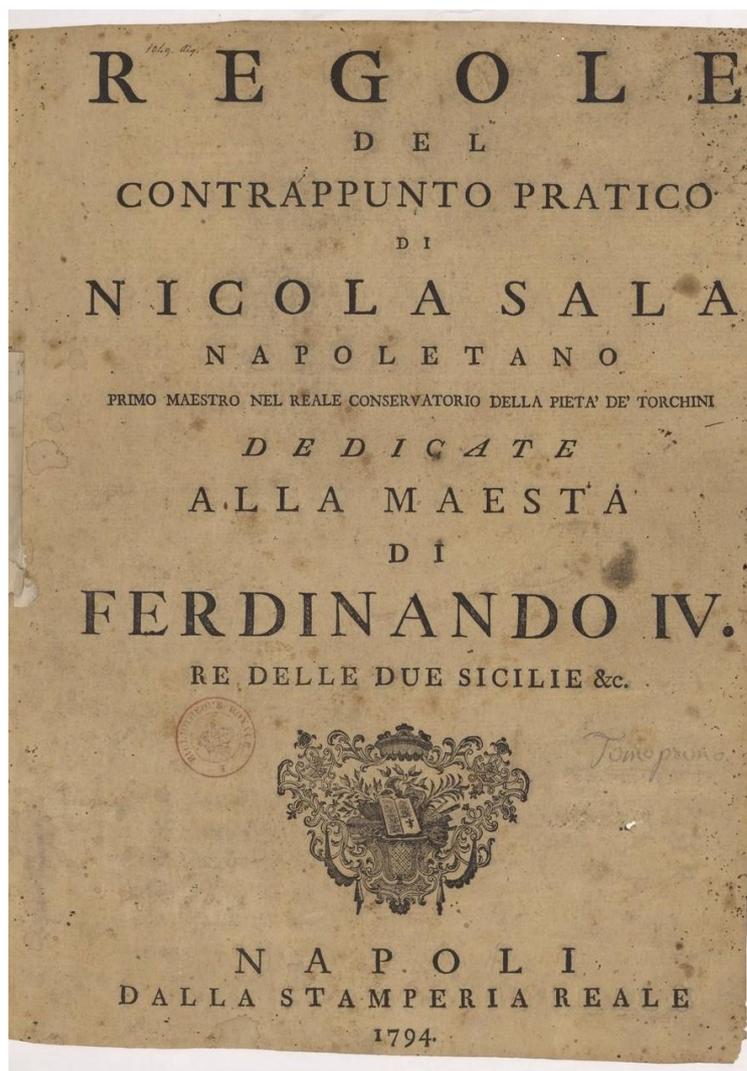
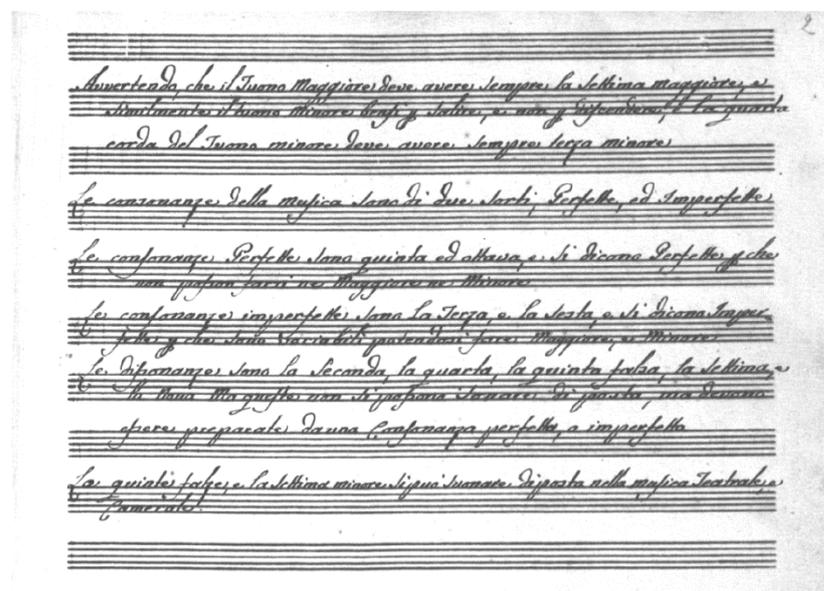


Иллюстрация 5. Титульный лист первого тома трактата
Николы Салы *Regole del contrappunto pratico* (1794)

Логично было бы ожидать от представителей школы Дуранте противоположного мнения. Но это не так, они единодушны со своими оппонентами: «Консонансов в музыке только два вида: совершенные и несовершенные. Совершенные консонансы – это квинта и октава, поскольку они не могут быть малыми и большими. Несовершенные консонансы – это терция и секста, поскольку они могут изменяться и быть мажорными и минорными», – объясняет Дуранте на второй странице *Regole per l'Accompagnamento* [42] (см. иллюстрацию 6).



Иллюстрации 6.1 и 6.2. Титульный лист и разворот с теорией интервалов рукописи Франческо Дуранте
Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. MS. I-Fc B. 360

Таким образом, мы имеем дело с заблуждением. Очевидно, что никакой полемики «вокруг кварты» между Лео и Дуранте не существовало. Поиски первоисточника необоснованного слуха привели к монументальным мемуарам неаполитанского архивариуса Джузеппе Сигизмондо, того самого, который поведал историю о визите австрийского императора в Неаполь. В своем «Восхвалении Франческо Дуранте Неаполитанского» он оставил запись:

Он [Франческо Дуранте] и [Леонардо] Лео – оба были учениками кавалера Скарлатти, но между ними возник раскол из-за сопровождения четвертого тона, а также из-за того, была ли кварта консонансом или диссонансом; и их хорошие и знаменитые ученики до сих пор мучаются над этим вопросом. Я сам не маэстро, но иногда смеюсь про себя, что такая большая ссора возникла из-за такого пустяка [36, 16].

Замечание Сигизмондо впоследствии было многократно пересказано другими авторами, и поскольку в нем не содержалось никаких уточнений и подробностей, они отсутствуют и в более поздних изданиях. Спустя несколько десятилетий его фактически повторил Карло Антонио де Роза, маркиз Виллароза в своих «Воспоминаниях о композиторах Неаполитанского королевства» [14, 72]. Разница лишь в том, что манускрипт Сигизмондо был доступен только узкому кругу лиц, а мемуары маркиза Вилларозы напечатаны в Королевской типографии Неаполя (1840). Причем, последняя извинительная фраза Сигизмондо («я сам не маэстро...»), которая могла бы послужить неким оправданием допущенной ошибки, у Вилларозы была просто опущена. Американский музыковед Джесси Розенберг в своей докторской диссертации посвятил рассмотрению «квартового раскола» дурантистов и леистов целую главу, но так и не нашел ответа, сославшись на недостаточность материалов, имеющих в его распоряжении [32, 171–197]. Шведский исследователь Петер ван Тур, даже признавая неосведомленность автора первоисточника, также пришел в замешательство относительно трактовки статуса кварты [37, 49–69]. Авторитетное издание *The New Grove Dictionary* повторяет это заблуждение в статье о Франческо Дуранте, ссылаясь на источник 1840 года [16]. Можно с уверенностью сказать, что кварта не была и не могла быть предметом спора, так что «казус кварты» возник из-за недостаточно критичного

воспроизведения высказывания Сигизмондо, которое в действительности не так уж сложно опровергнуть.

Stile antico vs stile moderno

Различие в позициях леистов и дурантистов все же существовало. Ориентирующиеся на гармоническую координацию вертикали дурантисты допускали свободу в употреблении уменьшенной квинты и малой септимы, входящих в состав доминантсептаккорда, пренебрегая тем самым нормами строгого стиля. Переломный момент лучше всего отображен в педагогическом наследии Фенароли. В издании *Regole musicali* 1775 года (см. иллюстрацию 7) он оставляет следующие рекомендации: «По поводу диссонансов, или о задержании кварты. Кварта может быть приготовлена всеми четырьмя консонансами, то есть октавой, терцией, квинтой и секстой» [43, 15].

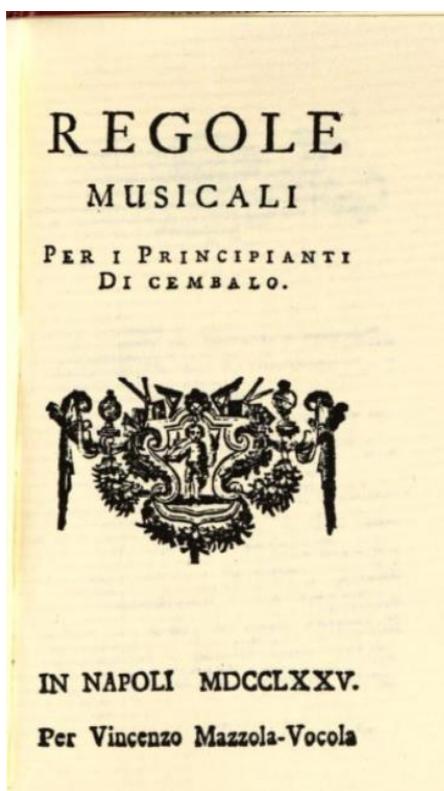


Иллюстрация 7. Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per i principianti di cembalo* (первое издание, 1775)

После разъяснений относительно каждой ситуации, имеется следующая приписка: «Учтите, что кварту также можно приготовить малой септимой и уменьшенной квинтой» [43, 16]. Мы располагаем фрагментом тетради одного из учеников Фенароли, но уже за 1781 год. В ней зафиксировано то же правило, записанное под диктовку маэстро, собранное в одно предложение [50]¹⁵ (иллюстрация 8):

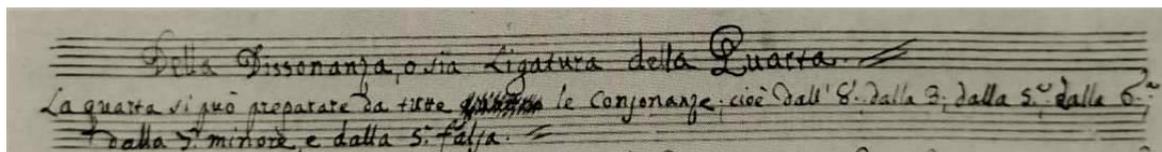


Иллюстрация 8. Бьяджо Мускоджури. *Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante*. I-Fc B 505, fol. 4^r

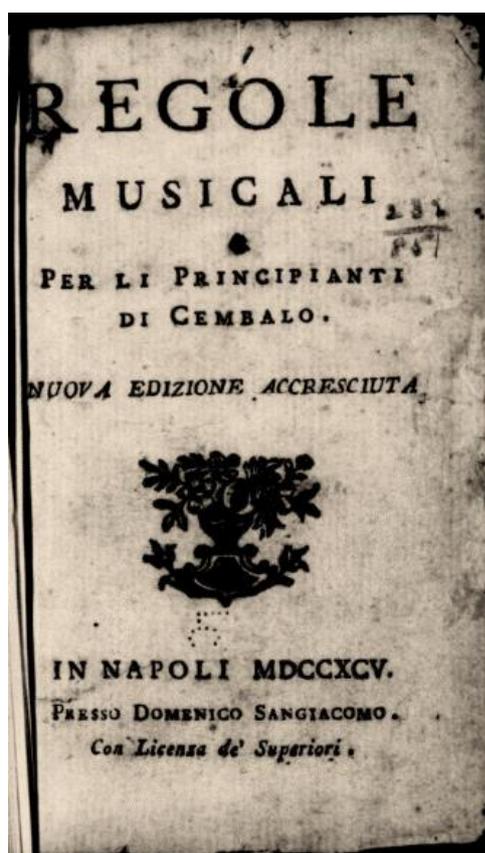


Иллюстрация 9. Титульный лист трактата Феделе Фенароли *Regole musicali per li Principianti di Cembalo* (третье издание, 1795)

¹⁵ I-Fc B 505, fol. 4^r: “Della Dissonanza, o sia ligatura della Quarta. La quarta si può preparare da tutte ~~quattro~~ le consonanze; cioè dall’ 8.ª, dalla 3; dalla 5.ª; dalla 6.ª; dalla 7.ª minore, e dalla 5.ª falsa”.

Две формулировки немного различаются. «Четыре» – слово, обобщающее принятое количество консонансов, – зачеркнуто, что расширяет их количество до шести, причем в отличие от версии 1775 года, когда септима и уменьшенная квинта трактовались как некое дополнение к ряду консонансов, в 1781 году они фактически уравниваются в правах с квинтой, октавой, терцией и секстой. На наших глазах «старый» подход в преподавании контрапункта меняется на «новый», продиктованный не акустическими, а функциональными законами современной тональности. В третьем издании *Regole musicali* 1795 года (см. иллюстрацию 9) малая септима и уменьшенная квинта официально определяются Фенароли как «консонансы, поскольку они не нуждаются в подготовке, а требуют лишь разрешения» [44, 6]¹⁶. Прогрессивные взгляды дурантистов принесли им славу «великих гармонистов» [34, 247]:

Я ограничусь тем, что скажу, что именно в течение XVI века эта современная тональность дала о себе знать, что она оказала свое влияние на композицию, и что именно в Неаполитанской школе, особенно в школе Дуранте, она была установлена во всех отношениях, по крайней мере в тех, которые касаются практики <...>. В концепции современной тональности отразилась не только мелодия, но также гармония и контрапункт [10, 38–40]¹⁷.

Следование логике гармонического письма, принятого Дуранте, стремление превратить натуральный (т.е. без знаков альтерации) диссонанс в консонанс, объясняя это природой гармонии, естественным звучанием тяготения, привело к снятию ряда ограничений, что было недопустимо для леистов, которые продолжали соблюдать правила контрапункта строгого стиля.

¹⁶ Нововведение Фенароли было отмечено в XIX веке в трудах французского ученого и музыкального теоретика Шорона. См.: [41, 3 (1)]; [40, II, 19].

¹⁷ См. также: [39, 18–20 (n)].

Вернемся к тексту Сигизмондо. Возникновение раскола между двумя неаполитанскими школами он также связывает с разногласиями «из-за сопровождения четвертого тона», то есть речь идет о гармонизации IV ступени гаммы. Сложность состоит в том, что не только Лео и Дуранте, но и ряд их последователей имели свой «рецепт» гармонизации гаммы, и, как справедливо отмечает Розенберг, «если эти предписания взять за основу для классификации их авторов на “школы”, то их, безусловно, будет больше двух» [32, 178–179]¹⁸.

Роберт Гьердинген в своей книге «Музыка в галантном стиле» предлагает несколько иное прочтение слов Сигизмондо. В его интерпретации фраза «gli accompagnamenti della quarta del Tono» относится не к IV ступени гаммы в басу, а к интервалу кварты над басом, то есть речь идет о различиях в трактовке кварты над второй ступенью гаммы как консонанса [24, 234]. Толкование Гьердингена кажется нам более убедительным. Лео и Дуранте действительно давали разные рекомендации по надстраиванию голосов над II ступенью гаммы. Старый способ состоял в употреблении консонирующего секстаккорда – 6_3 – вместо D^4_3 , где в басу появлялась диссонирующая кварта. Однако уже к концу XVIII века вариант с секстаккордом был признан устаревшим и неполноценным, поскольку не мог быть объяснен с точки зрения теории фундаментального баса:

Но позвольте сказать с должным почтением к этим наиболее способным и признанным мастерам, что такая гамма, хотя и используется в настоящее время для строгого и сурового вокального стиля, чрезвычайно несовершенна и дефектна, так как она лишена необходимой гармонической связи и содержит некоторые аккорды, неспособные воспроизводить истинный фундаментальный бас, что каждый может сравнить для себя с помощью объясненных принципов [23, 185].

¹⁸ Таблицы с гармонизацией восходящего и нисходящего звукоряда неаполитанских мастеров см. в [8, 630–631].

Вот еще одно доказательство того, почему школа леистов была признана более строгой – вопреки новым веяниям, условиям, в которых развивалось современное им музыкальное искусство, они непреклонно продолжали следовать заветам старой контрапунктической традиции: «Школа Лео считается в Италии одной из самых строгих: эта школа не допускает никаких вольностей, и классический стиль ее сочинений вызывает большое восхищение. Школа Дуранте менее строга в своих принципах, что позволяет более легко развивать талант» [18, 152].

Кажется, что в обозначении различий между школами Лео и Дуранте найден корень проблем. Лео был сторонником старого способа гармонизации гаммы, что не должно вызывать удивления, учитывая ранее продемонстрированный нами консервативный подход в обучении этой школы¹⁹. Дуранте в свою очередь поощрял употребление диссонирующего аккорда, поскольку придерживался новой манеры [8, 630–631]. Иными словами, дело состояло в смене стилевых ориентиров. Однако попытка проследить результаты этой смены у их последователей привела к неожиданному результату. Фенароли, самый известный представитель школы Дуранте, был не прочь брать на II ступени простой секстаккорд [ibid.]. Знаменитые леисты Никола Сала и Джакомо Тритто внушали своим ученикам правомерность использования D^4_3 , ссылаясь на теорию фундаментального баса:

Маэстро: В восходящей гамме вторая нота [в басу] может быть гармонизирована, как вы только что сказали, с терцией и большой секстой. Кроме того, к ним может быть добавлен интервал в кварту.

¹⁹ Установлено в данной статье на основе рукописи Леонардо Лео *Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo*. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4°49.

Ученик: Об этой кварте я слышал разные мнения. Одни считают ее консонансом, другие – диссонансом; но я не нахожу причин для любой позиции.

Маэстро: Вот причина. Когда кварта [над басовой нотой] слышится в унисон с терцией и большой секстой, или если над басом формируется аккорд кварты и сексты, то кварта является совершенным консонансом, поскольку звук, звучащий на кварту выше баса в обоих этих аккордах, на самом деле на октаву выше основного баса. Когда кварта слышится среди конфигурации интервалов секунды, кварты и квинты, или секунды, кварты и сексты, или секунды, кварты, квинты и пятого и большой септимы, то это диссонанс, поскольку его нужно разрешить [52, 9–10].

Возникает вопрос: в какой степени расхождение в гармонизации II ступени можно считать основанием для раскола двух школ, если их самые выдающиеся представители уже во втором поколении уступают друг другу? Даже если Сигизмондо слышал о якобы ключевой роли кварты в разногласиях между Лео и Дуранте, но сформулировал их настолько невнятно, имеет ли смысл им доверять?

Ответ, пусть и гипотетический, как нам кажется, нужно искать за пределами неаполитанской традиции – на севере Италии, в Болонье, где также существовала мощная контрапунктическая школа – болонская, во главе с Джованни Баттистой Мартини (1706–1784). Он и его ученик и преемник Станислао Маттеи (1750–1825) были сторонниками античной теории интервалов, согласно которой кварта при любых обстоятельствах была совершенным консонансом:

Есть такие, кто помещает кварту среди диссонансов, но они обманывают себя [*s'inganno*]; потому что, поскольку кварта противоположность квинте – это совершенный консонанс, не подлежащий (как мы сказали) изменению или уменьшению, так и кварта, составленная из тех же терминов, также будет совершенным консонансом; и это мнение наиболее признанных мастеров, в том чис-

ле Руссо, Царлино, п. Мартини, п. Валлотти и многих других [49, 12]²⁰.

В приведенном фрагменте не фигурируют имена Лео, Дуранте и прочих, однако, рискнем предположить, они наверняка подразумевались. Известно, что Никола Сала состоял в переписке с падре Мартини. В обширном музыкальном архиве консерватории *Pietà dei Turchini*, где работал Сигизмондо, имелся экземпляр трактата по контрапункту болонского маэстро. Слухи о разногласиях в трактовке кварты ходили, они вряд ли могли миновать и Болонью, куда стекалась вся важнейшая теоретическая информация, и Неаполь. Может, и Иосиф II обратился к Кафаро потому, что знал мнение ученых болонцев и интересовался, что скажут ему по этому поводу неаполитанцы? Тогда можно предположить, что в словах Сигизмондо действительно есть доля правды, только описывают они не противостояние леистов и дурантистов, основанное на мифическом квартовом расколе, а реальный конфликт, возникший между северной и южной школой контрапункта. Такое объяснение не исключает право на существование и других версий, однако представляется возможным.

Итоги полемики

Мы попытались обрисовать панораму контрапунктической «баталии», разразившейся в Неаполе в XVIII веке. Она затронула все сферы музыкальной жизни города, выплеснувшись из очагов – консерваторий – на улицы. В течение века неаполитанцы с энтузиазмом наблюдали за профессиональными состязаниями двух легендарных школ – дурантистов и леистов. До нас дошли лишь отголоски этих сражений, оказавшиеся настолько разрозненными и противоречивыми, что некоторые исследователи склонны и вовсе отрицать их как не-

²⁰ См. также [28, 275–278]; [48, 13–16].

обоснованный слух [30, 130], другие увидели теорию заговора [33, 97]. В этой истории осталось немало тайн и вопросов, на которые еще предстоит найти ответы.

Главным предметом тренировок был контрапункт – дисциплина, завершающая курс обучения композиции в неаполитанских консерваториях. Леисты, воспитывавшие своих студентов по всей строгости ученого стиля, славились мастерством искусного письма, в то время как дурантисты, опиравшиеся на современную тонально-гармоническую систему, – свободой и естественностью звучания. Но противоречия, возникшие вокруг методов преподавания контрапункта, на самом деле стали лишь внешним проявлением гораздо более важной проблемы. Переход от «сложности» к «простоте», от «белого» письма – к развитой концертности²¹, от напряженной экспрессии к большей ясности, от линейности к вертикали – все это отражает стилиевой перелом в европейской музыке середины XVIII века, получивший в Италии не менее рельефное воплощение, чем в австро-немецкой традиции.

Позиция леистов нашла свое выражение и в творчестве. Так, Лео, прославившийся в первую очередь как оперный композитор, в своей духовной музыке отдавал дань старой традиции, придерживаясь правил строгого стиля. Сочинения же Дуранте, который не написал ни одной оперы, напротив отличаются легкостью и виртуозностью, тяготеют, скорее, к новому концертному стилю²². Как отмечает И.П. Сусидко, поскольку Лео работал и в области театральной, и в области церковной музыки, «он, по-видимому, более остро ощущал раз-

²¹ В XVIII веке в Италии писали также о *canto fermo* (простое, строгое пение) и *canto figurato* (украшенное пение) [4, 12].

²² «Дуранте, человек поистине более талантливый, проявил великий гений, но только в искусстве сочетания эффектов гармонии, соединения модуляций, извлечения величайшего преимущества из всех музыкальных ресурсов; он, наконец, но довел чистоту стиля до высочайшего уровня, но только в церковной и камерной музыке [22, 684].

личие жанров и в своих мессах во многом ориентировался на нормы ренессансного письма» [4, 21]²³. При всей своей строгости, духовная музыка Лео отличается чистой благородной манерой и особой возвышенностью, «имеет не меньшее величие, чем у Дуранте, и больше очарования; она трогает сердце и поражает его порывом нежной преданности» [19, 114–116].

Профессиональная полемика, подогреваемая соревнованием консерваторий, сделала неаполитанцев невольными свидетелями не только рождения южной контрапунктической школы, но и поворотного этапа в развитии музыкального искусства в целом – неумолимого процесса поглощения старого стиля новым. Все это побуждает воскресить память о неаполитанской школе контрапункта в трудах по истории полифонии, подобно тому, как все более и более заметное место итальянская опера занимает в истории музыки XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.: Музыка, 1983. Т. 1.
2. Маслова А.И. Никола Сала – забытый мастер неаполитанской контрапунктической школы [Электронный ресурс] // Исследования молодых музыковедов: сб. статей / ред. А. Гундорина. М.: РАМ имени Гнесиных, 2020. С. 96–102. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2020/10%20Maslova.pdf. (дата обращения: 1.06.2021).

²³ Тем не менее, работы Лео, даже сценические, больше, чем работы других представителей его поколения, отражали академическую сторону его обучения, «его церковный стиль находил отражение даже в его *opere buffe* (хотя и в пародийном ключе)» [25]. В противоположном направлении развивается творчество Дуранте, выделяющееся новой полифонической манерой, в которой важную роль играла гармония, доминировал виртуозный вокал и концертность [Ibid.].

3. Митюкова З.З. Партименто в итальянской музыке XVIII века: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Казань, 2018.
4. Сусидко И.П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о стилях, жанрах и региональных традициях // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 2 (13). С. 12–25.
5. *Anonimo*. Guerre civile musicale. In: L'Eco, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. 1835. Venerdì 26 Giugno.
6. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket and Co., 1771.
7. *Burney Ch.* Sala. In: The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees. London: Strahan, 1819. Vol. XXXI.
8. *Cafiero R.* La trattatistica musicale. In: Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento / a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2009. P. 593–656. (текст также доступен в немецком переводе: Traktate über Musik // Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert / hrsg. F. Cotticelli und Paologiovanni Maione. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 2010. S. 641–708).
9. *Cafiero R.* The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. In: Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51. No. 1. Partimenti. P. 137–159.
10. *Choron A.-É., Fayolle F.* Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans. 2 vols. Paris: Valade et Lenormant, 1810. Vol. 1.
11. *Dent E.* Leonardo Leo. In: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Achter Jahrgang 1906–07 / hrsg. M. Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906–1907. P. 550–566.
12. *De la Fage A.* Jacques Tritto [Giacomo Tritto] // Miscellanées musicales. Paris: Comptoir des imprimeurs unis, 1844. P. 173–185.

13. *Di Giacomo S.* Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Sandron, 1924.

14. *Di Villarosa, Marchese [Carlo Antonio de Rosa].* Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli. Naples: Stamperia Reale, 1840.

15. *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts. Forthcoming. [in Geschichte der Musiktheorie, Band 12. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert / hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2021. Teil 3: Frankreich, Belgien und Italien].

16. *Dietz H.-B.* Durante, Francesco [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08377> (accessed: 01.06.2021).

17. L'Esprit des Journaux. Trentième année, Tome III. Bruxelles: De L'Imprimerie du Journal, 1800.

18. *Fayolle F.* Éloge de Langlé. In: Les quatre saisons du Parnasse, ou choix de poésies légères depuis le commencement du XIXe siècle. Troisième année. Paris: Imprimerie de Frères Mame, 1808. P. 152–167.

19. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1840. Vol. 6.

20. *Florimo F.* Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, del Cavaliere Francisco Florimo. 2 vols. Naples: tip. di L. Rocco, 1869. Vol. 1.

21. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Naples: tip. di Vin. Morano, 1882. Vol. 2.

22. *Framery N.-É., Ginguené P.-L.* Encyclopédie méthodique: Musique. Paris: chez Panckoucke libraire, 1791. Vol. 1.

23. *Galeazzi F.* The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV (1790 and 1796). In: Studies in the History of Music Theory and Litera-

ture / ed. by D. Burton and G. Harwood. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

24. *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007.

25. *Hucke H., Cafiero R.* Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di]) [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16416> (accessed: 01.06.2021).

26. *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples. Paris: L'imprimerie de Firmin Didot, 1821.

27. *Lichtenthal P.* Dizionario e Bibliografia della Musica. Milano: Antonio Fontana, 1826. Vol. 1

28. *Martini G.* Storia della musica. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1757. Vol. 1.

29. *Pannain G.* Saggio su la Musica a Napoli nel secolo XIX. In: Rivista Musicale Italiana. 1931. Anno XXXVIII. P. 193–206.

30. *Pastore G.* Leonardo Leo. Galatina: Pajano, 1957.

31. Revue de Paris. Tome trente-neuvième. Paris, 1832.

32. *Rosenberg J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi. PhD diss. New York University, 1995.

33. *Rosenberg J.* Il 'Leista' Raimondi contro il 'Durantista' Bellini. In: Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: atti del Convegno di Morcone, 19–21 aprile 1990 / ed. by Rosa Cafiero e Marina Marino. Reggio Calabria: Jason, 1999. P. 75–97.

34. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.

35. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento; History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.

36. *Sigismondo G.* Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli. 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.l., 1820 / a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace; introduttivo di R. Cafiero. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.

37. *Tour P. van* Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015.

38. *Walker P.* Fugue [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678> (accessed: 01.06.2021).

ИСТОЧНИКИ

39. *Choron A.-É.* Méthode élémentaire de Composition. Paris: Impr.-Libr. Pour les Mathématiques et la Marine, 1814. Vol. 1.

40. *Choron A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1808–1809. Vol. 1.

41. *Choron A.-É. et Fiocchi, V.* Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie: Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala, Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique servant d'introduction à l'étude de la Composition. Paris: Chez Janet et Cotelte, 1804.

42. *Durante F.* Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. MS. I-Fc B. 360.

43. *Fenaroli F.* Regole musicali per i principianti di cembalo [prima edizione]. Naples: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775.

44. *Fenaroli F.* Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta [terza edizione]. Naples: Domenico Sangiacomo, 1795.

45. *Fenaroli F.* Partimenti, ossia basso numerato, opera completa del signor Fedele Fenaroli / cur. E. Imbimbo. Roma: litografia Ratti in via della Croce n.17, [1800].

46. *Langlé H.* Traité de la fugue. Paris, 1805.

47. *Leo L.* Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4° 49.

48. *Martini G.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Institut delle Scienze, 1774.

49. *Mattei S.* Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerate e contrappunto a più voci. Bologna: Cipriani, ca. 1824.

50. *Muscogiuri B.* Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante. I-Fc B 505.

51. *Sala N.* Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, primo maestro del Reale Conservatorio della Pietà de' Torchini dedicate alla maestà di Ferdinando IV re delle due Sicilie, 3 vols. Naples: Stamperia Reale, 1794. Vol. 1.

52. *Tritto G.* Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.

REFERENCES

1. *Livanova T.N.* Istoriya zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 g. [History of Western European music before 1789]. Moscow: Muzyka [Music], 1983. T. 1 [Vol. 1].

2. *Maslova A.I.* Nikola Sala – zabytyj master neapolitanskoj kontrapunkticheskoj shkoly [Nikola Sala – the forgotten master of the Neapolitan counterpoint school [Electronic resource]. In: Issledovaniya molodyh muzykovedov: sb. statej / red. A. Gundorina [Studies by young musicologists: collect. of articles / ed. by A. Gundoriona]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2020. Pp. 96–102. Available at: <https://gnesin-academy.ru/wp->

content/documents/nauka/Sbornik_2020/10%20 Maslova.pdf (accessed: 01.06.2021).

3. *Mityukova Z.Z.* Partimento v ital'yanskoj muzyke XVIII veka: diss. ... kand. isk. [Partimento in 18th century Italian music: PhD diss.]: 17.00.02. Kazan', 2018.

4. *Susidko I.P.* Ital'yanskaya cerkovnaya muzyka XVIII veka: o stilyah, zhanrah i regional'nyh tradiciyah [Italian Church Music of the 18th Century: On Styles, Genres and Regional Traditions]. In: Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2015. No. 2 (13). P. 12–25.

5. *Anonimo.* Guerre civile musicale. In: L'Eco, Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri. 1835. Venerdì 26 Giugno.

6. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. London: T. Becket and Co., 1771.

7. *Burney Ch.* Sala. In: The Cyclopædia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature / ed. by Abraham Rees. London: Strahan, 1819. Vol. XXXI.

8. *Cafiero R.* La trattatistica musicale. In: Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento / a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione. Napoli: Turchini Edizioni, 2009. P. 593–656. (текст также доступен в немецком переводе: Traktate über Musik // Musik und Theater in Neapel im 18. Jahrhundert / hrsg. F. Cotticelli und Paologiovanni Maione. Kassel und Basel: Bärenreiter Verlag, 2010. S. 641–708).

9. *Cafiero R.* The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey. In: Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51. No. 1. Partimenti. P. 137–159.

10. *Choron A.-É., Fayolle F.* Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans. 2 vols. Paris: Valade et Lenormant, 1810. Vol. 1.

11. *Dent E.* Leonardo Leo. In: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, Achter Jahrgang 1906–07 / hrsg. M. Seiffert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906–1907. P. 550–566.
12. *De la Fage A.* Jacques Tritto [Giacomo Tritto] // *Miscellanées musicales*. Paris: Comptoir des imprimeurs unis, 1844. P. 173–185.
13. *Di Giacomo S.* Il Conservatorio di Sant’Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Sandron, 1924.
14. *Di Villarosa, Marchese [Carlo Antonio de Rosa]*. Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli. Naples: Stamperia Reale, 1840.
15. *Diergarten F.* Die italienischen und französischen Kontrapunktlehren des 18. und 19. Jahrhunderts. Forthcoming. [in *Geschichte der Musiktheorie*, Band 12. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert / hrsg. von Stefan Keym. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2021. Teil 3: Frankreich, Belgien und Italien].
16. *Dietz H.-B.* Durante, Francesco [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08377> (accessed: 01.06.2021).
17. *L’Esprit des Journaux*. Trentième année, Tome III. Bruxelles: De L’Imprimerie du Journal, 1800.
18. *Fayolle F.* Éloge de Langlé. In: *Les quatre saisons du Parnasse, ou choix de poésies légères depuis le commencement du XIXe siècle*. Troisième année. Paris: Imprimerie de Frères Mame, 1808. P. 152–167.
19. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 8 vols. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1840. Vol. 6.
20. *Florimo F.* Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli, del Cavaliere Francisco Florimo. 2 vols. Naples: tip. di L. Rocco, 1869. Vol. 1.

21. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Naples: tip. di Vin. Morano, 1882. Vol. 2.
22. *Framery N.-É., Ginguené P.-L.* Encyclopédie méthodique: Musique. Paris: chez Panckoucke libraire, 1791. Vol. 1.
23. *Galeazzi F.* The Theoretical-Practical Elements of Music, Parts III and IV (1790 and 1796). In: Studies in the History of Music Theory and Literature / ed. by D. Burton and G. Harwood. Urbana: University of Illinois Press, 2012.
24. *Gjerdingen R.* Music in the Galant Style. Oxford: Oxford University Press, 2007.
25. *Hucke H., Cafiero R.* Leo, Leonardo [Lionardo] (Ortensio Salvatore de [di]) [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16416> (accessed: 01.06.2021).
26. *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art; précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples. Paris: L'imprimerie de Firmin Didot, 1821.
27. *Lichtenthal P.* Dizionario e Bibliografia della Musica. Milano: Antonio Fontana, 1826. Vol. 1
28. *Martini G.* Storia della musica. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1757. Vol. 1.
29. *Pannain G.* Saggio su la Musica a Napoli nel secolo XIX. In: Rivista Musicale Italiana. 1931. Anno XXXVIII. P. 193–206.
30. *Pastore G.* Leonardo Leo. Galatina: Pajano, 1957.
31. Revue de Paris. Tome trente-neuvième. Paris, 1832.
32. *Rosenberg J.* The Experimental Music of Pietro Raimondi. PhD diss. New York University, 1995.

33. *Rosenberg J.* Il 'Leista' Raimondi contro il 'Durantista' Bellini. In: Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: atti del Convegno di Morcone, 19–21 aprile 1990 / ed. by Rosa Cafiero e Marina Marino. Reggio Calabria: Jason, 1999. P. 75–97.
34. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.
35. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento; History, Theory, and Practice. New York: Oxford University Press, 2012.
36. *Sigismondo G.* Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli. 4 vols. D-B Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo, G.l., 1820 / a cura di C. Bacciagaluppi, G. Giovani, R. Mellace; introduttivo di R. Cafiero. Roma: Società Editrice di Musicologia, 2016.
37. *Tour P. van* Counterpoint and Partimento. Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. PhD diss. Uppsala: Uppsala Universitet, 2015.
38. *Walker P.* Fugue [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678> (accessed: 01.06.2021).

SOURCES

39. *Choron A.-É.* Méthode élémentaire de Composition. Paris: Impr.-Libr. Pour les Mathématiques et la Marine, 1814. Vol. 1.
40. *Choron A.-É.* Principes de composition des Écoles d'Italie pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales. 3 vols. Paris: Auguste Le Duc, 1808–1809. Vol. 1.
41. *Choron A.-É. et Fiocchi, V.* Principes d'accompagnement des Écoles d'Italie: Extraits des meilleurs Auteurs: Leo, Durante, Fenaroli, Sala,

Azopardi, Sabbatini, le père Martini, et autres. Ouvrage classique servant d'introduction à l'étude de la Composition. Paris: Chez Janet et Cotelte, 1804.

42. *Durante F.* Regole per l'Accompagnamento Del Sig.r Francesco Durante. MS. I-Fc B. 360.

43. *Fenaroli F.* Regole musicali per i principianti di cembalo [prima edizione]. Naples: Vincenzo Mazzola-Vocola, 1775.

44. *Fenaroli F.* Regole musicali per li Principianti di Cembalo. Nuova edizione accresciuta [terza edizione]. Naples: Domenico Sangiacomo, 1795.

45. *Fenaroli F.* Partimenti, ossia basso numerato, opera completa del signor Fedele Fenaroli / cur. E. Imbimbo. Roma: litografia Ratti in via della Croce n.17, [1800].

46. *Langlé H.* Traité de la fugue. Paris, 1805.

47. *Leo L.* Modo per ben imparare il Contrapunto | Del Sig.r D. Leonardo Leo. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, MB 4° 49.

48. *Martini G.* Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna: Per Lelio dalla Volpe, impressore dell'Instituto delle Scienze, 1774.

49. *Mattei S.* Pratica d'accompagnamento sopra bassi numerate e contrappunto a più voci. Bologna: Cipriani, ca. 1824.

50. *Muscogiuri B.* Studio sopra tutti i Moti del Basso a 3. Parti secondo la Scuola vera di Durante. I-Fc B 505.

51. *Sala N.* Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano, primo maestro del Reale Conservatorio della Pietà de' Torchini dedicate alla maestà di Ferdinando IV re delle due Sicilie, 3 vols. Naples: Stamperia Reale, 1794. Vol. 1.

52. *Tritto G.* Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale. Milano: Ferd. Artaria Editore, 1816.



Научная статья
УДК 786.1
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-039-059



Клавирные фантазии Вильгельма Фридемана Баха: творческий диалог с отцом

Арсений Иванович Иванов

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
ars-key@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-1331-6860>



Аннотация. Колоссальное влияние на творчество В.Ф. Баха оказали личность и стиль его великого отца Иоганна Себастьяна. Будучи первым учителем игры на клавире и композиции, отец до конца жизни оставался для Фридемана главным наставником, а его музыка служила для сына высочайшим художественным ориентиром. Цитаты и аллюзии на сочинения И.С. Баха довольно часто встречаются в произведениях В.Ф. Баха, на что обращали внимание уже современники композиторов. Так, Ф.В. Марпург в книге «Легенды о некоторых музыкальных святых» (1786) сообщал о случаях плагиата у Фридемана. В наше время музыковед Т. Фрумкис в своей статье о композиторе едко написала о «рабском следовании» сына за отцом. Однако, представляется, что практически каждая подобная цитата в музыке Фридемана Баха говорит вовсе не о недостатке собственной фантазии и слепом копировании, а о самообытном творческом переосмыслении заимствованного материала. В статье рассматривается ряд полиаффектных (термин Ю.С. Бочарова) клавирных фантазий В.Ф. Баха F. 16, F. 18, F. 19 и F. 21, в которых цитирование музыки И.С. Баха проявилось в концентрированном виде. Эти сочинения можно в какой-то степени считать свободными «фантазиями на темы» Себастьяна Баха. Заимствования заметны на уровне мотивов, фраз, фактурных рисунков, приемов развития и даже композиционных принципов. При этом цитаты оказываются окруженными оригинальным композиторским материалом В.Ф. Баха и помещаются в новые структурные условия, порождая творческие диалоги с И.С. Бахом различного свойства и эмоционального модуса – от спокойного «разговора» до острой полемики.

Ключевые слова: В.Ф. Бах, И.С. Бах, фантазия, цитирование

Для цитирования: Иванов А.И. Клавирные фантазии Вильгельма Фридемана Баха: творческий диалог с отцом [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 39–59. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-039-059>

Competitions of Scientific Works

Original article

Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Fantasies: a Creative Dialogue with the Father

Arseny I. Ivanov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
ars-key@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-1331-6860>

Abstract. W.F. Bach was greatly influenced by the personality and style of his great father – Johann Sebastian Bach. As the first teacher of clavier and composition, his father remained Friedemann's main mentor throughout his life. For him, his father's music was the highest artistic reference point. W.F. Bach's works have numerous quotations and allusions to J. S. Bach's compositions. These borrowings did not go unnoticed by the composers' contemporaries. According to the musicologist T. Frumkis, the composer was following his father's footsteps as a slave. At the same time, an 18th century music theorist F.W. Marpurg in his *Legende Einiger Musikeheiligen* reported on Friedemann's cases of plagiarism. However, it seems that in most cases such quotes in Friedman's music do not indicate the lack of one's own imagination or attempts of blind copying. They are more about an original creative reinterpretation of the borrowed material. The article explores the series of W. F. Bach's polyaffective (the term by Y. S. Bocharov) clavier fantasies: F. 16, F. 18, F. 19 and F. 21. They are marked by the biggest number of citations from J. S. Bach's music. These compositions, to some extent, can be considered as free "fantasia on themes" originally written by Sebastian Bach. The borrowings manifest themselves in motifs, phrases, textured drawings, development techniques, and even compositional principles. At the same time, the quotations are surrounded by W. F. Bach's original compositional material and placed in new structural conditions. This creates the conditions for creative dialogues with J. S. Bach. They are of different quality and emotional mood and range from a heart-to-heart talk to a heated debate.

Keywords: W.F. Bach, J.S. Bach, fantasy, citation

For citation: Ivanov A.I. Wilhelm Friedemann Bach's Clavier Fantasies: a Creative Dialogue With the Father [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovedeniya / Contemporary Musicology*, 2021, No. 2, pp. 39–59. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-039-059>

Старший сын великого Иоганна Себастьяна Баха Вильгельм Фридеман (1710–1784) вошел в историю музыки, прежде всего, как блестящий органист-виртуоз и непревзойденный импровизатор на клавире. Однако его творчество, на сегодняшний день малоизученное, свидетельствует и о ярком композиторском таланте. По свидетельствам современников, например, Иоганна Николауса Форкеля¹, лично слышавшего игру композитора, Фридеман «любил играть и в процессе импровизации находил интересные музыкальные изыски, но не записывал [их]» (цит. по: [12, 24]). Поэтому отличительной чертой его творчества стала импровизационность и вдохновенная фантазийность, которая, по словам американского исследователя Дэвида Шуленберга, проявилась «в резких сменах далеких тональностей, <...> гармонических и ритмических сюрпризах» [12, 22]. Дополняя слова ученого, обратим внимание, что свобода и дух импровизационности видятся в музыке В.Ф. Баха также в прихотливости мелодических рисунков, во внезапных сменах

¹ И.Н. Форкель (1749–1818) – немецкий музыковед, органист и музыкальный директор Геттингенского университета. Один из основоположников науки музыковедения. Автор первой монографии о И.С. Бахе, ценные сведения о композиторе он получил из рассказов и писем сыновей Себастьяна – в первую очередь, К.Ф.Э. Баха (1714–1788) и В.Ф. Баха. Известно, что В.Ф. Бах даже гостил у И. Форкеля летом 1773 года [13].

темпа, фактур, незавершенности построений. Эти качества свойственны многим зафиксированным сочинениям Фридемана, и, в первую очередь, конечно, его фантазиям.

Бахом создано десять пьес в этом жанре; в каталоге Мартина Фалька² им присвоены номера от 14 до 23. Почти все они были написаны в поздний период жизни композитора, с 1770 по 1775 годы. В это время Бах активно гастролировал, давая концерты в Брауншвейге, Геттингене, Вольфенбюттеле и Берлине [12, 8] и одновременно пытаясь найти постоянное место службы – из-за неуживчивого характера он редко задерживался на одном месте. Скорее всего, фантазии сочинялись именно для сольных выступлений композитора. Лишь одна фантазия – G-dur, F. 22 – появилась на свет гораздо раньше, в 1750 году, ставшим тяжелым для Фридемана в результате стечения сразу нескольких обстоятельств – смерти отца и напряженной ситуации на рабочем месте из-за длительного отсутствия [13].

Все фантазии В.Ф. Баха ярко индивидуальны и сильно различаются по своему облику, что существенно затрудняет какую-бы то ни было классификацию. Первая попытка отнести ряд баховских фантазий к определенному типу принадлежит, по всей видимости, Карлу Герману Биттеру³ (1813-1885): в его книге о сыновьях И.С. Баха, вышедшей в середине XIX века, он назвал фантазии F. 15, F. 16 и F. 21 «большими» [5, 251]. Спустя полтора столетия Д. Шуленберг распределил эти сочинения по четырем группам:

1) короткие двухчастные или трехчастные композиции, выполненные преимущественно в одном темпе (F. 14, F. 17, F. 18, F. 22);

² М. Фальк (1888–1914) – немецкий музыковед, ученик Г. Римана, автор первого крупного исследования жизни и творчества В.Ф. Баха, а также тематического каталога произведений композитора «Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Wilhelm Friedemann Bachs», опубликованного в его диссертации [6].

³ К.Г. Биттер – австрийский политический и музыкальный деятель, баховед.

2) «попурри» – крупные пьесы, некоторые разделы из которых содержат отрывки из других произведений (F. 15, F. 16);

3) «секционные» – фантазии средней длины, строящиеся на чередовании повторяющихся ярких тем и пассажных разделов (F. 19, F. 20, F. 21).

4) уникальная пьеса (F. 23), содержащая неритмизованные разделы [12, 106].

Достаточно разветвленная типология Шуленберга, на наш взгляд, не очень информативна, т.к. в ней за основу классификации берутся разные признаки – то масштаб пьес, то тематические или метроритмические особенности. Нам представляется уместным использовать типологию, опирающуюся на принципы систематизации барочных жанров Ю.С. Бочарова. В книге «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [2] Бочаров предлагает выделить две крупные жанровые группы, образовавшиеся в этот исторический период – простые, или, иначе, *моноаффектные*, «получающие воплощение в виде отдельных, вполне самостоятельных и завершенных пьес», и сложные, или *полиаффектные*, «строение которых предполагает объединение двух или более различных по содержанию, но при этом композиционно завершенных частей (пьес)» [2, 42]. Отметим, что сам ученый при этом относит барочную фантазию к простым жанрам (точнее – к группе «простых жанров без конкретных жанрово-бытовых прототипов» [2, 110]). Это, однако, не противорчит идее классификации баховских фантазий: во-первых, творчество Фридемана во многих отношениях выходит за рамки барокко – его принято рассматривать на пересечении барочных и классических стилевых тенденций (см., например: [12, 2], [6, 69], [13]), а, во-вторых, среди его клавирных фантазий действительно есть не только моноаффектные произведения, сосредоточенные

на развитии лишь одного тематического ядра, но и принципиально полиаффектные, основанные на контрастном сопоставлении нескольких разделов.

Моноаффектные фантазии по своему облику напоминают барочные прелюдии, токкаты или инвенции. Импровизационность фактуры и камерные масштабы роднят их с фантазиями И.С. Баха (BWV 570, 920, 542) и Г.Ф. Телемана (TWV 33:1–36). К этому типу относятся пьесы F. 14, F. 17 и F. 22. Каждая фантазия внутри этой группы имеет свое уникальное строение. Так, фантазия F. 14 C-dur выполнена в двухчастной, F. 17 D-dur в концертной, F. 22 G-dur в сонатно-ритурнельной форме.

Полиаффектные фантазии В.Ф. Баха – оригинальные сочинения, написанные в крупномасштабных контрастно-строфических формах⁴ со сложными и всегда уникальными, не похожими друг на друга композиционными решениями. Можно сказать, что именно такие пьесы лучше всего выражают самую суть жанра фантазии, природа которого основана на импровизационности и отказе от типизированных структур.

Все они строятся на чередовании контрастных разделов (от 4 до 17), которые, исходя из качества тематического материала, можно разделить на три группы. Первая представлена отсылками к характерным для музыки второй половины XVII – начала XVIII века жанрам и формам: французской увертюре, сицилиане, речитативу, инвенции, фуге, канону. Вторую образуют обычно самые протяженные и виртуозные фрагменты, написанные в собственно фантазийной или токкатной фактуре с использованием пассажной и арпеджированной техник. Третья группа – разделы, основанные на изложении и развитии цитатного

⁴ Термин И.П. Сусидко, развивающий идеи Р.Н. Берберова об инструментальной строфичности. См.: [1], [3].

материала из своих и чужих сочинений. Все эти части располагаются не хаотично, а складываются в очень логичную и стройную композицию с признаками разных крупных форм – сонатной или сонатного цикла, рондальной, ригурнельной, контрастно-строфической.

Истоки полиаффектных фантазий В.Ф. Баха видятся отчасти в крупных органных композициях эпохи барокко – сочинениях Д. Букстехуде (органное прелюдии ВухWV 152, 158 и др.), И.С. Баха (органное фантазии и токкаты), И. Фробергера и Дж. Фрескобальди (органное фантазии), отчасти – во вступительных пьесах клавирных партит (например, Симфонии из партиты №2 BWV 826 или Увертюре из №4 BWV 828) и «Хроматической фантазии и фуге» И.С. Баха BWV 903. Однако две фантазии Вильгельма Фридемана – F. 15 и F. 16, фактически, не имеют аналогов в творчестве его предшественников и современников и, скорее, открывают новую эпоху в развитии этого жанра и могут быть сопоставлены, пожалуй, лишь с сочинениями более позднего времени – клавирными фантазиями В.А. Моцарта и даже – отчасти – романтическими балладными и поэмными композициями.

Среди полиаффектных фантазий В.Ф. Баха выделяется особая группа пьес, которые можно назвать свободными «*фантазиями на темы*» И.С. Баха (F. 16, F. 18, F. 19 и F. 21). В них Фридеман цитирует фрагменты его сочинений или создает аллюзии на них, словно ведя с отцом своеобразный творческий диалог. В каком русле он развивается?

Чтобы попытаться ответить на этот вопрос, нужно вспомнить о непростом отношении Вильгельма Фридемана к отцу. С одной стороны, личность Иоганна Себастьяна явно оказала на становление Фридемана колоссальное влияние. Будучи для своего старшего сына первым учителем игры на клавире и композиции, Себастьян Бах до конца жизни оставался его главным наставником; музыка отца служила сыну высо-

чайшим художественным ориентиром. Судя по воспоминаниям Форкеля [7], в детские годы Фридемана связывала с отцом крепкая дружба и взаимопонимание. Они нередко проводили время вместе, посещая выступления других музыкантов. Слушая незнакомое фугированное сочинение, Себастьян мог уже после проведения темы рассказать сыну, каким образом следовало бы выстроить композицию, а потом они оба улыбались, если в итоге пьеса развивалась именно так [7, 46]. Перед поездкой в дрезденский оперный театр Бах говорил сыну: «А не съездить ли нам послушать красивые песенки?» [там же].

С другой стороны, уже во взрослом возрасте Фридеман далеко не всегда почтительно относился к отцовскому наследию. Самый известный случай, хотя и не получивший документальных подтверждений, рассказан Фридрихом Вильгельмом Марпургом [8]. Речь идет об арии из «Страстей по Матфею», которую Фридеман выдал за собственную на одном из концертов в Галле в 1749 году [8, 60]. Были и другие неприятные эпизоды. Так, оказавшись в определенный момент в трудном материальном положении, безработный сын продавал рукописи из коллекции отца, завещанной ему по наследству. В связи с возросшим интересом у ценителей музыки к творчеству Себастьяна Баха Фридеман неоднократно выдавал чужие и собственные сочинения за музыку отца. В результате у исследователей возникали трудности при установлении авторства некоторых произведений. Так произошло, например, с концертом Антонио Вивальди, вошедшим в каталог BWV под номером 596, или с кантатой «Служите Господу», оказавшейся сочинением Фридемана F. 25 [13].

Судя по облику сочинений Вильгельма Фридемана, находящихся на перекрестке различных тенденций барокко и нарождающегося классического стиля, между принципами организации и развития тематизма, усвоенными от отца, и новыми средствами выражения, старший

сын Баха постоянно находился в поиске собственного я. Можно предположить, что он стремился преодолеть отцовское влияние, неустанно разрабатывая свой оригинальный авторский стиль. Разные принципы цитирования материала Иоганна Себастьяна позволяют проследить, как менялся характер диалога с одним из самых значимых людей в его жизни.

Так, в *Фантазии F. 18* цитирование можно рассматривать как следование заветам и эстетическим идеалам отца.

Пьеса содержит очевидную отсылку к Хроматической фантазии И.С. Баха BWV 903. В обоих произведениях много общего: это тональность d-moll, чередование пассажей и фигураций, распределенных между двумя фактурными пластами, мелодический контур – общие опорные точки мелодии, подчеркивание малосекундовых интонаций, гармонический язык – использование экспрессивных аккордовых красок (примеры 1, 2):

Пример 1. В.Ф. Бах. Фантазия F. 18. Начальный фрагмент

(Allegro)

3

Пример 2. И.С. Бах. Хроматическая фантазия и фуга BWV 903. Фантазия.
Начальный фрагмент

Molto allegro (М. М. ♩ = 92) BWV 903

Обращает внимание и структурная параллель – общая трехфазность композиции, реализованная, однако, в обеих пьесах различным образом.

Так, в Хроматической фантазии И.С. Баха самим композитором выделено два раздела – второй обозначен как речитатив (с такта 49). Противопоставленный начальным виртуозным пассажам и арпеджио, он, однако, в целом дополняет основной экспрессивно-драматический образ. С такта 69 можно наблюдать своего рода синтетическую репризу, объединяющую в себе импровизационные фрагменты и речитативные реплики.

В Фантазии F. 18 В.Ф. Баха четыре неравноценных по объему раздела, последний из которых является точной репризой первого:

a b c a *da capo*

Однако драматургия фантазии основана на ярком противопоставлении развернутых виртуозных токкатных разделов (а и b), близких друг другу, и крошечной вставки (с) – изящно-танцевального *Larghetto*, начинающегося с канонической имитации.

В *Фантазии c-moll F. 16* отсылки к музыке И.С. Баха две – к первой пьесе из Фантазии и фуги BWV 906 и g-moll'ной Сицилиане из Второй сонаты для флейты и basso continuo BWV 1031.

В пьесе Фридемана девять разделов, из которых выстраивается вполне узнаваемая сонатная форма, правда, со значительно измененной репризой (см. схему 1):

Схема 1. Стрoение Фантазии F. 16 В.Ф.Баха

a	b	c	d	a1	c1	a2	e	a3 + c + e
ГП	Экспозиция СП		ПП	Разработка		Эпизод		Реприза ГП, СП, тема эпизода
тт. 1–8	тт. 9–16	тт. 17–32	тт. 33–44	тт. 45–54	тт. 55–114	тт. 115–119	тт. 120–138	тт. 139–154
Инвенция	Французская увертюра	Токката	Сицилиана	Инвенция	Токката	Инвенция	Французская увертюра.	Инвенция + французская увертюра.
c-moll	c-moll	→	Es-dur	Es-dur	→	g-moll	g-moll	c-moll

На схеме видно, что экспозиция охватывает разделы а–d, где а – главная партия, b и с – связующая, проходящая в два этапа, d – побочная. Разработка (a1–e), построенная на развитии материала главной и связующей партий, содержит также эпизодическую тему (e), которая представляет собой свободный вариант темы главной партии. Реприза образована разделами a3, c и e. Многократное проведение темы первого раздела в разных тональностях (t-III-d-t) и появление других ме-

нее стабильных эпизодов, масштабная каденция, представляющая собой виртуозное обыгрывание гармонических вертикалей, придают структуре фантазии черты концертной формы.

Аллюзия на фантазию Иоганна Себастьяна BWV 906 заключена в разделах а и b. Общие черты этих пьес – токкатная стилистика и обращение к жанру французской увертюры, выраженное в сочетании аккордового склада и пассажей, избытке хроматизмов, использовании острых аккордовых задержаний, частом использовании уменьшенного вводного септаккорда.

Пример 3 (а, b). В.Ф. Бах. Фантазия F. 16. Разделы а и b

The image displays a musical score for J.S. Bach's Fantasia in F major, BWV 906, in 3/4 time. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Vivace' and begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system continues the 'Vivace' section. The third system is marked 'Grave' and features a change to a common time signature. The fourth and fifth systems continue the 'Grave' section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 9, 10, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems.

Пример 4. И.С. Бах. Фантазия BWV 906. Начальный фрагмент



Тематический материал Сицилианы И.С. Баха, преобразованный вариантно, утративший характерную ритмическую фигуру и наделенный чувствительными задержаниями, появляется в разделе *d* (*Cantabile*), выполняющего роль побочной партии фантазии. Он звучит в тональности *Es-dur*, образуя контраст драматическим минорным темам в жанрах французской увертюры и токкаты.

Пример 5. В.Ф. Бах. Фантазия F. 16. *Cantabile*

Пример 6. И.С. Бах. Вторая соната для флейты и basso continuo BWV 1031. Сицилиана. Начальный фрагмент.

Siciliana

5

Если отсылка к фантазии Иоганна Себастьяна с самого начала задает барочный тон композиции Фридемана, то сильно переосмысленная сицилиана, воспроизводящая характерный для классического стиля чувствительный топос, звучит, напротив, более современно. Таким образом, свойственное Фридеману сочетание старого и нового, барочного и классического продемонстрировано в этой фантазии на «старом», отцовском материале. Тематизм отца, помещенный в новые условия, можно рассматривать как попытку переосмысления художественного ориентира.

Самая яркая цитата, на которую обычно обращают внимание исследователи (см.: Биттер [5, 251], Шуленберг [12, 112], Дэниель Хенсель [8, 203]), – это тема фуги g-moll из первого тома Хорошо темперированного клавира, используемая В.Ф. Бахом в Фантазии d-moll F. 19. Материал фуги цитируется в самом центре формы фантазии – пятом разделе из девяти. Здесь Фридеман пишет собственную фугу на тему Иоганна Себастьяна, транспонируя ее в тональность d-moll, немного

видоизменяя ее интонационно и сокращая количество голосов до трех (примеры 7, 8):

Пример 7. В.Ф. Бах. Фантазия d-moll F. 19. Fuga

Пример 8. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, том I. Фуга g-moll

Строение фуги во многом напоминает оригинал: в частности, Фридеман сохраняет порядок вступления голосов в экспозиции и, так же, как и Иоганн Себастьян, вводит в нее стретты. Интересно, что в предпоследнем (восьмом) разделе Фантазии та же фуга появляется

вновь и звучит уже в тональности g-moll, таким образом, явно демонстрируя связь с источником цитирования.

Можно заметить, что в Фантазии есть аллюзия и на прелюдию из того же малого цикла Иоганна Себастьяна. В басовом голосе раздела Grave, написанном в духе французской увертюры, постоянно звучат напоминающие о прелюдии Иоганна Себастьяна резкие скачки на широкие интервалы (примеры 9, 10):

Пример 9. В.Ф. Бах. Фантазия d-moll F. 19. Раздел Grave.

The image shows two systems of musical notation for the Grave section of J.S. Bach's Fantasia in D minor, BWV 9. The first system is marked 'Grave' and includes measure numbers 15 and 16. The second system includes measure numbers 17, 18, 19, and 20. The bass line is characterized by wide intervals and a rhythmic pattern reminiscent of a French overture.

Пример 10. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир, том I. Прелюдия g-moll. Фрагмент

The image shows two systems of musical notation for a fragment of the Prelude in G minor, BWV 99, from J.S. Bach's Well-Tempered Clavier, Book I. The first system includes measure numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The second system includes measure numbers 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. The score features a treble line with complex rhythmic patterns and a bass line with wide intervals. Dynamics include *p*, *Str.*, and *dimin.*

Цитатный материал в пьесе Фридемана окружен разделами собственно фантазийного плана, благодаря чему создается явный контраст между тематизмом отца и сына, между полифонической и гомофонной фактурой. В этом случае можно говорить о цитировании как диалоге с отцом. Это отражено в схеме формы фантазии, имеющей в целом черты сонатно-ритурнельной формы⁵ (см. схему 2):

Схема 2. Строеение Фантазии F. 18 В.Ф.Баха

A	B	A1	B1	C	B2	A2	C1	A
d-moll	a-moll	a-moll	d-moll	d-moll	g-moll	g-moll	g-moll	d-moll
Токката	Франц. ув.	Токката	Франц. ув.	Fuga	Франц. ув.	Токката	Fuga	Токката
тт. 1-10	тт. 11-20	тт. 21-22	тт. 23-32	тт. 33-62	тт. 63-70	тт. 71-78	тт. 79-126	тт. 127-136
Allegro di molto	Grave	Allegro di molto	Grave с интон. из прелюдии ХТК g-moll	Fuga на тему отца	Grave	Allegro di molto	Fuga на тему отца	Allegro di molto

В Фантазии e-moll F. 21 обнаруживается оригинальная творческая переработка речитативов Евангелиста из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. Отсылки к конкретным номерам из пассионов представлены во втором разделе фантазии с авторским названием «Recitativ». Здесь Фридеман полностью не цитирует Иоганна Себастьяна, однако его ин-

⁵ Сонатно-ритурнельная форма – смешанная форма, соединяющая в себе черты сонатной и концертной форм. Роль главной партии в ней выполняет ритурнель, побочной – доминантовое проведение ритурнеля или одна из интермедий в доминантовой тональности, ближе к концу повторяющаяся в транспонированном виде в тонике. Ритурнелю, как известно, свойственно повторяться с разнообразными тональными изменениями, которые приходятся на зону разработки. Возвращение ритурнеля в главную тональность соответствует репризе. Термин предложен О.В. Подколзиной в ее диссертации [3, 20–21].

струментальный речитатив словно соткан из отдельных фраз Евангелиста. Ниже в таблице представлены конкретные тематические параллели:

Таблица. Цитаты из «Страстей по Матфею»
в Фантазии В.Ф. Баха F. 21

И.С. Бах «Страсти по Матфею», номера и указания тактов	Речитатив №20 «Я поражу пастуха, и овцы стада рассе- ются» тт. 9–10	Речитатив №11 «Что хотите дать мне? И я вам предам Его» тт. 1–2	Речитатив №46 «Тут Петр при- нялся клясться: “Не знаю Такого Человека!”» такты 1–2
В.Ф. Бах Фантазия F. 21 (указания тактов)	т. 10	тт. 11–12	тт. 13–14

Необычайно интересен сам выбор цитатного материала. В заимствованных фразах Евангелиста речь идет о предательстве учеников Христа – всех вместе (речитатив 20), а также лично Иуды (речитатив 11) и Петра (речитатив 46). Рискнем предположить, что, сконцентрировавшись на теме отступничества и черпая ее музыкальное выражение в одном из главных сочинений Себастьяна Баха, Фридеман мог таким метафорическим образом перенести историю апостолов и Христа на свои собственные взаимоотношения с отцом. Вероятно, комплекс сына гения побуждал Фридемана к стремлению оторваться от творческого влияния Себастьяна, создавая собственный, невероятно изобретательный и устремленный в будущее, стиль.

Неслучайно, видимо, речитатив Фантазии Фридемана окружен многочисленными темами. Это свободно выстроенные фантазийные и токкатные разделы, утонченно-лирическое *Andantino* в излюбленном им жанре сицилианы, *Grave* в духе французской увертюры, содержащем автоцитату из сонаты *C-dur* F. 2. Он словно примеряет материал

Себастьяна Баха к разным условиям, стилям и жанрам, к тематизму, близкому ему или себе.

Ключевой момент фантазии – раздел, основанный на многократном фрагментарном чередовании тематизма *Andantino* и речитатива (тт. 84–133), создающем ощущение сцены-диалога двух персонажей, которые в волнении постоянно прерывают друг друга (пример 11). Не спор ли это отца и сына?..

Пример 11. В.Ф. Бах. Фантазия e-moll (F. 21). Фрагмент

The musical score fragment consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 85-90) is marked 'Andantino'. The second system (measures 90-95) is marked 'Recitativo'. The third system (measures 95-100) is marked 'Andantino' and 'Recitativo'. The fourth system (measures 100-105) is marked 'Andantino'. The fifth system (measures 105-110) is marked 'Andantino'. The sixth system (measures 110-115) is marked 'Recitativo'. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, often in triplet patterns, and includes various ornaments and dynamics.

Как и все ранее рассмотренные нами фантазии, это пьеса, несмотря на кажущуюся свободу и импровизационность, прекрасно выстроена. В ее композиции вновь прослеживаются черты сонатно-ритурнельной формы – функцию ритурнеля (и главной партии) берет на себя первая виртуозная тема, неоднократно повторяющаяся в разных тональностях; роль побочной выполняет раздел *Andantino*. Последние три части этой масштабной пьесы образуют зеркальную репризу виртуозно-фантазийных разделов, сообщая форме цельность и завершенность.

Итак, обращаясь в своих клавирных фантазиях к тематизму Иоганна Себастьяна, Вильгельм Фридеман организовывал цитирование в каждом конкретном случае по-разному, но общая тенденция такова: он двигается от подражания, «перефразирования» тематического материала отца к спору с ним, оставляя, в конечном итоге, его идеи в прошлом. Важное свидетельство тому – появление в творчестве Фридемана фантазий F. 15, 20 и 23, выстроенных целиком на оригинальном, авторском материале, фактически оставивших барокко позади и вплотную приближенного к классическому стилю.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берберов Р.Н.* Специфика структуры хорового произведения. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов музыкальных вузов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
2. *Бочаров Ю.С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016.
3. *Подколзина О.В.* Скрипичные концерты В.А. Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации: дис. ... кандидата

искусствоведения: 17.00.02. М., 2010.

4. *Сусидко И.П.* Музыкальная форма Лекции [Конспект. Рукопись]. М., 2016.

5. *Bitter C.H.* Carl Philipp Emanuel Und Wilhelm Friedemann Bach Und Deren Bruder. Berlin: Wilhelm Müller, 1868.

6. *Falck M.* Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig: Radelli & Hille, 1913.

7. *Forkel J.N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802.

8. *Hensel D.* Wilhelm Friedemann Bach. Epigone oder Originalgenie, verquere Erscheinung oder großer Komponist? Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2011.

9. [Lómelinde] Empfindsamer Stil [Electronic resource]. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Empfindsamer_Stil (accessed: 25.06.2021).

10. *Marpurg F.W.* Legende einiger Musikheiligen. Cologne: Peter Hammer, 1786.

11. *Schulenberg D.* The keyboard music of J.-S. Bach. New York: Routledge: 2006.

12. *Schulenberg D.* The Music of Wilhelm Friedemann Bach. NY: University Rochester Press, 2010.

13. *Wolff C., Wollny P.* Bach, Wilhelm Friedemann [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278197> (accessed: 26.06.2021).

REFERENCE

1. *Berberov R.N.* Specifika struktury horovogo proizvedeniya. [The specifics of the structure of the choral work]. Lekciya po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij» dlya studentov muzykal'nyh vuzov [Lecture on the course "Analysis of musical works" for students of music universities]. Moscow: GMPI im. Gnesinyh [The Gnessins State Moscow Pedagogical Institute], 1981.
2. *Bocharov YU.S.* ZHany instrumental'noj muzyki epohi barokko: uchebnoe posobie [Genres of instrumental music of the Baroque era: a textbook]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2016.
3. *Podkolzina O.V.* Skripichnye koncerty V.A. Mocarta: osobennosti zhanra i ispolnitel'skoj interpretacii: dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya. [Violin Concertos of W. A. Mozart: features of the genre and performing interpretation: PhD thesis]. Moscow: 2010.
4. *Susidko I.P.* Muzykal'naya forma Lekcii [Musical form] [Konpekt. Rukopis'] [Lecture notes. The manuscript]. Moscow, 2016.
5. *Bitter C.H.* Carl Philipp Emanuel Und Wilhelm Friedemann Bach Und Deren Bruder. Berlin: Wilhelm Müller, 1868.
6. *Falck M.* Wilhelm Friedemann Bach. Leipzig: Radelli & Hille, 1913.
7. *Forkel J.N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802.
8. *Hensel D.* Wilhelm Friedemann Bach. Epigone oder Originalgenie, verquere Erscheinung oder großer Komponist? Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2011.

9. [Lómelinde] Empfindsamer Stil [Electronic resource]. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. Available at: https://de.wikipedia.org/wiki/Empfindsamer_Stil (accessed: 25.06.2021).
10. Marpurg F.W. Legende einiger Musikheiligen. Cologne: Peter Hammer, 1786.
11. Schulenberg D. The keyboard music of J.-S. Bach. New York: Routledge: 2006.
12. Schulenberg D. The Music of Wilhelm Friedemann Bach. NY: University Rochester Press, 2010.
13. Wolff C., Wollny P. Bach, Wilhelm Friedemann [Electronic resource]. In: Grove Music Online. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278197> (accessed: 26.06.2021).



Научная статья

УДК 782.6

DOI: [10.56620/2587-9731-2021-2-060-090](https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090)

Финал в зингшпеле «Доктор и Аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa

Светлана Баяровна Бубеева

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
bubeeva96@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8059-0053>

Аннотация. Зингшпиль Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь» выделяется среди опер XVIII века, будучи одним из самых успешных и популярных музыкально-сценических произведений своего времени. Причину этого успеха многие исследователи видят в одном из нововведений композитора — цепных финалах. В период проведения театральной реформы Иосифа II немецкая опера еще не имела собственных моделей для создания финальных сцен, завершающих действия. Диттерсдорф же одним из первых обратился к итальянским образцам, создав совершенно новый для зингшпиля прецедент.

Согласно канонам оперы buffa финал относится к одним из ключевых сцен оперы, демонстрирующих сложные драматургические ситуации и оригинальные музыкальные решения. Финал I действия «Доктора и аптекаря» мы рассмотрели в сравнении с центральными финалами оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» и итальянской оперой Диттерсдорфа «Исправившийся Демокрит».

Подробно разобрав драматургическую линию, структуру финальных сцен и отдельные средства выразительности, мы убедились в том, что традиции итальянской комической оперы воплощаются здесь на разных уровнях, начиная с сюжета и действующих лиц и заканчивая конкретными музыкальными средствами. Вместе с тем все это удивительно органично вписано в жанр зингшпиля. Новый способ организации финала, представленный в опере Диттерсдорфа, стал той основой, на которую смогли опереться следующие поколения австрийских и немецких композиторов.

Ключевые слова: К. Диттерс фон Диттерсдорф, Вольфганг Амадей Моцарт, зингшпиль «Доктор и аптекарь», финал, опера buffa

Для цитирования: Бубеева С.Б. Финал в зингшпеле «Доктор и аптекарь» Диттерсдорфа и традиции оперы buffa [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 60–90. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>

Competitions of Scientific Works

Original article

The Final of the Singspiel *Doktor And Apotheker* By Dittersdorf And The Tradition Of The Opera Buffa

Svetlana B. Bubeeva

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
bubeeva96@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0007-8059-0053>

Abstract. *Doktor and Apotheker*, a singspiel by Dittersdorf, is one of the most successful and popular operas of the 18th century. Many researchers claim that the reason for its popularity is the “chain finale” that was first introduced by the composer. During the theatre reformation under the reign of Joseph II, German opera did not have its own models of final scenes to complete the acts. Dittersdorf was one of the pioneer composers who first applied Italian models to a singspiel.

The finale is one of the central scenes in opera buffa demonstrating sophisticated dramatic situations and original music solutions. The article compares the final of the first act of *Doktor and Apotheker* and central finals of Mozart’s *Le Nozze di Figaro* as well as Dittersdorf’s Italian opera *Democrito Corretto*.

The detailed analysis of the dramatic line, the structure of final scenes and means of expression shows that the opera embraces Italian traditions on different levels: from plots and characters to specific musical means. All of them make an organic contribution to the traditions of singspiel. Dittersdorf’s new approach to the opera finale laid the foundation for future generations of Austrian and German composers.

Keywords: K. Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadeus Mozart, singspiel *Doktor and Apotheker*, final, opera buffa

For citation: Bubeeva S.B. The Final of the Singspiel *Doktor and Apotheker* by Dittersdorf and the Tradition of the Opera Buffa [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, No. 2, pp. 60–90. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-060-090>

В таком финале театральная практика предписывает всем певцам появиться на сцене, даже если их триста, по одному, по двое, по трое, по шесть, по десять или по шестьдесят, чтобы петь соло, дуэты, трио, секстеты или шестидесеты; и если сюжет такого не позволяет, поэт [все равно] должен найти возможность сделать это, вопреки здравому смыслу, рассудку и всем Аристотелям...» [11, 98]; [24, 195].

Лоренцо Да Понте

Музыкально-театральная жизнь Вены конца 1770-х – 1780-х годов, как известно, проходила под знаком создания национальной формы оперного спектакля. В этот процесс, инициированный самим императором, включились многие выдающиеся композиторы того времени. В течение десятилетия на венских сценах появилось немало сочинений в новом жанре¹, в том числе «Доктор и аптекарь» Карла Диттерса фон Диттерсдорфа (*Doktor und Apotheker*, 1786)² — опера, имевшая у венской публики невероятный успех.

¹ Самое известное из них – безусловно, «Похищение из Сералея» Моцарта. Можно назвать также такие зингшпили, как «Рудокобы» И. Умлауфа (*Die Bergknappen*, 1778), «Дети природы» Ф. Аспельмайра (*Die Kinder der Natur*, 1778), «Трубочист» А. Сальери (*Der Rauchfangkehrer*, 1781).

² Изначально «Аптекарь и доктор». Действие зингшпиля разворачивается в провинциальном городке. Аптекарь по имени Штёссель и его жена Клаудия собираются выдать замуж свою дочь Леонору за одноглазого и одноногого капитана Штурмвальда. Но девушка влюблена в Готхольда, сына заклятого врага Штёсселя, доктора Краутмана. Зихель, приятель Готхольда и возлюбленный Розалии (двоюродной сестры Леоноры), обманом отправляет Штёсселя на вызов к пациенту Краутмана. Свидание с молодыми дамами прерывает Клаудия, юноши прячутся в лаборатории. Ситуация еще более осложняется возвращением Штёсселя со Штурмвальдом. Во втором действии Зихель переодевается Штурмвальдом, а Готхольд – нотариусом. Во время брачной церемонии молодых людей разоблачают, но парам удается сбежать. Однако их обнаруживают и Готхольда арестовывают. В то же время Краутман обвиняет Штёсселя в отравлении пациента. Чтобы избежать скандала, доктор и аптекарь решают примириться и дают согласие на брак [9, 1192].

Одна из главных проблем, с которой вполне ожидаемо столкнулись композиторы в своей работе, состояла в отсутствии развитой зингшпильной традиции³, своего рода официального образца, служившего бы им творческим ориентиром. В частности, немецкая опера не имела еще собственных моделей для создания финальных сцен, завершающих действия. Поэтому закономерно, что источником таких моделей могли стать итальянская и французская традиции.

Казалось бы, наиболее очевидное решение – использовать в качестве образца итальянскую оперу, поскольку многие венские композиторы, участвовавшие в «Национальном зингшпиле», имели богатый опыт в области именно этой традиции. Однако на практике они обычно предпочитали ориентироваться на французский театр: даже Моцарт в «Похищении из сераля» использует водевильный тип финала [15, 193]. И только Диттерсдорф в своем «Докторе и аптекаре» обратился к итальянской модели, создав совершенно новый для зингшпиля прецедент⁴ (см.: [15, 193]; [13, 153–154]).

Эта модель сложилась в опере *buffa*⁵ и к 1780-м достигла своего расцвета. Лоренцо Да Понте писал о необычайной важности финала в

Штурмвальда. Но девушка влюблена в Готхольда, сына заклятого врага Штёсселя, доктора Краутмана. Зихель, приятель Готхольда и возлюбленный Розалии (двоюродной сестры Леоноры), обманом отправляет Штёсселя на вызов к пациенту Краутмана. Свидание с молодыми дамами прерывает Клаудия, юноши прячутся в лаборатории. Ситуация еще более осложняется возвращением Штёсселя со Штурмвальдом. Во втором действии Зихель переодевается Штурмвальдом, а Готхольд – нотариусом. Во время брачной церемонии молодых людей разоблачают, но парам удается сбежать. Однако их обнаруживают и Готхольда арестовывают. В то же время Краутман обвиняет Штёсселя в отравлении пациента. Чтобы избежать скандала, доктор и аптекарь решают примириться и дают согласие на брак [9, 1192].

³ Северонемецкий зингшпиль, имевший к концу 1770-х уже достаточно продолжительную историю, таким образом служить не мог, поскольку, по выражению П. Брэнскома, имел «в Австрии малый успех и влияние» [10].

⁴ Жубер указывает, что Сальери в своем «Трубочисте» также следовал итальянским образцам, однако использовал более простую и к тому времени уже устаревшую модель «в манере Пиччинни» [15, 193].

⁵ «Изобретателем» буффонного финала принято считать Никола Логрошино. Современники приписывали ему создание ансамблевой композиции с постепенным

драматургии всего сочинения: «...Финал должен быть тесно связан с остальной частью произведения, при этом являясь самостоятельной комедией или небольшой драмой, требующей новых хитросплетений и особого интереса» ([18, 114]); [28, 35]; [11, 97]).

Показательно, что сходным образом высказывался и либреттист «Доктора и аптекаря», Готлиб Штефани-младший – только в отношении зингшпиля: «...Каждый акт [должен] заканчиваться наполненным действием финалом, в котором появляются главные действующие лица» [27, 11]. Однако даже в 1792 году, когда были написаны эти строки (т.е. через шесть лет после премьеры «Доктора и аптекаря»), подобные финалы в немецкоязычной опере все еще не были обычным явлением.

Диттерсдорф был хорошо знаком с композиционными принципами *buffa*: к 1780-м годам он уже был автором целого ряда опер в этом жанре⁶. Он также имел возможность видеть на сцене сочинения своих коллег – не только итальянцев, но и австрийцев. Известно, что многие из них уделяли финалам особое внимание. Например, Флориан Леопольд Гассман, один из ведущих венских композиторов 1760-х – начала 1770-х, включал в свои оперы многочастные ансамблевые финалы со сменой темпа, тональности и размера, выстраивая их по принципу музыкального и драматического крещендо [12]. Со слов Сальери известно, что, прежде чем приступить к сочинению такого финала, Гассман обязательно намечал его тональный и метроритмический план [5, 106]. Сходным образом Сальери описывал и собственную работу над финалом первого акта одной из опер: прочитав текст, он потратил три часа

увеличением количества участников, музыкальная структура которой выстраивалась согласно развитию сюжетной линии [23, 1308]. И хотя некоторые заслуги итальянского композитора впоследствии оспаривались исследователями, его вклад в развитие буффонного финала не подвергается сомнению [3, 491].

⁶ «Обманутый жених» (*Lo sposo burlato*, 1773–1775), «Верная крестьянка» (*La contadina Fedele*, 1776), «Мода, или Домашний переполох» (*La moda, o sia Gli scompigli domestici*, 1776), «Арчифанфано, король безумцев» (*L'Arcifanfano, re de' matti*, 1777).

на составление плана размеров и тональностей, при этом «не написав ни одной ноты» [22, 125–127]. Можно предположить, что Диттерсдорф придерживался тех же правил сочинения, вчитываясь в содержание и в соответствии с ним разделяя финал на секции, каждой из которых соответствуют свои средства выразительности.

В «Докторе и аптекаре» с точки зрения использования буффонных принципов особенно показателен финал I акта⁷. Его протяженность – 935 тактов⁸ – вполне сравнима с соответствующими финалами итальянских комических опер того времени. Так, в моцартовской «Свадьбе Фигаро» (1786) это 908 тактов (финал II действия), а в «Исправившемся Демокрите» Диттерсдорфа (*Democrito corretto*, 1787⁹) – 895.

⁷ Действие в финале развивается следующим образом. Юноши проникают в дом Штёсселя и уговаривают девушек тайно обвенчаться. Они передают им документ о бракосочетании, однако встречу прерывает вмешательство Клаудии, матери Леоноры. Молодые люди успевают спрятаться в лаборатории Штёсселя. Клаудия пытается выяснить, почему девушки до сих пор не спят. После долгих объяснений Розалия отводит подозрения тетушки, однако Клаудия обнаруживает у Леоноры брачный документ и догадывается о спрятавшемся Готхольде. В этот момент возвращаются Штёссель и Штурмвальд и объявляют, что в дом проникли воры. Поиски ведутся везде, кроме лаборатории, так как Штёссель уверен, что его святыня заперта. Никого не обнаружив, он отправляет всех домочадцев спать, включая Штурмвальда. Когда все засыпают, Готхольд и Зихель выходят, забирают одежду и деревянную ногу отставного капитана, а его самого перетаскивают в лабораторию и, заперев ее на ключ, тихо исчезают.

⁸ Если учитывать знаки репризы в разделе 10, то 950. Жубер приводит иную цифру – 928 [15, 194]. Однако подсчет в трех источниках – рукописном и печатном клавирах 1786 и 1890 гг. и рукописной партитуре 1790-х – показал одинаковый результат, 935 тактов [33]; [31].

⁹ В отличие от «Доктора и аптекаря» эта опера при первой постановке не завоевала признания. Впоследствии композитор переработал ее в немецкоязычный вариант, который имел повсеместный успех [8, 1120]. Действие оперы разворачивается при дворе принца Лисандро в Афинах. Во время охоты Лисандро встречает дочь пастуха Силену, влюбляется в нее и намеревается сделать своей королевой. Принцесса Эгерия, желающая также занять трон, организовывает заговор и пытается захватить власть. Но переворот не удается, Лисандро женится на Силене, которая оказывается более знатной, чем ее соперница, счастливые герои прощают Эгерию. Как отмечает К. Кребс, философ Демокрит относится к второстепенным персонажам. На первый взгляд он является лишь пассивным свидетелем событий, постоянно комментируя решения героев и насмехаясь над слабостями людей. Однако, оказавшись в опасности, он понимает, что также испытывает страх. Демокрит решает больше не смеяться над окружающими, а лишь над собой [16, 46].

Каждый такой финал членится на разделы, количество которых может варьироваться (т.н. «цепной» финал)¹⁰.

Еще одна характерная черта состоит в том, что на сцене должны появляться все или почти все персонажи, а их количество – постепенно возрастать. При этом включение в действие нового героя должно быть сопряжено с неожиданным сюжетным поворотом и новым конфликтом, увеличивающим градус напряжения. Все это мы можем наблюдать в той же «Свадьбе Фигаро»¹¹ и в «Демокрите»¹². Но подобный принцип выдержан и в «Докторе и аптекаре»: за исключением доктора Краутмана, в первом финале участвуют все основные персонажи. Действие насыщено неожиданными сюжетными поворотами, такими как появление Клаудии или внезапное возвращение Штёсселя и Штурмвальда. Последнее из названных событий делит финал на две части и дает действию новый импульс, поскольку помещено оно в момент, когда конфликт девушек и Клаудии уже почти разрешен (см. таблицу 1):

¹⁰ Например, в финале II д. «Свадьбе Фигаро» 8 разделов, а в финале «Демокрита» – 5. В «Докторе и аптекаре» принято выделять 14 [15, 194].

¹¹ Количество персонажей на протяжении финала II д. постоянно увеличивается: от дуэта Графа и Графини в начале к заключительному септету.

¹² Открывает финал комическая сцена Страбоне (ученик Демокрита), к которому затем присоединяется Эрминио (друг Демокрита). Эрминио помогает выпившему другу собирать свои вещи, в то время как Страбоне восхваляет вино, вкусную еду и жизнь в довольстве. Совершенно иную ситуацию рисует следующий раздел – это встреча Силены, Эгерии и Исмены (служанки Эгерии). Случайно столкнувшись друг с другом, девушки испытывают не самые приятные эмоции. Эгерия и Исмена не скрывают своей неприязни к крестьянке. Силена же не подозревает о том, что у нее есть соперница, и не понимает недобрых взглядов Эгерии и Исмены. Эта сцена, как и последующие, содержит мало действия и передает главным образом эмоциональное состояние героев. В следующей сцене Демокрит высмеивает людскую глупость, здесь появляется и Лисандро, мысли которого обращены лишь к возлюбленной. В последних двух разделах финала Лисандро и Силена просят разрешения на брак. После долгих уговоров, волнений и обсуждений возлюбленные получают согласие.

Таблица 1. 1. К. Диттерс фон Диттерсдорф.
«Доктор и аптекарь». Финал I действия

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Содержание	Встреча возлюбленных	Появление Клаудии - объяснение Розалии	Внутреннее состояние молодых людей	Спасение героев «Viktoria!»	Ответ Розалии-Леоноры	Состояние героев (мысли)	Ответ Розалии	Появление Штёсселя и Штурмвальда	Разговор о документе	Состояние героев	Спор	Все расходятся по комнатам	Штурмвальд засыпает	Готхольд и Зихель запирают Штурмвальда
Количество участников	Квартет: Розалия, Готхольд, Зихель, Леонора	Дуэт: Розалия - Клаудия	Квинтет: Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель, Клаудия.	Квартет: Готхольд, Зихель, Леонора, Розалия.	Трио: Клаудия, Розалия, Леонора	Квинтет: Клаудия, Леонора, Розалия, Зихель, Готхольд	Дуэт: Клаудия-Розалия	Штёссель и Штурмвальд + Клаудия + Леонора и Розалия	Квинтет: Клаудия, Розалия, Леонора, Штёссель, Штурмв.	Септет	Квинтет: Клаудия, Розалия, Леонора, Штёссель, Штурмв.	Квинтет	Соло Штурмвальд	Зихель и Готхольд
Тон.	Es	B	g	D	B	Es	f-C-F	d	B	D	g	B	g	Es
Размер	4/4	2/4	2/4	2/4	4/4	3/4	4/4	3/4	6/8	4/4	2/4	3/4	3/4	6/8
Темп	Agitato	Andante	Allegretto agitato	Presto	Andante	Moderato	Andante	Allegro assai	Allegretto	Moderato	Tempo giusto	Con moto		Moderato
Кол-т актов	1-91	92-140	141-187	188-233	234-321	322-391	392-448	449-511	512-575	576-622	623-658	659-726	727-814	815-935
Динам.	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p-f</i>	<i>p</i>	<i>fz, f</i>	<i>p</i>	<i>fz</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p-f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
Тематизм	- A (тема начального раздела)	- B (интонация Розалии)	- C (тема «O weh!»)	- F	- D (орк. ритурнель) - A (в партии Леоноры) - B (в партии Клаудии) - E (тема Леоноры-Розалии)	- C'	- D - E	- G (мотив Штёсселя)	- G - H	- I	- J	- G - K	- L	- M

Таким образом, и финал в целом, и его разделы строятся по принципу драматургического крещендо, когда темп, количество участников и общая динамика развития нарастают к завершению акта. Однако если в «Свадьбе Фигаро»¹³ и «Демокрите»¹⁴ этот принцип выдерживается последовательно от начала до конца, то в «Докторе и аптекаре» Диттерсдорф следует по традиционному пути только до определенного момента. Действие, достигая апогея в третьей четверти формы, неожиданно замедляет ход и завершается на *pp* — герои желают друг другу спокойной ночи и укладываются спать. В результате финал

¹³ В «Свадьбе Фигаро» исследователи отмечают нарастание напряжения как в целом от начала к концу финала, так и в его отдельных частях. Как отмечает Аберт, каждый раздел содержит свой драматургический узел, в разрешении которого участвует определенная группа героев. Появление же нового персонажа образует новый конфликт, который опровергает разрешение, достигнутое в предыдущей сцене, и дает новый импульс к развитию [1, 300]. См. таблицу 2.

¹⁴ Если в первой сцене финала «Демокрита» перед зрителем выступает лишь Страбоне, то в заключительном разделе появляются все персонажи. Первые три сцены (15–17) представляют зрителю три отдельные группы героев, у каждой из которой своя проблема или конфликт. Две заключительные сцены (18–19) — наиболее напряженные, поскольку в них герои собираются вместе и происходит их столкновение друг с другом (см. таблицу 3).

приобретает необычную «дугообразную» (*arc shape*) структуру [15, 199]. Такая композиция обусловлена особенностями сюжета и необходимостью связать повествование I и II актов: в последней сцене Готхольд и Зихель похищают одежду и деревянную ногу Штурмвальда, что позволяет им во II действии разыграть сцену с подложным контрактом [15, 199–200].

Таблица 2. В.А. Моцарт.
«Свадьба Фигаро». Финал II действия

Разделы	1	2	3	4	5	6	7	8
Содержание	Граф в гневе подозревает в неверности супругу	Появление Сюзанны	Граф просит прощения	Появление Фигаро	Объяснение Фигаро	Появление Антонио	Объяснение Фигаро	Появление Марцелины, Базилио, Бартоло
Участники	Дуэт: Граф, Графиня	Терцет: Сюзанна, Граф, Графиня		Квартет: Фигаро, Сюзанна, Граф, Графиня		Квинтет: Антонио, Фигаро, Сюзанна, Граф, Графиня		Септет: Марцелина, Базилио, Бартоло, Фигаро, Сюзанна, Граф, Графиня
Тональность	Es	B	B	G	C	F	B	Es
Темп	Allegro di molto	Allegro con moto	Allegro	Allegro con spirito	Andante	Allegro molto	Andante	Allegro assai
Размер	4/4	3/8	4/4	3/8	2/4	4/4	6/8	4/4
Количество тактов	1-127 тт.	128-168 тт.	169-316 тт.	317-385 тт.	386-454 тт.	455-585 тт.	586-677 тт.	678-908 тт.
Тематизм	- А (мотив Графини) - В (мотив Графа)		- С (секундовый мотив Сюзанны) - D (мотив в оркестре)	- E (мотив Фигаро)	- C - D	- D	- E (в партии Сюзанны) - F (восх триольный мотив) - B	- F - A

Таблица 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф.
«Исправившийся Демокрит». Финал I действия

	15 сцена			16 сцена				17 сцена			18 сцена				19 сцена				
Участники	Страбоне			Страбоне и Эрминьо				Силене, Эгерия, Исмене			Демокрит	Лисандро	Тауметте, Лисандро, Демокрит	Эрминьо, Силене, Эгерия, Исмене, Демокрит, Лисандро, Тауметте				Страбоне и прежние	
Сюжет	Восхваляет вино			Диалог между выпившим Страбоне и Эрминьо, Эрминьо помогает Страбоне идти				Силене — о любви Эгерия — о злости			Демокрит — о глупости жизни и дураках Лисандро — о любви			Спор между Эрминьо, Силене				Мнимое разрешение конфликта	
Тон.	C	G	C	F	C	A	D	G	D	B	Es	Es	C	C	G	C	C	G	C
Темп	Allegretto			Allegro molto	Tempo propria	Andantino	Andante	Larghetto	Agitato	Andante	Adagio	Allegretto	Andante troppo	Allegro	Allegro molto	Larghetto maestoso	Allegretto	Allegretto	Allegretto
Размер	2/4			3/4	2/4	3/4	2/4	3/4	4/4 alla breve	3/4	3/4	6/8	4/4	4/4	2/4	4/4	3/8	2/4	4/4 alla breve
Кол. тактов	1-111 тт.			112-219 тт.				220-361 тт.			362-781 тт.				782-895 тт.				
Тематизм	- А (мотив в Страбоне)	- В (секундовый мотив)		- С (тема Силене)		- С (тема Силене)		- D (мотив Демокрита)	- E (тема Лисандро)	- D (мотив дублируются в партии Тауметте)	- F (нисх. движ-е по полутонам)	- G (Трехзвучный мотив)	- G, - А, - F, - Н (мотив в м3)	- D, - E, - В	- H - D	- С (в партии Эрминьо)			

Важное драматургическое средство в создании буффонных финалов – контраст. От раздела к разделу варьируется количество участников и типы ансамблей. В зависимости от ситуации звучат ансамбли согласия и разногласия, состояния и действия, ансамбли с малым (дуэты, терцеты) и большим (квинтеты, септеты) количеством персонажей. Контраст между разделами подчеркивается и музыкальными средствами – изменениями в темпе, размере, динамике и тональности [23, 290].

Наряду со средствами членения композиторы обычно используют также приемы, объединяющие финал в единое целое. Прежде всего это повторы и симметрия, реализующиеся на разных уровнях. В этом отношении показателен пример «Свадьбы Фигаро»: в финале II акта несколько раз обыгрываются две ситуации – это неожиданные появления персонажа и сцена объяснения героя. С музыкальной точки зрения показательно, что обе сцены объяснения Фигаро имеют темповое обозначение *Andante*, хотя бóльшая часть финала выдержана в быстром темпе, что обусловлено динамикой сюжета (см. таблицу 4¹⁵).

Таблица 4. В.А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». II действие. Финал, тт. 1–908

Номер раздела	1	2	3	4	5	6	7	8
Содержание	Граф в гневе подозревает в неверности супругу	Появление Сюзанны	Граф просит прощения	Появление Фигаро	Объяснение Фигаро	Появление Антонио	Объяснение Фигаро	Появление Марцелины, Базилио, Бартоло
Такты	1-127	128-168	169-316	317-385	386-454	455-585	586-677	678-908
Темп	<i>Allegro di molto</i>	<i>Allegro con moto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro con spirito</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro assai</i>

Первая половина финала «Доктора и аптекаря» также строится на чередовании двух ситуаций: выражение чувств героев (радость,

¹⁵ Окрашивая разделы разными цветами, мы стремились обрисовать общее содержание сцен и подчеркнуть повторяемость ситуаций.

страх, волнение и т.д.) и объяснение Розалии и Леоноры с Клаудией. Симметричность наблюдается в их последовательности и даже в сценах объяснения девушек с Клаудией: ответ Розалии – ответ Розалии и Леоноры – ответ Розалии. Диттерсдорф подчеркивает ее музыкальными средствами, в первую очередь на уровне темпа: быстро – медленно – быстро, медленно – умеренно – медленно (см. таблицу 5):

Таблица 5. К. Диттерс фон Диттерсдорф.
«Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 1–448

Номер раздела	1	2	3	4	5	6	7
Содержание	Выражение: радость встречи Действие: вопросы Клаудии (из другой комнаты)	Действие: объяснение Розалии – вопросы Клаудии (из другой комнаты)	Действие: Леонора сообщает о возвращении Штёсселя Выражение: переживания героев	Действие: Готхольд обнаруживает, что лаборатория открыта Выражение: радость спасения	Действие: появление Клаудии – объяснение Розалии и Леоноры	Выражение: переживания героев; Действие: Клаудия обнаруживает контракт	Действие: вопросы Клаудии – объяснение Розалии
Такты	1-91	92-140	141-187	188-233	234-321	322-391	392-448
Темп	<i>Agitato</i>	Andante	<i>Allegretto agitato</i>	Presto	Andante	<i>Moderato</i>	Andante
Количество участников	Квартет: Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель, + Клаудия	Дуэт: Розалия, Клаудия	Квинтет: Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель, Клаудия	Квартет: Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель	Трио: Клаудия, Розалия, Леонора	Квинтет: Клаудия, Леонора, Розалия, Готхольд, Зихель	Дуэт: Клаудия, Розалия

Сама последовательность ситуаций и эпизодов здесь неслучайна. Дж. Платофф отмечает, что финалы итальянских комических опер 1780-х годов состоят из сцен двух типов – активного драматического действия и эмоционального состояния (в оригинале «expression» – «выражения»), когда персонажи реагируют на какое-либо событие или просто выражают свои эмоции. Такое строение исследователь называет визитной карточкой финалов *buffa* [19, 194]. То есть «цепные финалы», с его точки зрения, представляют собой цепочку циклов из действия и выражения. При этом цикл обычно начинается с действенной сцены-диалога и заканчивается выразительным tutti [ibid.].

Подобную цикличность можно наблюдать и в первом финале «Доктора и аптекаря». Однако она не всегда имеет однозначную

направленность «действие→выражение». Так, начало первой сцены посвящено радостным чувствам влюбленных, и только после этого появляется импульс к развитию действия – реплики Клаудии, которые перерастают в полноценный диалог в следующей сцене. Кроме того, в ряде случаев действие представлено одномоментным внешним событием в начале сцены (как в 3-м и 4-м разделах), и выражение состояния героев занимает фактически весь эпизод.

В целом же чередование циклов в первой части финала образует симметричную, но вместе с тем открытую и динамичную структуру. На протяжении первых трех разделов, в которых представлены два самостоятельных цикла, напряжение все время нарастает. Временная разрядка наступает в четвертом (центральном) эпизоде, когда Готхольд обнаруживает, что лаборатория Штёсселя открыта и в ней можно спрятаться. Последние три раздела – это новый виток напряжения, также состоящий из двух этапов. Его особенность в том, что второй цикл, импульсом к началу которого служит обнаруженный Клаудией брачный контракт, остается незавершенным¹⁶. В результате в этих разделах образуется триада «действие-выражение-действие», зеркально отражающая соотношение «выражение-действие-выражение» в первых трех сценах финала (см. таблицу 5).

В финале «Свадьбы Фигаро» Платофф выделяет также разделы, которые он называет *shock tutti* (например, момент выхода Сюзанны и удивление графа и графини во втором разделе, *Allegro molto*, 3/8) [21, 394]. Это понятие используется для обозначения особого ансамблевого эпизода. Его отличие от обычного *tutti* заключается в том, что в нем не только выражена эмоциональная реакция героев, но движение предшествующей активной части приостанавливается, раздел

¹⁶ То есть содержит только сцены действия. Далее следует резкий перелом, который только увеличивает напряжение – появление Штёсселя и Штурмвальда (раздел 8, т. 449).

обособливается, а само *shock tutti* помещается в высокой драматической точке, тем самым увеличивая напряжение [19, 219].

Сцена подобного типа есть и в «Докторе и аптекаре» – раздел 10, септет, раскрывающий внутреннее состояние героев. Это самый напряженный момент в развитии действия, наступающий после безуспешных поисков якобы пробравшихся в дом воров и обсуждения брачного контракта. У каждого из семи персонажей «сердце бьется как молот»¹⁷, но по разным причинам. Влюбленные пары радуются тому, как развиваются события; Штёссель боится, что кто-то может проникнуть в его святая святых; Клаудия и Штурмвальд злятся на запрет Штёсселя проверить лабораторию.

Музыкально раздел также обособлен – ансамбль вступает в ином темпе (более умеренном, чем предыдущий), размере, тональности (D-dur) и с новой темой. Он также объединен непрерывной ритмической пульсацией (♩ ♪ ♪ ♪), призванной передать эффект учащенного сердцебиения. Пульсация подчеркнута стаккато в партии оркестра и остинатностью тематизма (см. пример 1 [32, 97]):

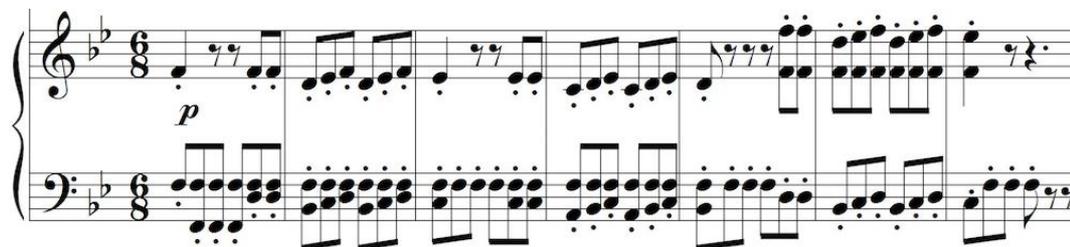
Пример 1. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 576–579

Показательно сходство найденных средств в изображении напряженного эмоционального состояния у Диттерсдорфа и Моцарта. В «Свадьбе Фигаро» в седьмом разделе финала II действия (*Andante ma*

¹⁷ “Mir schlägt mein Herz gleich einem Hammer” [32, 97].

non troppo, 6/8) на протяжении почти 100 тактов господствует один стучащий оркестровый мотив, который воплощает внутреннее напряжение героев, дошедшее до предела [1, 306] (см. пример 2 [30, 183]):

Пример 2. В.А. Моцарт. II действие. Финал, тт. 586–572



Возвращаясь к десятому разделу финала «Доктора и аптекаря», нужно отметить, что максимальный контраст с предшествующими и последующими эпизодами вносит также способ изложения материала – голоса вступают друг за другом в виде канона. Образуется очень яркий эффект, когда все семь вокальных партий постепенно включаются в звуковую ткань. Канон звучит дважды: в 576 такте в восходящем движении от нижних голосов к верхним, а в 592 такте он начинается заново, но уже от верхних к нижним.

Этот ансамбль занимает исключительно важное место в общей композиции финала – он приходится на 576–622 такты, зону, в которую входит точка золотого сечения. Более того, если учитывать те 15 тактов, которые возникают при репризном повторении второй части канона, оказывается, что сама точка золотого сечения (тт. 590–591) попадает на границу между первой и второй частями раздела. Эта же граница в масштабах тех частей, которые представляют собой каноны (до второго знака репризы и с учетом репризного повторения), находится в обращенной точке золотого сечения по отношению к этим двум канонам. Симметрия очевидна и в том случае, если рассматривать десятый раздел в целом (особенно, если учесть, что в последнем эпизоде, состоящем из tutti солистов и оркестрового заключения, ритмическая пульсация, объединяющая эту часть с предыдущими, выдерживается на

протяжении 15 тактов из 17-ти: в двух последних она замедляется, «сердцебиение» успокаивается – см. таблицу 6).

Таблица 6. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, раздел 10

тт. 576-590	тт. 591-605	повторение тт. 591-605	тт. 606-622
канон от нижнего голоса к верхнему	канон от верхнего голоса к нижнему	канон от верхнего голоса к нижнему	заключитель ное tutti + оркестр
15 тактов	30 тактов		17 тактов (15+2)

Единство финалов обеспечивает также тематизм. Некоторые темы, мотивы и интонации появляются по несколько раз, подчеркивая сюжетные связи (см. таблицы 7, 8, 9). К середине 1780-х годов практика введения тематических реминисценций была уже достаточно широко распространена в итальянской опере. Еще Пиччини в финале «Доброй дочери» применил повторы музыкальных тем, что способствовало скреплению структуры заключительного раздела оперы [19, 384].

Таблица 7. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 1–448

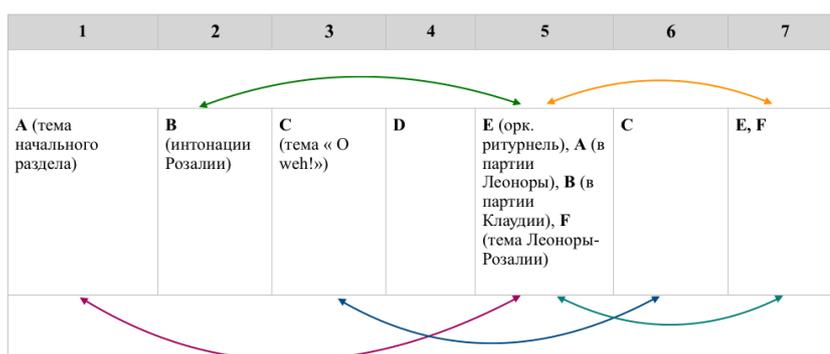


Таблица 8. В.А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». II действие. Финал, тт. 1–908

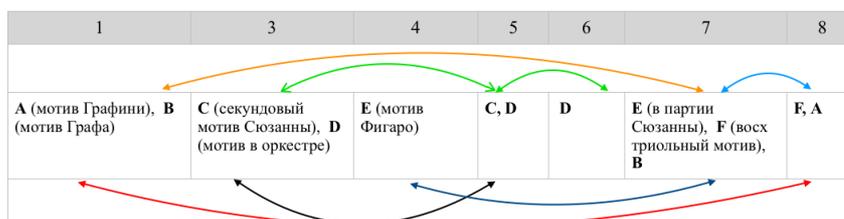
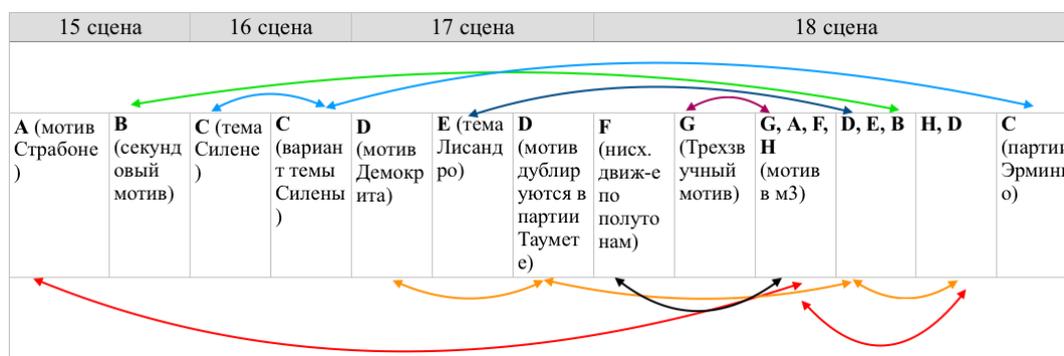


Таблица 9. К. Диттерс фон Диттерсдорф.
«Исправившийся Демокрит». I действие. Финал, тт. 1–781



В «Докторе и аптекаре» с этой точки зрения опять же наиболее интересна первая половина финала (до появления Штёсселя и Штурмвальда). Основу развития действия здесь составляют диалоги Клаудии с Леонорой и Розалией. Как отмечает Жубер, Диттерсдорф мастерски выстраивает комбинации из реплик героинь, раскрывая тем самым черты характера всех трех персонажей – «твердой, авторитетной матери, верной и добродетельной дочери, отважной и находчивой племянницы» [15, 196–197].

Финал «Доктора и аптекаря» открывается сценой встречи возлюбленных, на протяжении которой проходит несколько тем, одна из них в дальнейшем появится в разделе 5 в партии Леоноры (ответ на вопрос Клаудии – см. примеры 3, 4):

Пример 3. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 8–12, тема А в партии Розалии, Готхольда, Зихеля

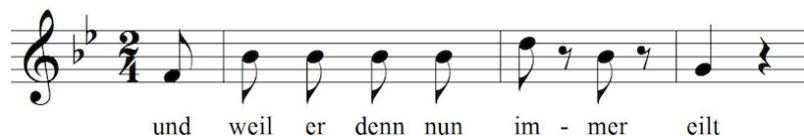


Пример 4. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 249–253, тема А в партии Леоноры



Идиллию первой сцены прерывает вмешательство Клаудии, которая подает реплики из своей комнаты. Она удивлена, что девушки до сих пор не спят. На расспросы Клаудии первой реагирует Розалия, придумывая историю о мальчике, якобы пришедшем за травами. Тема, с которой начинается ее рассказ (2-я сцена), звучит затем в начале пятого раздела в партии Клаудии (см. примеры 5, 6):

Пример 5. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 92–95, тема В в партии Розалии



Пример 6. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 275–277, тема В в партии Клаудии



В третьей сцене Леонора в отчаянии сообщает, что отец возвратился домой. Партия ее начинается со слов «O weh!» («О горе!»), излагается в g-moll, в быстром темпе и во взволнованном характере. Сходная ситуация возникает в середине раздела 6, когда Клаудия находит контракт. Этот эпизод также начинается со слов «O, weh!», выдержан в минорной тональности и более подвижном темпе (f-moll, Piu mosso), а мелодическая линия в партиях Леоноры и Розалии обнаруживает интонационное родство с темой из начала третьего раздела (см. примеры 7, 8):

Пример 7. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 141–145, тема С в партии Леоноры



Пример 8. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 322–326, тема С'

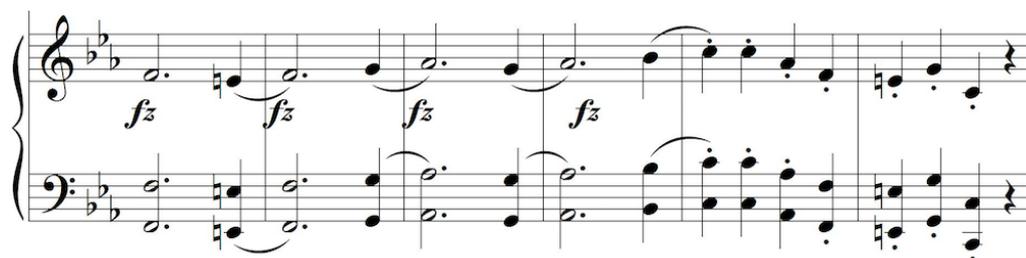


Появление Клаудии в разделе 5 предвосхищается оркестровым восходящим полутоновым мотивом в B-dur (см. пример 9) [15, 196]. Этот же мотив, теперь уже в f-moll, звучит в начале седьмого раздела и вновь относится к Клаудии (см. пример 10).

Пример 9. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 234–241, тема D



Пример 10. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 392–397, тема D



Композитор остроумно выстраивает партии героинь, обыгрывая ситуацию, когда более находчивая Розалия подсказывает Леоноре оправдания [15, 196–197]. Раздел строится на новом материале, в тональности F-dur. Тема этого эпизода также повторяется позднее, в разделе 7, в сходной ситуации – Клаудия в третий раз пытается выяснить, что скрывают девушки, а Розалия выдумывает еще одно оправдание (см. примеры 11, 12):

Пример 11. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 266–270, тема Е в партии Розалии и Леоноры

Rosal. Leon.

Sie woll-te sich just le-gen Ich coll-te mich just le-gen

Пример 12. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 403–407, тема Е в партии Розалии

Rosal. Claud.

Sie sah, wie Sie schon wis-sen Ich tref dich noch mit Fus-sen

Диттерсдорф создает тематические арки не только в рамках финала, он связывает его музыкальное развитие с предыдущими сценами I действия. Так, во втором разделе появляется тема арии Розалии (см. пример 13):

Пример 13. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Ария Розалии, тт. 20–27

Ver-lieb-te brau-chen kei-ne Zeu-gen, sie sind sich selbst ge-nug al-lein

Поэтических и сюжетных пересечений между финалом и этим номером нет, возвращается только музыкальный материал – общие контуры мелодии в том же размере, но в другой тональности (B-dur вместо A-dur) и темпе (Andante вместо Allegro – см. пример 14). Можно предположить, что смена темпа обусловлена ситуацией: музыка отображает затруднения Розалии, ведь быстро выдумать правдоподобную историю нелегко.

Пример 14. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
I действие. Финал, тт. 92–98

Es war der klei-ne Jun-ge da, und woll-te hier die Krau-te ho-len

Ансамбли с участием Штёсселя и Штурмвальда также содержат элементы, заимствованные из их сольных номеров. Возвращение этих

персонажей (8-й раздел финала) предваряется оркестровыми мотивами, встречавшимися в их ариях в I действии: нисходящие «пробеги» тридцать вторыми в объеме терции. В сопровождении арии Штёсселя звучит вариант этой фигурации, хотя ритм в ней обращенный и движение направлено вверх. Сходные мотивы можно найти и в оркестровой партии арии Штурмвальда (см. примеры 15, 16, 17):

Пример 15. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 449–452



Пример 16. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Ария Штёсселя, тт. 62–64

Пример 17 а). К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Ария Штурмвальда, тт. 59–60

Пример 17 б). К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Ария Штурмвальда, т. 76

Еще один случай заимствования из последней арии – нисходящие гаммообразные пассажи в партии оркестра в том же разделе финала, которые появляются в момент, когда Штурмвальд и Штёссель врываются в дом и объявляют о проникновении воров (см. примеры 18, 19):

Пример 18. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Финал, тт. 456–459

- lass dir ent - dec-ken, ich bin dir voll Furcht

Пример 19. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь». I действие. Ария Штурмвальда, тт. 38–40

um, bleibein Re - me - di - um, und ein Spe-ci - fi - cum, und ein Re-me - di

Подобного рода связи, объединяющие развитие действия с финалами, нередко встречаются в операх композиторов XVIII века. Этот

прием можно наблюдать и у Моцарта, хотя в «Свадьбе Фигаро» композитор сохраняет лишь характерные интонации, обрисовывающие того или иного героя или группу действующих лиц¹⁸ [6, 256]. В «Демокрите» Диттерсдорфа также нет тематических повторов, но композитор вводит в финал интонации из предшествующих номеров. Например, для партии Эрминио характерны пунктирный ритм, движение на кварту в мелодии (ария в I действии, сцена 15 в финале – см. примеры 20, 21¹⁹):

Пример 20. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Ария Эрминио, тт. 2–6



Пример 21. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Финал, партия Эрминио



Свои отличительные черты есть и в партии Страбоне: гаммообразное движение в пределах септимы, октавы и ноны. Такой мотив может звучать не только в вокальной строчке, но и у оркестра, и проследить его появление можно на протяжении всей оперы (см. Примеры 22–25):

Пример 22. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Ария Страбоне, тт. 65–68



¹⁸ Например, партию графа отличают повелительный характер мелодии и маршевый ритм, графини – взволнованные, умоляющие интонации. Партии Фигаро и Сюзанны имеют песенно-танцевальный склад мелодии [6, 256].

¹⁹ Здесь и далее в качестве источника примеров использована рукопись партитуры с немецким вариантом либретто [34].

Пример 23. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Терцет, тт. 44–48

Strabo

Ü - ber Berg ü - ber Fels ü - ber Hü - gel lauf ich, spring ich, der Hunger ach! jagt mich. - Hun - rtig!

Пример 24. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». I действие. Финал. Партия Страбоне, тт. 7–13; 18–20

O wie herr - lich und wie schön! O wie herr - lich und wie schön! o wie herr - lich und wie schön!

2
sie ge - leert mit vol - len Zü - gen,

Пример 25. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит». II действие. Ария Страбоне, тт. 8–13

ist so ein Ding schlecht sich ein, man weiß gar nicht

96
wie schlecht sich ein, man weiß gar nicht wie

И, наконец, одно из самых важных средств объединения финальных сцен – выбор тональностей. Напомним, что он не был случайным: композиторы уделяли особое внимание разработке тонального плана, придерживаясь определенных принципов. Кроме того, для итальянской традиции было характерно проведение начала и окончания финала в одной тональности [7, 56]. Однако некоторые композиторы шли дальше, выстраивая тональную последовательность по принципу зеркальной симметрии.

Мы можем наблюдать это не только в «Свадьбе Фигаро» и «Демокрите», но и в других операх, ставившихся на венских сценах в 1786

году (см. таблицы 10–13). В «Докторе и аптекаре» Диттерсдорф также использует принцип тональной симметрии (см. таблицу 14). В первом финале этой оперы, как и в «Свадьбе Фигаро», движение направлено от Es-dur в сторону C-dur и затем обратно в Es-dur. В основном путь проходит по родственным тональностям (B, g, d, f), но на общем фоне выделяется D-dur, особенно, когда он появляется в 10 разделе, после B-dur.

Таблица 10. В. Мартин-и-Солер. «Редкая вещь».
Тональный план финала I действия

1	2	3	4	5	6	7	8
D	D	B	B	G	Es	B	D

Таблица 11. Дж. Сарти. «Мнимые наследники».
Тональный план финала I действия

1	2	3	4	5	6	7	8
C	C	C	D	B	C	C	C

Таблица 12. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Исправившийся Демокрит».
Тональный план первого финала

15 сцена				16 сцена				17 сцена			18 сцена				19 сц.			
C	G	C	F	C	A	D	G	D	B	Es	Es	C	C	G	C	C	G	C

Таблица 13. В.А. Моцарт. «Свадьба Фигаро».
Тональный план финала II действия

1	2	3	4	5	6	7	8
Es	B	B	G	C	F	B	Es

Таблица 14. К. Диттерс фон Диттерсдорф. «Доктор и аптекарь».
Тональный план первого финала

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Es	B	g	D	B	Es	f-C-F	d	B	D	g	B	g	Es

По словам Платоффа, модуляция может сопровождать выведение или введение персонажа/группы персонажей, может отмечать смену места действия или смену времени. Он также указывает, что родственные тональности обычно составляют $2/3$ всех тональных смен на протяжении буффонных финалов [21, 390]. Появление же далеких (обычно это резкий сдвиг с разницей по крайней мере в три знака) исследователь называет «поразительным явлением» в контексте музыки XVIII века. Такой яркий переход обычно служит драматической цели и происходит в определенных ситуациях [21, 390]. В «Докторе и аптекаре» в первый раз D-dur появляется в четвертом разделе, когда герои находят выход из критической ситуации (Готхольд и Зихель видят открытую дверь лаборатории и скрываются за ней). Во второй раз D-dur отмечает напряженный эмоциональный эпизод в десятом разделе, о важности которого речь уже шла выше.

Как мы могли убедиться, первый финал «Доктора и аптекаря» создан под сильным влиянием оперы *buffa*. Итальянские традиции воплощаются здесь на разных уровнях, начиная с особенностей драматургии и заканчивая конкретными музыкальными средствами. Диттерсдорф был хорошо знаком с достижениями современных ему композиторов и, опираясь на приемы итальянских мастеров, нашел собственные чрезвычайно интересные решения.

При всей своей масштабности финал отмечен необычайным единством. Членение на 14 самостоятельных разделов, в каждом из которых разыгрывается новая ситуация со своим конфликтом и набором персонажей, с собственным тематизмом, темпом, тональностью и динамикой, совершенно не мешает восприятию этого номера как единого целого. По верному замечанию Платоффа, единство в итальянской опере XVIII века заключается не в единообразии, а в контрастности материала, расположения частей, что и создает «гармоничный эффект» [20, 4].

Финал «Доктора и аптекаря» представляет собой удивительно уравновешенную структуру, драматургия которой выстраивается по принципу «дуги». Здесь также присутствует «фирменный знак» финалов *buffa* – драматургическое, темповое, динамическое крещен-дирование. Кроме того, стройную форму финала обеспечивают тематические арки и разного рода симметрия. Несмотря на то, что к середине 1780-х годов практика объединения финала через интонационные и тематические связи уже была достаточно широко распространена, Диттерсдорф оттачивает ее и выводит на новый уровень.

Проблема единства решается композитором и на уровне тональности. Ориентируясь на достижения современной ему итальянской оперы, Диттерсдорф выстраивает тональный план по принципу зеркальной симметрии, при этом логика тональных соотношений продиктована в том числе и развитием сюжета.

По словам Да Понте, именно в финале должен проявляться «гений композитора, достоинства певцов и величайший драматический эффект» (см.: [18, 114]; [28, 35]; [14, 212]). Первый финал «Доктора и аптекаря» действительно демонстрирует необычайное дарование Диттерсдорфа. Заимствуя лучшие черты из оперы *buffa*, композитор мастерски применяет их в условиях нарождающегося национального жанра. Новый способ организации финала в «Докторе и аптекаре» и других, более поздних зингшпилях Диттерсдорфа стал той основой, на которую смогли опереться следующие поколения австрийских и немецких композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. М.: Музыка, 1989. Ч. 2, кн. 1.
2. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика.
3. Луцкер П.В. Никола Логрошино и его место в истории итальянской оперы // Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-

летию учебных заведений имени Гнесиных. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 486–494.

4. *Луцкер П.В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. ... д-ра иск. М., 2015.

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

6. *Черная Е.С.* Моцарт и Австрийский музыкальный театр. М.: Музгиз, 1963.

7. *Abert A.A.* Italian Opera. In: *The Age of Enlightenment, 1745–1790* / ed. E. Wellesz, F. Sternfeld. London: Oxford University Press, 1973. P. 47–57.

8. *Bauman T.* Democrito corretto. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1120.

9. *Bauman T.* Doktor und Apotheker. In: *The New Grove Dictionary of Opera* / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1192.

10. *Branscombe P.* Singspiel [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25877> (accessed: 10.06.21).

11. *Da Ponte L.* Memorie; a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini. Bari: G. Laterza, 1918. Vol. I.

12. *Hill G.R., Kosman J.* Gassmann, Florian Leopold [Electronic resource]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10717> (accessed: 10.02.21).

13. *Horsley P.J.* Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera: PhD diss. Cornell Univ., 1988.

14. *Hunter M.* The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. New York: Princeton University Press, 1999.
15. *Joubert E.* Genre and Form in German opera. In: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 184–201.
16. *Krebs C.* Dittersdorffiana. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel, 1900.
17. *Lorenz A.* Das Finale in Mozarts Meisteroperen. In: Die Musik. 1927. Jhg. 19, Heft 9. S. 621–632.
18. Memoirs of Lorenzo da Ponte: Mozart's Librettist. Boston: Houghton Mifflin co., 1929.
19. *Platoff J.* Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale. In: The Journal of Musicology. 1989. No. 7 (2). P. 191–230.
20. *Platoff J.* Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas. In: Cambridge Opera Journal. 1996. Vol. 8, No. 1. P. 3–15.
21. *Platoff J.* Tonal Organization in «Buffo» Finales and the Act II Finale of «Le Nozze Di Figaro». In: Music & Letters. 1991. Vol. 72, No. 3. P. 387–403.
22. *Rice J.A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
23. *Riedinger L.* Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. In: Studien zur Musikwissenschaft. 1914. H. 2. S. 212–349.
24. *Rista P.* Carlo Goldoni as Musical Reformer. In Search of the Realism in the Dramma giocoso: PhD Diss. Baltimore, 2015.
25. *Robinson M.F., Monson D.E.* Logroscino, Nicola Bonifacio. In: The New Grove Dictionary of Opera. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. II. P. 1308.

26. *Shaftel M.R.* Unity and Discontinuity in the Act 2 Finale of *Le nozze di Figaro* // *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*; ed. by G.J. Decker, M.R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 227–264.

27. [*Stephanie G.*] *Stephanie des Jüngern Sämmtliche Singspiele*. Liegnitz: Johann David Siegert, 1792. [S. iii–xx (Vorrede)].

28. *Wade III L.I.* The Dramatic Functions of the Ensemble in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart: PhD diss. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1969. [LSU Historical Dissertations and Theses [Electronic resource]. Available at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1701 (accessed: 10.02.21)].

29. Webster J. Mozart's operas and the myth of musical unity. In: *Essays on Opera, 1750–1800*; ed. by J.A. Rice. New York: Routledge, 2016. P. 61–82.

НОТНЫЕ ИЗДАНИЯ И РУКОПИСИ

30. *Моцарт В. А.* Свадьба Фигаро [Клавир]: комическая опера в 4-х действиях. М.: Музгиз, 1956.

31. *Dittersdorf C. Ditters v.* Der Apotheker und der Doctor [Partitur, Handschrift]: komisches Singspiel in 2 Aufzügen. 2 Bde. [S.l.], [1790–1799] SLUB Dresden. Mus.3411-F-505.

32. *Dittersdorf C. Ditters v.* Der Doctor und der Apotheker [Klavierauszug]: komische Oper. Leipzig: Bartholf Senff, n.d. [1890].

33. *Dittersdorf C. Ditters v.* Der Apotheker und der Doctor [Klavierauszug]: Deutsche komische Operette. [1786] SLUB Dresden. Mus.3411-F-509.

34. *Dittersdorf C. Ditters v.* Democrito Corretto [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Erster Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2818.

35. *Dittersdorf C. Ditters v. Democrito Corretto* [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Zweiter Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2819.

REFERENCES

1. *Abert G. V.A. Mozart* [W.A. Mozart]. Ch. 2, kn. 1. Moscow: Muzy`ka [Music], 1989.
2. *Kirillina L.V. Klassicheskiy stil` v muzy`ke XVIII – nachala XIX veka* [The Classical Style in the Music of the 18th – Early 19th Century]. Moscow: Kompozitor [Composer], 2007. Ch. III: Poe`tika i stilistika. [Part 3: Poetics and Stylistics.]
3. *Lutsker P.V. Nikola Logroshino i ego mesto v istorii ital`yanskoj opery`* [Nicola Logroscino and His Place in the History of Italian Opera]. In: Nauchny`e shkoly` v muzy`kovedenii XXI veka: k 125-letiyu uchebny`h zavedenij imeni Gnesiny`h [Scientific schools in musicology of the XXI century: to the 125th anniversary of the Gnessin educational institutions]. Moscow: RAM im. Gnesiny`h, 2020. P. 486–494.
4. *Lutsker P.V. Tradiciya ital`yanskoj komicheskoy opery` v XVII – pervoj polovine XVIII veka: genezis i poe`tika zhanrov* [The Tradition of the Italian Comic Opera in the Seventeenth and the first Half of the Eighteenth Century: Genesis and Poetics of Genres]: dis. ... d-ra isk. Moscow, 2015.
5. *Lutsker P.V., Susidko I.P. Moczart i ego vremena* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika-XXI [Classic XXI], 2015.
6. *Chernaya E.S. Moczart i Avstrijskij muzy`kal`ny`j teatr* [Mozart and the Austrian Musical Theater]. Moscow: Muzgiz, 1963.
7. *Abert A.A. Italian Opera*. In: *The Age of Enlightenment, 1745–1790* / ed. E. Wellesz, F. Sternfeld. London: Oxford University Press, 1973. P. 47–57.

8. *Bauman T.* Democrito corretto. In: The New Grove Dictionary of Opera. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1120.
9. *Bauman T.* Doktor und Apotheker. In: The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. I. P. 1192.
10. *Branscombe P.* Singspiel [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25877> (accessed: 10.06.21).
11. *Da Ponte L.* Memorie; a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini. Bari: G. Laterza, 1918. Vol. I.
12. *Hill G.R., Kosman J.* Gassmann, Florian Leopold [Electronic resource]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. Available at: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10717> (accessed: 10.02.21).
13. *Horsley P.J.* Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera: PhD diss. Cornell Univ., 1988.
14. *Hunter M.* The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. New York: Princeton University Press, 1999.
15. *Joubert E.* Genre and Form in German opera. In: The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera. New York: Cambridge University Press, 2009. P. 184–201.
16. *Krebs C.* Dittersdorfiana. Berlin: Verlag von Gebrüder Paetel, 1900.
17. *Lorenz A.* Das Finale in Mozarts Meisteroperen. In: Die Musik. 1927. Jhg. 19, Heft 9. S. 621–632.

18. *Memoirs of Lorenzo da Ponte: Mozart's Librettist*. Boston: Houghton Mifflin co., 1929.
19. *Platoff J.* Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale. In: *The Journal of Musicology*. 1989. No. 7 (2). P. 191–230.
20. *Platoff J.* Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas. In: *Cambridge Opera Journal*. 1996. Vol. 8, No. 1. P. 3–15.
21. *Platoff J.* Tonal Organization in «Buffo» Finales and the Act II Finale of «Le Nozze Di Figaro». In: *Music & Letters*. 1991. Vol. 72, No. 3. P. 387–403.
22. *Rice J.A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
23. *Riedinger L.* Karl von Dittersdorf als Opernkomponist. In: *Studien zur Musikwissenschaft*. 1914. H. 2. S. 212–349.
24. *Rista P.* Carlo Goldoni as Musical Reformer. In Search of the Realism in the *Dramma giocoso*: PhD Diss. Baltimore, 2015.
25. *Robinson M.F., Monson D.E.* Logroscino, Nicola Bonifacio. In: *The New Grove Dictionary of Opera*. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. II. P. 1308.
26. *Shaftel M.R.* Unity and Discontinuity in the Act 2 Finale of *Le nozze di Figaro* // *Singing in Signs. New Semiotic Explorations of Opera*; ed. by G.J. Decker, M.R. Shaftel. New York: Oxford University Press, 2020. P. 227–264.
27. [*Stephanie G.*] *Stephanie des Jüngern Sämmtliche Singspiele*. Liegnitz: Johann David Siegert, 1792. [S. iii–xx (Vorrede)].
28. *Wade III L.I.* The Dramatic Functions of the Ensemble in the Operas of Wolfgang Amadeus Mozart: PhD diss. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1969. [LSU Historical Dissertations and

Theses [Electronic resource]. Available at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/1701 (accessed: 10.02.21)].

29. Webster J. Mozart's operas and the myth of musical unity. In: *Essays on Opera, 1750–1800*; ed. by J.A. Rice. New York: Routledge, 2016. P. 61–82.

MUSIC EDITIONS

30. *Mozart W.A. Svad`ba Figaro: Komicheskaya opera v 4-x dejstviyax* [Le nozze di Figaro: Comic opera in 4 acts]. Moscow: Muzgiz, 1956.

31. *Dittersdorf C. Ditters v. Der Apotheker und der Doctor* [Partitur, Handschrift]: komisches Singspiel in 2 Aufzügen. 2 Bde. [S.l.], [1790–1799] SLUB Dresden. Mus.3411-F-505.

32. *Dittersdorf C. Ditters v. Der Doctor und der Apotheker* [Klavierauszug]: komische Oper. Leipzig: Bartholf Senff, n.d. [1890].

33. *Dittersdorf C. Ditters v. Der Apotheker und der Doctor* [Klavierauszug]: Deutsche komische Operette. [1786] SLUB Dresden. Mus.3411-F-509.

34. *Dittersdorf C. Ditters v. Democrito Corretto* [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Erster Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2818.

35. *Dittersdorf C. Ditters v. Democrito Corretto* [Partitur, Handschrift]: Opera giocosa in zwei Aufzügen: Zweiter Aufzug. [1787–1820] Bibliothèque nationale de France, département Musique, D-2819.



Научная статья
УДК 785.11
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-091-144



Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях

Дана Александровна Нагина

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
dnagina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>



Аннотация. Талантливому и необычайно востребованному в свое время композитору Игнацу Плейелю по крайней мере дважды в жизни удалось внушить своим выдающимся современникам – Йозефу Гайдну и Вольфгангу Амадею Моцарту – чувство соперничества. Это привело к рождению нескольких интереснейших сочинений второй половины XVIII века – «Гайдновских» квартетов Моцарта и концертной симфонии В-дур Гайдна.

Исследователь Марк Бондс убедительно показал, что в появлении трех из шести квартетов Моцарта, посвященных Гайдну, «виновен» не только «отец жанра». Познакомившись в процессе сочинения с квартетным ор. 1 Плейеля, написанным по образцу гайдновских произведений, Моцарт, по всей видимости, принял решение превзойти Плейеля.

Симфония concertante В-дур была написана Гайдном в ходе творческого состязания с Плейелем в Лондоне, устроенного импресарио-конкурентами Саломоном и Крамером. Это сочинение стало ответом Гайдна на аналогичные произведения бывшего ученика Плейеля – концертные симфонии F-дур и A-дур. Однако если новаторские квартеты Моцарта одержали безусловную победу над не вполне самостоятельными сочинениями своего соперника, то результатом соревнования Гайдна и Плейеля можно считать «ничью». Лондонские концертанте обоих композиторов отличает зрелость стиля, красота мелодизма, гармоничное сочетание виртуозности солирующих партий и оркестровой монументальности, композиционная изобретательность.

Плейель сыграл важную роль в появлении сочинений Моцарта и Гайдна, те же, в свою очередь, оказали колоссальное влияние на его композиторский стиль. Особенно показательной в этом смысле стала трактовка Плейелем сонатной формы. Опираясь в ранних квартетах на гайдновскую модель с вариантным преобразованием главной темы, Плейель довольно быстро приходит к моцартовской с ее многотемностью, комбинаторикой, тематическими и структурными параллелями с итальянской оперной арией. В концентрированном виде близость моцартовской форме проявилась именно в концертных симфониях Плейеля.

Ключевые слова: Гайдн, Моцарт, Плейель, «Гайдновские» квартеты, концертная симфония, сонатная форма

Для цитирования: *Нагина Д.А.* Гайдн, Моцарт... Плейель. О соперничестве и взаимовлияниях [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 91–144. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>

Early Music

Original article

Haydn, Mozart and Pleyel: Rivalry and Interinfluences

Dana A. Nagina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
dnagina@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8352-0866>

Abstract. Ignaz Pleyel was one of the talented and extraordinarily popular composers of his time. At least twice in his life he could instill a sense of rivalry in his eminent contemporaries—Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. This gave birth to several most interesting instrumental works of the 18th century, i.e., the “Haydn” Quartets by Mozart and the Sinfonia Concertante in B flat major by Haydn.

Mark Evan Bonds has convincingly shown that the “forefather” of the genre was not the only person involved in the three out of six Mozart’s quartets dedicated to Haydn. When composing his works, Mozart made himself familiar with Pleyel’s Quartets Op. 1 written according to the model of Haydn’s works. Mozart, to all appearances, decided to surpass Pleyel.

Haydn’s Sinfonia Concertante in B flat major was composed during the creative competition with Pleyel in London. It was organized by rival impresarios Johann Peter Salomon and Wilhelm Kramer. The composition was Haydn’s answer to similar works by his ex-pupil Pleyel—Sinfonia Concertante in F major and Sinfonia Concertante in A major. However, where Mozart was an absolute winner leaving behind not entirely independent quartet experiments of his rival, the competition between Haydn and Pleyel ended in a “draw”. The London concert symphonies of both composers are marked by the maturity of style, beautiful melodism, compositional creativity as well as the harmonic balance of virtuosic solo parts and orchestral monumentalism.

Pleyel was instrumental in the very existence of certain works by Mozart and Haydn. However, both of them also influenced his style. This is especially true of Pleyel’s interpretation of the sonata form. In the first quartets he relied on Haydn’s model with the variant transformation of the main theme, then, however, he resorts to Mozart’s model with its thematic plurality, combinatorics, and thematic and structural parallels with the Italian opera arias. Pleyel’s symphonies concertante are the extreme of similarity to Mozart’s form.

Keywords: Haydn, Mozart, Pleyel, “Haydn’s” quartets, concert symphony, sonata form

For citation: *Nagina D.A.* Haydn, Mozart and Pleyel: Rivalry and interinfluences [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, No. 2, pp. 91–144. (In Russ). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-091-144>

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



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

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

Плейель

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

¹ Фирма прекратила свою деятельность в 1834 году.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Моцарт

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

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

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

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

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

Что же вызвало у Моцарта чувство соперничества?

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

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

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

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

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

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

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

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

Таблица. Строение циклов квартетов Гайдна, Моцарта и Плейеля

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

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

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

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

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

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

Allegro di molto e scherzando

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

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

Allegro assai

I
Ignaz Pleyel
Op.1 No.5

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

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

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

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

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

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

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

Allegro Datiert Wien, 10. Januar 1785

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 12. The score is for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The date 'Datiert Wien, 10. Januar 1785' is written in the top right corner. Dynamics include piano (p) and forte (f). The first system shows a melodic line in Violino I starting with a half note, followed by eighth notes. The second system shows a more complex melodic line in Violino I, including a chromatic descent from the fifth to the first degree.

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

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

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

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

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

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



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

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

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves. The top staff is the first violin part, featuring a melodic line with slurs and accents, marked 'p'. The bottom three staves (second violin, viola, and first bass) show accompaniment with slurs and accents, also marked 'p'. The score is numbered 23 at the top right and 45 in the middle of the first staff.

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

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



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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MENUETTO. Allegretto

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

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

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

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

MENUETTO

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

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

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

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

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

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

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

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

Гайдн

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

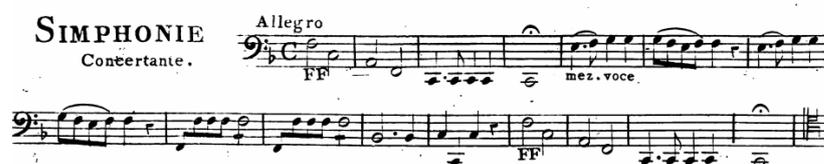
В симфонии концертанте Плейеля A-dur солистов всего два – это скрипки; кроме того, позднее появилась и вторая авторская версия для концертирующих скрипки и клавира. Оркестр в целом играет в этом сочинении второстепенную роль аккомпанемента, становясь полноценным участником развития лишь в оркестровой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

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

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

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

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

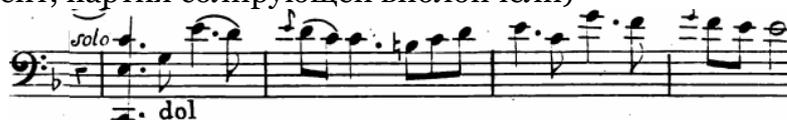


Несмотря на преобладание жизнеутверждающего тонуса, в Allegro представлена разнообразная топка. В самом начале обыгрываются оттенки важнейшего для классиков топоса радости. Тема главной партии внутренне контрастна: она сочетает в себе торжественно-героические унисоны оркестрового tutti по звукам нисходящего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

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

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

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



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



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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The image displays a musical score for the first movement of Haydn's Concerto in B major, Op. 105, specifically the soloist cadenza. The score is presented in four systems, each consisting of two staves (violin and cello). The first system is marked "Cadenza (di Haydn) (Solo)" and "Concertante". The second system begins at measure 233. The third system starts at measure 237 and includes dynamic markings "p" and "f". The fourth system starts at measure 241 and includes the marking "(tra alla...)". The score shows intricate counterpoint and melodic lines for both instruments.

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

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

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

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

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



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

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

* * *

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2587-9731-2021-2-145-219



«Война и мир»: этапы биографии

Светлана Анатольевна Петухова

Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия,
sapetuch@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9476-8963>

Аннотация. В статье впервые предпринята попытка рассмотреть историю создания оперы-эпопеи Прокофьева «Война и мир» в совокупности основных ее составляющих: замысла, этапов сочинения музыки, структурных принципов организации огромного полотна, версий толкования его драматургии, а также воссоздания процессов сценического бытования оперы и ее восприятия критикой.

Хронологически данная история охватывает почти 12 лет (1941–1953), что является рекордным сроком в биографии Прокофьева, как и число редакций «Войны и мира», которые можно обособить, – пять. Основной акцент в статье сделан на анализе условий и причин того, что столь своевременное и ожидаемое отечественной публикой произведение оказалось непригодным для тогдашних российских сцен. Создание известным во всем мире композитором уникального оперного сочинения не гарантировало его легкого пути к зрителю. Обращение к роману Л.Н. Толстого, входившему в России в пантеон великой патриотической классики, требовало от любого интерпретатора неукоснительного соблюдения установок идеологической триады, определяемых как «народность, оптимизм, реализм». Кроме того, выбор сюжета об Отечественной войне 1812 года в разгар Отечественной войны 1940-х должен был подкрепляться всемерным усилением «патриотической» линии. На этом пути Прокофьев вынужденно превращал первоначально написанное произведение камерного лирического театра в грандиозную народно-историческую эпопею. Удался ли результат композитору, сейчас определить невозможно, так как он намеренно не канонизировал для будущих спектаклей ни одну из получившихся редакций.

Две мировые премьеры «Войны и мира» состоялись в Праге 25 июня 1948 г. (первая сценическая редакция) и во Флоренции 26 мая 1953 г. (вторая сценическая редакция). Пять из девяти прокофьевских оперных премьер прошли за рубежом, и в этом неутешительном списке указанные постановки возвышаются как символ свободы музыкального творчества и мемориал поверженным стремлениям гения.

Ключевые слова: Прокофьев, «Война и мир», эпопея, история, народность, патриотизм, концертное исполнение, сценические премьеры, Прага, Флоренция

Для цитирования: Петухова С.А. «Война и мир»: этапы биографии [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 2. С. 145–219. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-145-219>

Musical Theatre

Original article

War and Peace: Biographical Milestones

Svetlana A. PETUKHOVA

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
sapetuch@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9476-8963>

Abstract: The article is the first attempt to provide a comprehensive exploration of the creation of Prokofiev's epic opera War and Peace. In particular, the article focuses on the preconditions of the concept, compositional stages, structural principles of writing a huge piece of music, approaches to its dramaturgic interpretation as well as the recreation of stage life of the opera and the analysis of its perception by critics.

Chronologically, the history of the creation covers almost 12 years (1941–1953), which is a record period in Prokofiev's biography. In total, War and Peace underwent five editions. The article analyses the conditions which made the production of this timely work so much anticipated by Russian public impossible in Russia. War and Peace was a unique operatic composition created by a world-famous composer, however, it did not mean the opera would easily reach its audience. Leo Tolstoy is one of Russia's patriotic classics, which means that any interpreter of his work is supposed to follow the ideological triad of "nationalism, optimism, and realism". In addition, the plot centered around the Patriotic War of 1812 at the height of the Patriotic War of the 1940s had to be even more patriotic in its nature. In view of the above, Prokofiev was forced to transform the composition for a lyric chamber theater into a grandiose national and historical epic. It is hardly possible to say whether his attempt was a success, since he deliberately did not canonize any of the resulting redactions for future performances.

Two world premieres of War and Peace took place in Prague on June 25, 1948 (first stage redaction) and in Florence on May 26, 1953 (second stage redaction, a one-evening version). Five of the nine Prokofiev's opera premieres were held abroad. Against the disappointing statistics, these five performances stand out as a symbol of freedom of musical creativity and a memorial to the defeated aspirations of a genius.

Keywords: Prokofiev, War and Peace, epic, history, nationalism, patriotism, concert performance, stage premieres, Prague, Florence

For citation: Petukhova S.A. War and Peace: Biographical Milestones [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2021, No. 2, pp. 145–219. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-2-145-219>

Театральная эпопея «Война и мир» – единственное оперное сочинение Прокофьева, не имеющее канонической авторской редакции. С одной стороны, это оставляет простор для постановочных решений. С другой – ожидаемо вызывает множество вопросов. Возможно, потому, что с этим безграничным «простором», который естественным образом потворствует любым опытам по сжатию и расширению художественного пространства, не очень коррелирует сюжет, отрицающий смысловую многозначность в том ее постмодернистском понимании, которое так распространено ныне. А может быть, и потому, что музыкальный материал, оставленный композитором, настолько объемён и разнообразен, что вариантов его использования в рамках одного спектакля больше, чем может предложить любая театральная трактовка.

В плане затраченных времени и усилий «Война и мир» – рекордсмен в творчестве Прокофьева. Он работал над сочинением почти 12 лет, создал пять его редакций и умер, не увидев на сцене свое детище целиком. Конечно, автор имел возможность ясно распорядиться его дальнейшей судьбой, как он делал до того уже неоднократно. Сознательный отказ от такого решения словно предопределил странную, иногда необъяснимую биографию «Войны и мира». Две мировые премьеры этой столь своевременной и ожидаемой в России оперы

прошли за рубежом (1948 и 1953). До сих пор неясен ее социальный статус – а ведь с объективной точки зрения она остается наиболее значительным музыкально-театральным символом российских военных побед. Четкому определению ее жанра препятствует отсутствие цельности музыкального полотна – и это у такого мастера, который уже в молодости умел соединять несоединимое. Наконец, при наличии огромной библиографии достаточно смутным кажется представление о ее истории, бытующее внутри профессионального сообщества.

Все это заставляет отказаться от традиционной модели, давно используемой в повествованиях об уникальных сочинениях, – прямолинейно ее можно определить, как «через тернии к звездам» или «через борьбу к победе». Судя по репутации этого произведения, до победы ему пока далеко и в среде музыкантов, постановщиков, театралов, и уж тем более в общественном представлении. С другой стороны, история «Войны и мира» столь грандиозна, что никакая монография не в состоянии охватить ее целиком. В настоящей статье придется ограничиться теми аспектами рассмотрения, которые представляются необходимыми для освещения наиболее важных поворотов в судьбе оперы.

История создания

Мысль написать оперу по этому роману Толстого у него [Прокофьева. – С.П.] появилась очень давно, еще когда он за границей перечитывал его на английском языке <...>, – вспоминала Лина Прокофьева. – Когда же в 1935 году Сергей Сергеевич, давая концерт в Челябинске, случайно встретился с певицей Верой Духовской и попросил ее дать ему что-нибудь почитать, она предложила «Войну и мир» Толстого. И тогда он ей рассказал, что давно мечтает написать оперу на этот сюжет, но все откладывает, сознавая, что такая тема потребует очень большой и длительной работы [32, 204].

Сам композитор, который уже после создания двух редакций оперы, начиная с мая 1945-го, описывал в «Автобиографии» свое первое знакомство с романом Льва Толстого осенью 1905 года, подчеркнул собственный интерес, постепенно возраставший:

«Войну и мир» я прочел с увлечением, хотя, конечно, скучал во время бесконечных рассуждений в конце романа. Но даже если откинуть эти рассуждения, мне уже тогда было ясно, что если бы Толстой сумел сконденсировать свой роман вдвое, сделав из четырех томов два, вещь от этого только выиграла бы. Это мнение окрепло от дальнейших возвращений к «Войне и миру» [27, 240].

Как известно, произведение Толстого было первой книгой, которую Мира Мендельсон прочла Прокофьеву вслух целиком. Во время их последнего предвоенного путешествия на юг, продолжавшегося не одну неделю, 12 апреля 1941 года Прокофьев набросал первоначальный план оперы:

1. Ростовы с визитом у старика Болконского.
2. Встреча Наташи с Анатодем у Элен.
Элен и Нат[аша]. Граф: едем[,] Н[ат]а[ш]а. Элен уводит графа, Ан[ат]оль. П[о]ц[е]луй. Нат[аша] одна. Стар[ый] граф.
3. Анатолий и Долохов перед похищен[ие]м.
4. Неудачное похищение. Отчаян[ие] Наташи. Пьер.
5. Пьер трясет Анатоля.
6. Вильна. Балаш[о]в сообщает Ал[е]кс[ан]дру об об'явл[ении] в[о]йны.
7. Бал[аш]о[в] у Напол[еона].
сражением
8. Перед Бород[и]ным. Кутуз[о]в – Андрей. Пьер – Андрей.
9. Москва. Сцена казни. Пьер в плену.
10. Наташа у ранен[о]го Андрея.
11. Отступлен[ие] фр[ан]ц[уз]о[в]. Осв[об]о[жд]ение Пьера.
[Ниже отдельный набросок:]
Андрей о дубе, о мести Анатолию.
С самой 1^й к[а]рт[и]ны отдельн[ые] фразы о Н[а]п[о]л[ео]не и отн[о]ш[е]н[ии] к нему [53, 1]¹.

¹ Публикации см. в: [14, 257]; [26, 8]; [39, 59]; [5, 10–11].

С этого дня началось создание оперы, естественным образом прерванное смертью автора. Этапы длительного процесса разделяет двухлетний перерыв между появлением второй и третьей редакций – с весны 1943-го до июня 1945-го года, – однако его допустимо назвать «техническим», так как собственно творческая работа над сочинением в это время если и прерывалась, то только в период тяжелой болезни композитора, с 19 января до конца мая 1945 года.

Музыку оперы Прокофьев начал писать 15 августа 1941-го, уже после того, как Вторая мировая война переместилась на территорию России, где фронтовые сводки мало настраивали на оптимизм. А первый договор – с Азербайджанским театром оперы и балета – был подписан лишь 1 июня 1942-го [71], после завершения в клавире первой редакции. В этих условиях продолжение работы над «Войной и миром» необходимо назвать беспрецедентно смелым шагом.

Не обнаружено никаких свидетельств того, что Прокофьев тогда осознавал сложность, ответственность и риск такого предприятия. Взявшись за историко-патриотическое произведение об Отечественной войне 1812 года в разгар Отечественной войны 1940-х², вдобавок обратившись к роману, не только огромному по объему, но и входившему в пантеон русской классики, любой интерпретатор априори обрекал себя на соответствие определенным требованиям советской идеологической системы. Вряд ли к 1941 году Прокофьев недостаточно представлял себе их масштаб и силу. Однако своевременность *идеи* интерпретации именно этого сюжета в данном случае вступала в противоречие с *особенностями его содержания*. С этой точки зрения ис-

² Прямые аналогии между двумя военными эпопеями проводились тогда в России повсеместно. См., например, текст известного выступления Министра иностранных дел СССР В.М. Молотова 22 июня 1941 г.: «В свое время на поход Наполеона в Россию наш народ ответил отечественной войной и Наполеон потерпел поражение, пришел к своему краху. То же будет и с зазнавшимся Гитлером, объявившим новый поход против нашей страны» [11].

тория создания оказалась тем самым эстетическим компромиссом, о котором так любят писать западные исследователи в связи с «Ромео и Джульеттой», – длинным и сложным путем от сочинения камерного лирического театра к грандиозной народно-исторической эпопее. В первых редакциях оперы имманентные черты композиторского мышления Прокофьева – преимущественное внимание характерным деталям и подробностям, моментальные зарисовки неожиданных событий и эпизодов, контрасты сюжетных поворотов, тонкость отображения психологических связей и состояний – выявились наиболее отчетливо именно потому, что каждую из них гений умудрился с блеском воплотить в произведении, обращение к которому в ту пору подразумевало кардинально иные решения.

После получения композитором писем М.Б. Храпченко³ и С.И. Шлифштейна⁴ с перечнями недостатков оперы в июле 1942 года⁵, работа по ее переделке превратилась из личного дела автора в государственное. И на сей раз, относясь к этой работе намного более серьезно и неформально, чем к подготовке «Ромео», Прокофьев оправдал для себя почти что каждое изменение. Любую из пяти редакций «Войны и мира» можно поставить в театре, а в целом художественное

³ Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) – в 1939–1948 гг. председатель Комитета по делам искусства при Совете народных комиссаров СССР, по специальности литературовед. В 1941 и 1942 гг., находясь в составе Комитета по Сталинским премиям, выступил против присуждения Прокофьеву премий за балет «Ромео и Джульетта» и Второй струнный квартет соответственно. В 1943 г. наконец-то проголосовал за Седьмую фортепианную сонату (премия II-й степени), в 1946 г. за балет «Золушка», Пятую симфонию, Восьмую фортепианную сонату и музыку к первой серии фильма «Иван Грозный», в 1947 г. – за Первую сонату для скрипки и фортепиано (все полученные премии – I-й степени).

⁴ Шлифштейн Семен Исаакович (Зимель Айзикович, 1903–1975) – в 1940–1944 гг. старший консультант по творческим вопросам Главного управления музыкальными учреждениями Комитета по делам искусства, куратор заказа оперы «Война и мир». После кончины композитора многое сделал для каталогизации, публикации, популяризации его наследия.

⁵ Письмо Шлифштейна написано 10 мая, письмо Храпченко – 19 июня 1942 г.; композитор получил их в один день 17 июля. Первую публикацию см.: [18, 223–231].

пространство оперы превышает рамки совокупного текста, вошедшего в культурный обиход [25, 10–13]. Композитор скрупулезно сохранил даже те небольшие фрагменты, которые не содержит ни один из вариантов, оставив интерпретаторам будущего обширное поле для поисков и экспериментов.

Уже в 1940-е в мировых представлениях о советской музыке выдвинулось сочинение, наиболее адекватно олицетворявшее концепцию мира, войны, противостояния, преодоления и победы. Это Седьмая симфония Шостаковича, написанная и исполненная, заметим, столь оперативно в том числе и потому, что цензоры в границах бессловесного полотна чувствовали себя, по-видимому, недостаточно уверенно для того, чтобы требовать значительных исправлений. Прокофьев же, по обыкновению, двинулся по пути максимального сопротивления. И выдержал давление эпохи с беспрецедентным мужеством.

Практически все этапы возникновения музыки оперы обильно документированы. Авторские датировки имеются в дирекционе первой редакции, в некоторых разделах, добавленных позднее, в записных книжках и эпистолярной переписке Прокофьева, неавторские – в переписанных материалах, предназначенных для постановки Малого Ленинградского государственного оперного театра (Малегота). Ценные свидетельства предоставляет объемный Дневник Миры Мендельсон-Прокофьевой; немало сведений содержится в мемуарных и административных документах, а также в газетно-журнальных публикациях советской и зарубежной прессы.

Напротив, четкая периодизация работы над планами и вариантами либретто не установлена. В процессе сочинения «Войны и мира» большую часть работы с литературными текстами впервые выполнила

Мира Мендельсон⁶ – от самых первых стадий (чтение вслух романа и обсуждение первого варианта плана) через промежуточные (монтаж конферанса для концертных исполнений) до завершающих, наступивших уже после смерти композитора (составление краткого содержания для театральных программ). Многочисленные рукописные и машинописные варианты, зафиксированные Мирой Александровной, почти не датированы. По содержанию их можно сопоставить с несколькими этапами возникновения либретто:

1) составление списков страниц романа Толстого, необходимых для выписки цитат,

2) выписка данных цитат,

3) их правка и коррекция в соответствии с замыслом,

4) фиксация вариантов краткого содержания оперы,

5) поиск и отбор мемуарных, публицистических, фольклорных источников, посвященных войне 1812 года, для цитирования в либретто,

6) сочинение стихотворных текстов песен и хоров и (одновременно)

7) запись различных схем подтекстовки, нередко осуществляемая совместно с композитором; позднее, готовясь к написанию об этом воспоминаний, Мира Александровна специально отмечала: «В основном – тексты по разметкам, данным С.С., чаще всего стихотворные тексты приходилось писать на готовый размер, исключение – песня ямщика Балаги» [74]⁷,

⁶ Как известно, первым опытом сотрудничества в создании либретто стала для супругов «Дуэнья». Однако в том случае функции были разделены достаточно отчетливо – Прокофьеву принадлежат все прозаические тексты оперы и некоторые разделы стихотворных. В работе над «Войной и миром» подобную грань провести сложнее, однако совокупность архивных источников, среди которых подавляющее большинство записано рукой Миры Александровны, позволяет сделать указанный вывод.

⁷ Отдельные образцы авторской разметки опубликованы [39, вклейка между 64–65].

8) создание вариантов либретто.

В корпусах указанных документов сохранились многочисленные рифмованные наброски либреттистки, ясно свидетельствующие о том, какую огромную работу она проделала и насколько продвинулась в овладении этим чрезвычайно непростым ремеслом. Изучение набросков позволяет сделать вывод, что Мира Мендельсон имела дело преимущественно с текстами массовых сцен. Их достаточно лапидарные структуры и романтический пафос в патриотических эпизодах были несомненно близки ее собственной манере изложения.

Прокофьев начал сочинять музыку, когда из первоначальных планов сценария⁸ выделился следующий, на тот момент окончательный:

Увертюра

Акт I

Картина 1. Сад и дом в имении Ростовых

Картина 2. Небольшая зала в старом мрачном особняке князя Болконского на Воздвиженке

Картина 3. Диванная в доме Пьера Безухова

Акт II

Картина 4. У Долохова

Картина 5. Комната в особняке Марьи Дмитриевны Ахросимовой

Картина 6. Кабинет Пьера

Акт III

Картина 7. Перед Бородинским сражением

Картина 8. Шевардинский редут во время Бородинского сражения

Картина 9. Улица Москвы, занятой французами

Акт IV

Картина 10. Темная изба

Картина 11. Смоленская дорога

⁸ Сравнительную схему этих планов см. в: [5, 53]. Там же [5, 122–129] имеется публикация второго варианта сценария в 12 картинах, датированного июлем 1941 г. В данном тексте описаны в том числе картины 7 («Ночь. Сторожевой пост русских войск») и 8 («Палатка Наполеона»), первая из которых позднее купирована, а вторая превратилась в «Шевардинский редут».

Авторские намерения касательно общей драматургии и содержания оперы изложены в пространным письме Владимиру Держановскому от 23 марта 1942 года. Здесь наиболее яркое впечатление производит описание финальной картины, как известно, подвергшейся позднее максимальному числу переделок:

11-я [картина] – Смоленская дорога, отступающие французы, в числе пленных Пьер и больной Каратаев, которого конвой пристреливает. Денисов во главе отряда партизан атакует (за сценой); освобождение Пьера, он узнает о смерти Андрея, Элен, Анатоля. Мечта о Наташе, но сейчас не время об этом думать. Появление женского партизанского отряда со старостихой Василисой. Въезд Кутузова, несколько шуток, торжество победы. Все. Стремление дать по возможности полные характеристики героев, с одной стороны, и с другой – народ, вставший на защиту родины. Хотя народу отведены только три картины, они по длине равны сумме остальных. Народ взят не только как хор (хоров довольно много), но выведен в ряде отдельных ролей [6, 109].

Авторская хронология создания музыки первой редакции схематически выглядит следующим образом (см. таблицу 1⁹):

Таблица 1. Хронология создания музыки (первая редакция оперы «Война и мир»)

Раздел	Начат	Закончен	Инструментован (дата завершения)
К. 1	15 августа 1941, Нальчик	19 августа 1941, Нальчик	11 мая 1942, Тбилиси
К. 2		5 сентября 1941, Нальчик	19 июня 1942, Алма-Ата
К. 3		13 сентября 1941, Нальчик	7 мая 1942, Тбилиси
К. 4	17 сентября 1941, Нальчик	2 октября 1941, Нальчик	9 июня 1942, Красно-водск
К. 5		29 октября 1941, Нальчик	19 мая 1942, Тбилиси
К. 6	31 октября 1941, Нальчик	12 ноября 1941, Нальчик	25 июня 1942, Алма-Ата
К. 7	17 ноября 1941, Нальчик	12 января 1942, Тбилиси	31 августа 1942, Алма-Ата
К. 9	15 января 1942, Тбилиси	21 февраля 1942, Тбилиси	3 апреля 1943, Алма-Ата
К. 8	15 января 1942,	13 апреля 1942, Тбилиси	2 июля 1942, Алма-Ата

⁹ Таблица составлена на основании датировок Прокофьева, имеющих в дирекции первой редакции оперы и в записных книжках этого периода.

	Тбилиси		
Увертюра	17 марта 1942, Тбилиси	19 марта 1942, Тбилиси	14 июля 1942, Алма-Ата
К. 11		20 марта 1942, Тбилиси	23 марта 1943, Алма-Ата
К. 10	21 марта 1942, Тбилиси	28 марта 1942, Тбилиси	3 июня 1942, Баку

Нетрудно заметить, что инструментовка первой редакции «Войны и мира», целиком в клавире завершённой 13 апреля 1942 года в Тбилиси, происходила в том числе и параллельно возникновению второй редакции. Композитор взялся за инструментовку сразу после представления дирекциона оперы кураторам Храпченко и Шлифштейну, чьи ответные письма с разборами и критикой сочинения задержались как минимум на полтора месяца. Ныне они хорошо известны специалистам, так что имеет смысл здесь ограничиться цитированием лишь наиболее симптоматичных пожеланий:

Храпченко: Народные сцены должны являться своеобразной доминантой, кульминацией всего сценического действия. Вот этого, к сожалению, нет в опере. <...> В имеющихся народных сценах чрезвычайно много внимания уделяется бытовым подробностям. Зато почти не раскрыты глубокие народные чувства, многообразные переживания народа, ведущего борьбу с врагом <...> Народная стихия как некое мощное развитие музыкальных тем и образов, возвышающихся и главенствующих над личными переживаниями отдельных героев, – это то необходимое содержание оперы «Война и мир», без которого трудно почувствовать и понять дух эпохи <...> Более того, нам представляется, что опера на эту тему в определенной мере неизбежно должна заключать моменты народно-музыкальной драмы. Построение либретто в том виде, как мы с ним ознакомились, не дает возможности раскрыть в музыке тот широкий мир народных чувств, который изумительно показан Л. Толстым. <...> Не могу удержаться от одного частного замечания: начинать оперу с интимной сцены мне представляется не вполне уместным, если иметь в виду опять-таки общий характер оперы [18, 224–225].

Шлифштейн: В обрисовке Пьера следует убрать, как мне кажется, то, что идет от толстовствующего романтика (в этом смысле ненужными кажутся его разговоры о бессмертной душе <...>). В 9-й картине (смерть Андрея) вызывают возражение следующие два момента: возгласы лежащего в бреду Андрея «Пити, пити» и «ти, ти» – объективно смешны; их надо или заменить, или выбросить вообще. Серьезные возражения вызывает самый характер изображения народа <...>. <...> Во всей первой половине 7-й картины, за исключением В-dur'ного хора ополченцев, народ показывается в виде эдакого простецкого «хфедора». Где же чудесный народ, о котором говорит Кутузов <...>, и где эта сила народная в музыке? Нужно подчеркнуть единство устремлений всех русских людей в годину испытаний. Решительных изменений требует 8-я картина. За исключением трех замечательно сильных моментов – хоровых возгласов москвичей («Не бывать Москве вовек ничьей слугой»), музыки сумасшедших на $\frac{3}{4}$ и заключительной песни, здесь все не то и не о том. Неприятель в Москве! Какие это должно рождать чувства в нашем слушателе! А у вас возня с чтением приказа и с обыгрыванием слова «муниципалитет», с ненужными разговорами о фальшивых ассигнациях. Нужна музыка, которая бы потрясала <...> Все должно быть написано в крупном плане <...> То же самое и в 10-й картине. Нужно показать победивший народ, его ликование [18, 227–230].

Изменения, сделанные Прокофьевым достаточно оперативно (примерно за полгода), были связаны с проектом постановки оперы в Большом театре под управлением Самуила Самосуда. В качестве режиссера планировалось привлечь Сергея Эйзенштейна, который, навещая Прокофьевых в Алма-Ате, также высказывал некоторые пожелания. Таким образом, возникновение второй редакции отчасти обусловлено требованиями цензоров, советами Эйзенштейна и в меньшей степени – собственной волей автора. Переделки были им произведены в следующих разделах:

в картине 7

1) купированы сцены Кутузова и Долохова, прихода на бастион женщин с едой («Глянь-ка, бабы нам закуску принесли. – Кушайте, вот хлеб и квас»), и жанровая сценка («И откуда только к нам поналезли беспальцы разные со своим полеоном!») – всего более 60 тактов;

2) в диалоге князя Андрея с Денисовым в партии последнего декламация заменена ариозо («Дайте мне пятьсот человек», ц. 268–269¹⁰);

3) изъята последующая жанровая сцена Кондратьевны, Василисы, Матвеева и Федора («Что народу кругом перебили, добра сгубили, мародеры проклятые. – А мы его как долбанем, бабоньки, так ему и крышка. <...> После подсчитаем, мужики, кто больше мусьев перебьет») – всего около 30 тактов;

4) введен рассказ смоленских беженцев (ц. 270 тт. 10–13 – 274);

5) изъята реплика Вестового в ответ на предложение Андрея «Спроси его, он знает, что мы выиграем» («Вот это правда, ваше сиятельство. Вот это истинная правда, что себя жалеть теперь!»);

6) расширена на восемь тактов реприза второго ариозо Андрея («Кто злее драться будет», ц. 300 тт. 4–12);

в картине 9

7) купированы две песенки французских солдат («Милая сказала» и «Пойдем со мной, краса моя, в сад зеленый» – в третьей редакции они восстановлены, в партитуре пятой – ц. 398–403);

8) изъята последующая сцена чтения указа (позднее также восстановлена, ц. 404–409 тт. 1–4);

¹⁰ Все цифровые ориентиры здесь и далее приведены по изданию партитуры окончательной (пятой) редакции [29].

9) введены сцены бегства французских актеров (ц. 460–462) и проход Наполеона (ц. 466–473);

10) для маршала Даву написана другая музыка (8 тактов до ц. 441);

в картине 10

11) партия Наташи немного изменена («Что это? Что-то тяжелое стучится во все стены», ц. 483 тт. 3–8);

в картине 11

12) первый вариант симфонического вступления (17 тактов) заменен новым (ц. 383–387);

13) купированы диалоги Жерара и Жако, а также старого и молодого гренадеров («Вперед, брат. Позади плен и смерть. – Зачем нам все эти чужие земли? Он ответит за кровь, которая льется») – всего около 50 тактов;

14) изъяты два раздела до появления партизан («Тихон. Вот тебе за солдатика. – Денисов. Да я, брат, сам с усам») – всего около 70 тактов;

15) первый вариант симфонического антракта (нападение партизан, 64 такта) заменен новым (ц. 398–404 т. 1);

16) комическая сцена Кутузова с партизанами («Нелегко вам, братцы... – На чужую кучу глаза не пучи») перенесена из финала картины в ее центр и отдана другим исполнителям (ц. 526–529);

17) купированы ария и сцена Денисова («О, как черствый сухарь на биваке») – всего около 30 тактов;

28) добавлена новая ария Денисова («Неприятель разбит», ц. 523 тт. 6 – 525 т. 6);

19) написан новый финал («Слава родине святой»), позднее также замененный другой музыкой.

Появление хорового Эпиграфа, согласно хронологии (ноябрь

1942 – апрель 1943) укладываемое в период работы над второй редакцией, как ни странно, не увенчалось изданием в составе стеклографированного переложения, вышедшего не позднее апреля 1943-го и почти полностью соответствующего данной редакции [28]. С одной стороны, отсутствие там Эпиграфа можно объяснить неготовностью нотного текста к сроку сдачи рукописи (январь–февраль 1943). С другой же стороны, материалы оперы поступали в типографию постепенно, выходили из печати небольшими, не прошитыми насквозь комплектами листов, и потому появление тиража Эпиграфа вполне могло ненадолго задержаться. Остается предположить, что сам композитор, ощущая стилевое несоответствие жесткого громогласного зачина и все-таки еще достаточно скромного для этих мерок продолжения, сознательно отказался от публикации Эпиграфа.

В связи с планами постановки оперы у Большого театра появились конкуренты уже весной 1942 года. Первым из них стал Государственный ордена Ленина театр оперы и балета имени А.А. Спендиарова в Ереване, впрочем, быстро выпавший из списка претендентов по объективным обстоятельствам:

Многоуважаемый Сергей Сергеевич!

Чрезвычайно заинтересовавшись музыкой Вашей оперы «ВОЙНА и МИР», любезно показанной Вами во время Вашего приезда в г. Ереван, руководство Ереванского театра оперы и балета имело намерение выяснить возможность для нашего театра работать над постановкой названной оперы.

В настоящее время, однако, в связи с поредением мужского состава цеха солистов и хора, театр такой возможности не имеет, не располагая достаточным количеством певцов для исполнения многочисленных партий оперы «ВОЙНА и МИР» [63].

Как было сказано выше, Азербайджанский Государственный ордена Ленина театр оперы и балета имени М.Ф. Ахундова, в лице своего директора Исмаила Идаятзаде, заключил договор с композитором

1 июня 1942-го. Кроме того, на право премьеры традиционно претендовал и Кировский театр. С его руководителем Евгением Радиным Прокофьев в 1942–1943 годах также состоял в деловой переписке [59]. По-видимому, наученный опытом композитор, не надеясь окончательно на обещания Большого театра, предпочел перестраховаться¹¹.

Понятно, что бакинский театр в представленной «табели о рангах» занимал не первую позицию. Тем не менее, сдаваться его дирекция не собиралась. Театр не только выплатил Прокофьеву полный гонорар до окончательного одобрения оперы цензорами Комитета по делам искусств, но и, согласно договору, профинансировал переписку партитуры Павлом Ламмом и даже предоставил часть партитурной бумаги, которая в тех условиях представляла собой значительную редкость.

Постановка в Азербайджане была с большим размахом намечена на 1944 год. Действительно, с течением времени бакинцы все ближе подбирались к возжеленной премьере. В мае 1943-го руководство Кировского театра приняло решение отказаться от подготовки оперного спектакля по уже знакомой композитору причине:

<...> К великому нашему огорчению, ни состав труппы, ни сценические возможности в условиях Молотова нам не дают ни основания, ни права в настоящее время осуществить постановку оперы «Война и мир». Наша оперная труппа количественно сейчас весьма ограничена (всего 67 человек солистов). Ролей же в опере почти столько же. Все роли весьма ответственны. Наша труппа не позволяет нам сейчас, к сожалению, браться за эту большую и серьезную работу. Повторяю, что мы очень этим огорчены, ибо опере руководство театра дает весьма высокую оценку. Поэтому мы приняли решение: вопрос о постановке Вашей оперы «Война и мир» отложить до нашего возвращения в Ленинград, когда мы получим возможность увеличить труппу, усилить хор и работать на другой сцене [64].

¹¹ Одно из писем композитора Е.М. Радину, наиболее важное, от 25 марта 1943 г., впервые опубликовано А.И. Волковым [5, 130–131].

В декабре 1943-го на посту главного дирижера Большого театра Самосуда сменил Арий Пазовский, который был переведен как раз из Кировского театра, причем из той постановочной бригады (Пазовский, Л.В. Баратов, Ф.Ф. Федоровский), что первоначально планировалась для работы над «Войной и миром». Однако эта замена, на поверхностный взгляд очень своевременная, как выяснилось, отрицательно повлияла на судьбу оперы: «Очевидно, опера в Большом театре не пойдет в связи с переменами <...>, – записывала в Дневнике Мира Александровна в последней декаде декабря. – Серезу этот вопрос тревожит, он беспокоен. <...> Храпченко <...> сказал, что для решения вопроса о концертном исполнении “Войны и мира”» надо подождать до приезда Пазовского» [19, 201].

В том декабре формулировка «концертное исполнение» по отношению к опере прозвучала впервые – и, как показали дальнейшие события, постепенно превратилась в роковую для сценической жизни произведения. Уже его первые редакции обнаружили существенные сложности: обилие сольных и хоровых певческих партий, масштабные декорации, непрямолинейная смена мизансцен, максимальная контрастность оркестровки и многослойность визуальных и звуковых эффектов требовали значительных постановочных усилий.

Тем не менее в том же мае 1943-го, когда из списка претендентов выбыл Кировский театр, на конкурентном поле явился свежий игрок, причем, фигурально выражаясь, выступавший отнюдь не в «легком весе». В самом начале месяца Прокофьев получил телеграмму из театра Metropolitan Opera, ответ на которую, разумеется, согласовал с Храпченко: «Советую ответить театру “Метрополитен” [в] том смысле, что постановку оперы “Война и мир” там следует осуществить после постановки [на] советской сцене [62]»¹².

¹² Первую публикацию см. в: [18, 221].

До этого времени упоминания о планах Metropolitan в письмах композитору из-за рубежа имели сугубо частный, предположительный характер¹³ и, по-видимому, не принимались всерьез ни адресатом, ни его цензорами. Иное дело официальный запрос, в продвижении которого американцы проявили настойчивость. 15 мая 1943-го Леопольд Стоковский написал Прокофьеву лично:

Я слышал, что Вы закончили новую оперу «Война и мир». Я бы очень хотел продирижировать ею в Америке, если Вы не против. Я поговорил об этом в Metropolitan Opera и обнаружил их глубокую заинтересованность. Мы можем сделать английский перевод здесь, как только получим вокальные партии, и увеличить оркестр Metropolitan, если Ваша оркестровка этого требует. Сейчас в Америке много хороших, совершенствующихся молодых голосов, и я уверен, что мы сможем отыскать каждый голос, необходимый для вокальных партий. Среди этих голосов есть несколько с отличными актерскими способностями. Надеюсь получить от Вас известия по тому же каналу, который принесет Вам это письмо, так что время не будет потеряно, и мы сможем обеспечить высокое качество исполнения после тщательной подготовки [60].

Канал был официальным – все документы подобного рода Прокофьев получал через ВОКС¹⁴. Разумеется, деловое, но все-таки личное письмо Стоковского не смогло переломить ситуацию. Позднее он обращался к первому секретарю посольства СССР в Вашингтоне Анатолию Громову¹⁵ (1946), к сотруднику посольства СССР в Лондоне Александру Богатыреву (1951), но также безрезультатно. А переписка ди-

¹³ Об этом сообщал, в частности, Эфраим Готлиб – чикагский страховой агент и приятель Прокофьева, занимавшийся сохранением его американских гонораров после переезда композитора в СССР [70].

¹⁴ Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (1925–1958) – советская общественная организация, осуществлявшая контроль за деловыми контактами российских культурных представителей с западными персонами и организациями.

¹⁵ Громов Анатолий Борисович – псевдоним советского разведчика Анатолия Вениаминовича Горского (1907–1980), работавшего на указанной должности в 1944–1945 гг.

рижера и композитора завершилась, по-видимому, телеграммой, отосланной в начале апреля 1946-го: «Премного благодарен за <...> Ваши добрые письма[,] буду в восхищении[,] если поставите Войну и мир [в] Чикаго. Пожалуйста[,] обращайтесь [в] корпорацию Амрусс¹⁶ за материалом и условиями постановки. Сердечно приветствую. Прокофьев [75]¹⁷. Тот факт, что опера обречена стать лишь материалом для «концертных исполнений», если не последует очередных изменений в партитуре, отчетливо прояснился уже на рубеже 1943–1944 годов. К первому из такого рода концертов подготовка началась в феврале; он состоялся 16 октября 1944-го в Москве силами Ансамбля советской оперы ВТО под управлением Константина Попова. В сопровождении рояля прозвучала большая часть музыки второй авторской редакции: картины 1, 3–5, 7, 9–10 целиком и финальный хор.

«Самосуд говорил о своем желании поставить “Войну и мир” в концертном исполнении, с оркестром», – комментировала это событие Мира Александровна [19, 232], но композитор, конечно, видел другие цели и рассчитывал на Самосуда в несколько ином качестве. В начале июня 1945-го Прокофьев, специально возвратившийся в Москву из санатория «Подлипки», чтобы прослушать премьеру 7 июня в сопровождении оркестра, в авральном темпе написал для нее по настоятельной просьбе дирижера арию Кутузова «Железная грудь не боится суровости погод». С этого времени началась работа композитора над третьей редакцией сочинения, продолжавшаяся на протяжении трех с половиной лет.

¹⁶ Am-Rus Music Corporation (1940–1948) – посредническая организация, представлявшая Государственное музыкальное издательство в США. Базировалась в Нью-Йорке (150 West 57th Street) и занималась в том числе пересылкой и продажей нотного материала сочинений советских композиторов за рубежом.

¹⁷ Первую публикацию см. в: [4, 563].

В 1946 году Самосуд вернулся в Малегот в качестве художественного руководителя и смог наконец-то вплотную заняться подготовкой «Войны и мира» к сцене. Дирижер первым предложил и осуществил вариант двухвечернего спектакля, который позднее стал именоваться второй сценической редакцией¹⁸. В процессе ее формирования в партитуре были сделаны следующие изменения¹⁹:

в картине 1 «Отрадное»

1) центральный раздел ариозо князя Андрея расширен и заменен новой музыкой (ц. 25–26 тт. 1–7);

2) дописан дуэт Наташи и Сони («Ручей, виющий по светлому песку», ц. 31–35);

3) дописана целиком **картина 2** «Бал у екатерининского вельможи»;

4) **в картине 5** «У Долохова» фрагмент диалога Долохова и Анатоля заменен другой музыкой (ц. 92 т. 8 – ц. 93 т. 5);

5) **в картине 6** «У Ахросимовой» в финальной реплике Наташи заменен словесный текст (вместо «Я приняла мышьяк!» повторено «Я хуже, хуже всех!», ц. 227 тт. 10–14);

в картине 8 «Перед Бородинским сражением»

6) в ариозо князя Андрея «И я любил ее» введен симфонический раздел на материале вальса h-moll (ц. 286);

7) дописана ария Кутузова «Железная грудь не боится сурово-

¹⁸ Как известно, в истории русской культуры единственным композитором, рассчитывавшим на двухвечерние спектакли, до Прокофьева был Антон Рубинштейн, автор пяти духовных опер (или опер-ораторий). Из них, в частности, четырехчасовой «Моисей» (1892) действительно прошел «в два утра» (в Праге летом 1892), а «Христос» (1893, сценическая премьера в 1895), возобновленный в XXI столетии, по сей день исполняется с большими купюрами. Поскольку такого рода сочинения все-таки предназначались для западных (конкретно – немецких) сцен и для специального театра, о постройке которого немало размышлял Рубинштейн, вопрос о российской принадлежности данных произведений остается открытым.

¹⁹ Об установлении хронологии большинства из них с опорой на архивные документы см. в: [5, 22–23].

сти погод» в качестве продолжения арии «Бесподобный народ» (ц. 314–316);

8) в диалоге штабных офицеров купированы отдельные реплики («Плох старик. – Но такова воля народа», в пятой редакции возвращенные, ц. 332 т. 5 – ц. 333 т. 6);

в картине 9 «Шевардинский редут»

9) в диалог адъютантов введена краткая реплика («Эти русские производят адский огонь», ц. 351 тт. 6–9);

10) дописан заключительный хор русских воинов («Вступим, братцы, в смертный бой», ц. 368 тт. 4–26);

11) дописана целиком **картина 10 «Фили»**;

в картине 11 «Москва»

12) возвращены две песенки французских солдат, купированные ранее (ц. 398–403), а также

13) последующая сцена чтения указа (ц. 404–409 т. 1–4);

14) добавлена реплика в жанровую сцену («Тащат имущество!», ц. 409 тт. 9–12);

15) там же реплика «Ведь это с иконы, ей-богу» заменена другой («Братцы, да что же это?», ц. 410 тт. 4–9);

16) дописан хор «Пред врагом Москва своей главы не склонит» (ц. 413–420);

17) в сцене уничтожения продовольствия москвичами первый раздел («А мы-то сами погибнем с голодухи. – Уж лучше умереть, чем кормить врага. Пусть сдохнет») заменен другим («Сжигайте все запасы», ц. 433–434 т. 5);

18) в качестве центрального раздела введена реприза хора «Пред врагом» (ц. 434 т. 6 – ц. 435);

19) для заключительного раздела написана другая музыка (ц. 436);

20) в следующей сцене для реплик Каратаева и французского офицера написана другая музыка (ц. 447 тт. 14–21);

в картине 12 «Темная изба»

21) фрагмент монолога Андрея заменен музыкой на материале арии Кутузова «Величавая» («Отечество... Златоглавая Москва», ц. 480 тт. 7–13);

22) в заключение картины введен раздел на материале вальса h-moll (ц. 491 тт. 2–6, 492–495);

в картине 13 «Смоленская дорога»

23) введен хор «Братцы родимые» (ц. 520);

24) музыка финального хора полностью заменена другим материалом (на основе арии Кутузова «Величавая», ц. 550–559).

Кроме того, уже на последних стадиях подготовки спектакля Самосуд без ведома композитора сделал следующие изменения в тексте второй картины:

25) добавил певческие партии солистов в центральный раздел вальса h-moll (ц. 78–80);

26) заменил финальный экосез еще одним проведением того же вальса (от ц. 87 до конца картины).

Позднее Прокофьев «узаконил» эти перемены – первая вошла в авторскую партитуру, а по поводу второй там же было сделано уточнение (в издании с. 209).

Премьера первой части двухвечернего спектакля состоялась 12 июня 1946-го. Несмотря на теплый прием публикой и критикой²⁰, на присуждение Самосуду, режиссеру Борису Покровскому и сопрано Татьяне Лавровой (Наташе) Сталинской премии I степени (1947), а также на прочное положение в Ленинградском Малом театре его ху-

²⁰ О подробностях и нюансах этого представления см. содержательное исследование [12].

дожественного руководителя, постановка второй части «Войны и мира» не была допущена к широкому зрителю. Ее единственное представление на генеральной репетиции 20 июля 1947 года практически сразу же стало театральной легендой. Эту репутацию еще упрочило специально подготовленное закрытое концертное исполнение финальных картин 4 декабря 1948-го под управлением Исая Шермана²¹ – отважного музыканта, вошедшего в историю прежде всего в качестве первого отечественного интерпретатора партитуры «Ромео» (1940). Просмотр очередной вокально-симфонической версии «Войны и мира», состоявшийся на другой день после не менее легендарного, также закрытого, однако провального представления «Повести о настоящем человеке» (3 декабря в Кировском театре под управлением Бориса Хайкина), был принят кардинально иначе, хотя по условиям тех времен, разумеется, не без критики²². Прокофьев, пропустивший оба обсуждения, как известно, к «Повести» более не возвращался, однако сделал очередную попытку спасти «Войну и мир».

5 декабря 1948-го, на следующий день после события, композитор составил «План В[ойны] и мира в 1 вечер»:

? Увертюра	3 [мин.]
? 1. Отрадное	7
2. Бал	20
3. Визит Наташи к Болкон[скому]	15
4. Вечер у Элен	15
5. Картина у Ахросимовой	23
+ Конец. Денисов сообщает о Войне	
? Эпиграф	4
6. Бородино сокращенное	20
Беженцы? Кн[язь] Андр[ей] с Кутузов[ым]?	
частично Пьер с Андреем.	
7. Фили без Кутузовского хора	15

²¹ В Малеготе исполнялись картины 9–10 и 12–13. Наташа – В.Н. Кудрявцева, князь Андрей – С.Н. Шапошников, Пьер – В.А. Бельский, Кутузов – В.П. Левандо, Наполеон – А.Ю. Модестов, Денисов – К.Л. Дорожинский, Каратаев – Ф.А. Андрукович, Тихон – А.Е. Гуревич.

²² Протокол обсуждения в сокращенном виде см. в: [19, 377–388].

- ? 8. Москва: выкинуть чтение указа 15
 Пьер с Даву
 Расстрел
 Каратаев
 Сумасшедшие
 Смех Пьера
 Франц[узский] театр
9. Мытищи 15
10. Отступл[ение] франц[узов] – вон Каратаева 20
 Сократить разговоры Пьера, но сохранить «растворяется заржавевшая дверь».
 И, если нужно, сократить финальный хор [53, 2–2 об.]²³.

Этот «План» охватывает четвертую авторскую редакцию, которая имеет варианты. В 1949 году при подготовке полного переложения, сделанного Леоном Атовмьяном, Прокофьев вернулся к списку купюр и подтвердил свое решение сократить для однодневного спектакля, картины 7 («У Безухова») и 9 («Шевардинский редут») полностью, к которым добавил Эпиграф и картину 11 («Москва»). Выбор остальных купюр из объемного списка картин, сцен и разделов композитор предоставил постановщикам [29, 6 А, 6–8]. Разработкой сценария такого спектакля²⁴ занялся Эдуард Грикуров; все его предложения, даже достаточно дикие («<...> объединить Бородино с Наполеоном как две стороны одной картины. <...> “Смоленская дорога” станет только эпилогом <...>»), были приняты Прокофьевым²⁵.

И все равно оперу не ставили целиком. 10 февраля 1950 года Мира Мендельсон записывала: «Сережа <...> успел побывать в Комитете по делам искусств по поводу «Войны и мира». Пока нет надежд получить разрешение на постановку вскоре. По-видимому, Сережа

²³ Подчеркнутый заголовок принадлежит автору. Хронометраж проставлен позднее. Первую публикацию см. в: [29, 6 А, 6]. Имеющиеся в ней неточности здесь исправлены безоговорочно.

²⁴ На обсуждении вечером 4 декабря 1948-го соответствующее предложение внес Ю.А. Шапорин, которого поддержал Д.Б. Кабалевский [19, 379–380].

²⁵ Публикацию письма Грикурова от начала мая 1949 г. и ответа Прокофьева от 28 мая см. в: [19, 405–406].

разнервничался, потому что он спросил: "Что же мне, сжечь оперу?"» [19, 422]. В январе 1952-го композитор решился побеспокоить Александра Фадеева, не так давно принимавшего активное участие в работе над ораторией «На страже мира»:

Дорогой Александр Александрович!

На днях мне позвонили из ВОКСа и сообщили о том, что дирижер Стоковский просил направить ему клавиш и партитуру моей оперы «Война и мир» для постановки ее в Европе²⁶.

История вопроса такова. <...>

В 1949 г. я значительно переделал оперу и сделал вариант спектакля, рассчитанного на один вечер. 14 сентября 1949 г. художественный руководитель Малегота Э. Грикуров писал мне: «... По плану, намеченному театром, который уже предварительно согласован с Комитетом, новая редакция оперы "Война и мир" должна быть осуществлена весной 1950 года (рабочий период – март–май)». Но «Война и мир» так и не была поставлена, несмотря на неоднократные обращения по этому поводу руководства Малого Оперного театра в Комитет по делам искусств. (Коллектив театра относится к опере с любовью). В Москве стремится поставить оперу театр имени Станиславского, осуществивший за последнее время ряд постановок опер советских композиторов. Четвертый год не идет первая часть, не ставится ни вторая часть, ни новая редакция.

И вот я обращаюсь к Вам, дорогой Александр Александрович, за советом, как к большому художнику, как к товарищу. Я не беспокоил бы Вас, касайся вопрос других моих сочинений, которые не идут в связи с теми или иными недочетами, присущими им. Но вопрос – почему не идет «Война и мир» – глубоко волнует меня, и не столько потому, что это одно из самых дорогих моих сочинений, над которым я работал почти десять лет, а особенно потому, что, работая над оперой «Война и мир», я стремился написать идейное произведение, нужное народу.

Прилагаю ряд откликов наших газет и журналов, напечатанных в связи с концертным исполнением и театральной премьерой оперы, а также писем ленинградцев, побывавших на опере. У меня имеются также положительные отзывы наших музыкантов. Если бы Вас заинтересовали подробности, связанные с оперой «Война и

²⁶ По-видимому, имеется в виду письмо Л. Стоковского А.Е. Богатыреву [72].

мир», Вам мог бы дать соответствующие разъяснения Самуил Абрамович Самосуд <...> [77]; [69]; [14, 262–264].

Ответное письмо Фадеева по тем временам можно было считать рекомендацией:

<...> Я никогда не слышал Вашей оперы «Война и мир», не слышал даже отрывков из нее и поэтому не могу судить о ней. Но жизненный и практический опыт подсказывают мне, что в наши дни вряд ли стоит опираться на отзывы и статьи об опере, написанные до Постановления ЦК партии об опере Мурадели «Великая дружба». Ведь это постановление как раз и явилось результатом того, что оценка музыкальных явлений была неверной, что требования, предъявляемые различными деятелями музыки и критиками, не отвечали требованиям народа.

Как человек творческий и просто как большой человек, Вы должны допускать, что авторы всех этих восторженных статей и отзывов сегодня могли бы уже совершенно иначе отнестись к Вашей опере. Если это так – а я думаю, что это именно так, – то это и является главной причиной, по которой Ваше произведение до сих пор не поставлено и не исполнено. Я уверен, что прямой и дружеский ответ на этот вопрос Вам могут дать Комитет по делам искусства и руководство Союза композиторов.

Тем не менее, с моей точки зрения, это не должно служить препятствием к тому, чтобы дирижер Стоковский поставил Вашу оперу где-нибудь в Европе или Америке. Вы знаете, что и у нас в Советском Союзе ни одно из музыкальных произведений не запрещено к исполнению. Были перегибы в этом вопросе, но, как Вы знаете, перегибщикам за это попало. Если произведения этого типа у нас не исполняются или исполняются редко, то это только потому, что исполнители неохотно идут на это, да и пресса, естественно, критикует подобные концерты <...>. Что же касается заграницы, то в наших условиях, когда мы боремся за укрепление мира между странами, стремимся развить культурные и экономические связи в тех же целях, исполнение любого произведения советского композитора в странах Европы и Америки, если это произведение может иметь успех, послужит только нам на пользу. Всякий здравомыслящий человек должен согласиться с тем, что если крупный западноевропейский дирижер, имеющий авторитет в довольно широких

кругах западноевропейской публики, желает ставить оперу советского композитора, то это для нашей страны полезно, выгодно.

Поэтому я осмеливаюсь выдвинуть следующий совет Вам. Вы должны связаться с тов. Н.Н. Беспаловым (ВКИ²⁷), с тов. Хренниковым (Союз Композиторов), с тов. Яковлевым (ВОКС), предоставить им копию моего письма к Вам и спросить их совершенно официально, считают ли они целесообразным посылку клавира и партитуры Стоковскому. Я лично убежден, что они пойдут Вам навстречу [61]²⁸.

Вооружившись советами и письмом генерального секретаря и председателя правления Союза писателей СССР, Прокофьев обратился к первому заместителю председателя правления ВОКС Владимиру Яковлеву:

<...> Постановка оперы в новом варианте не была пока осуществлена в наших театрах, но А.А. Фадеев, с которым я имел возможность посоветоваться по данному вопросу, считает, что, несмотря на это, оперу целесообразно направить Стоковскому. [Далее пространная цитата из письма Фадеева]. Если Вы, многоуважаемый Владимир Георгиевич, учтя мнение А.А. Фадеева, также сочтете целесообразным направить нотный материал Стоковскому, прошу Вас дать соответствующее указание о переписке клавира и партитуры оперы «Война и мир». Прошу Вас не отказать в любезности известить меня о Вашем решении [76].

Истории неосуществленной постановки «Войны и мира» в Metropolitan Opera в 1944, 1945, 1946, 1947 и 1948 годах посвящены де-

²⁷ Всесоюзный Комитет искусств – сокращенная аббревиатура названия Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, председателем которого Беспалов был назначен в 1951 г.

²⁸ Опубликовано частично: [Кривцова Е.В.]. Комментарии [19, 609]. В сопутствующем тексте публикатор, в частности, констатирует: «Думается, Прокофьев счел рискованным следовать совету Фадеева: было очевидно, что в разгар холодной войны никто из чиновников этого уровня не возьмет на себя ответственность за разрешение исполнить оперу “Война и мир” за рубежом». Данное утверждение является ошибочным. Во-первых, композитор буквально последовал совету Фадеева, о чем см. далее. Во-вторых, к этому времени опера уже прошла хотя и в «стране соцлагеря», но все-таки за границей, в Праге (1948), о чем Прокофьев, скорее всего, не знал, а высокопоставленные чиновники ВОКС, несомненно, знали.

сятки материалов американской прессы (см.: [48]; [49]; [45]), а в недавние времена – специальный, очень информативный текст, размещенный на сайте этой организации [44]. С политической точки зрения тогдашняя ситуация не вызывает недоумения. Однако похоже, что двигателем решений и событий здесь оказывалась не только политика. Ведь еще 14 апреля 1946-го, то есть до пражской премьеры в посольстве СССР в Лондоне на очередном вечере местного Оперного общества исполнялись сцены Наташи и князя Андрея в сопровождении рояля²⁹. С одной стороны, это «так по-советски» – намеренно создавать ситуацию дефицита, в одно и то же время запрещая всем и разрешая избранным. С другой же стороны, возникает впечатление, что хороводы запрещений и послаблений вокруг этой оперы были вызваны не одним нежеланием чиновников отдать премьеру «капиталистам» (потому что у «коммунистов» она уже состоялась), а еще и стремлением поставить на место конкретного человека, возмутительно часто получавшего вести с Запада, где его помнили, любили и хотели исполнять. Не только с политикой, но и с Прокофьевым власть тогда жестоко играла.

Прокофьев не авторизовал пятую редакцию своей оперы – этот текст сложился уже после смерти композитора, естественно объединив материалы, отобранные им ранее для изданий и исполнений. На протяжении последних лет жизни он неоднократно выслушивал вопросы и предположения о том, как, с его точки зрения, должна быть поставлена «Война и мир». Безрезультатно. Последнее обращение Прокофьева к партитуре – переделки в арии Кутузова для картины «Фили» (ц. 381–383):

²⁹ Наташа – В. Сладен (V. Sladen), князь Андрей – Р. Джонс (R. Jones), партия рояля – И. Клейтон (I. Clayton), вступительное слово – А. Буш (A. Bush).

1952. <...>

Вт[орник] 14 Окт[ября]³⁰. Я решил дооркестровать три недооркестрованных куска в Войне и мире, прервав работу над Концертом для двух ф[орте]п[иано], который я назвал Концерт № 6. Комит[ет] по делам [искусств] решил прослушать В[ойну] и мир, чтобы решить, может ли он дозволить ее постановку: нов[ое] препятствие³¹.

Суббота 18 Октября. Как противно, что Комитет сел поперек дороги «Войны и мира», видимо со страху давать на что-нибудь разрешение.

Вторник 4 Ноября. Сел (в 3-й раз) за арию Кутузова почти что с ненавистью, но кусок в конце концов вышел и оказался м[ожет] б[ыть] более выгодным в сценич[еском] отношении, хотя и не лучше предыдущего в музыкальном.

Воскресенье 9 Ноября. Самосуд сказал сначала, что ария Кутузова «прекрасная», но потом попросил спустить на тон и прибавить 3 такта. Это все кажется пустяком, а когда хочется сделать хорошо, то вызывает ужасную возню.

Воскресенье 16 Ноября. Самосуд теперь говорит, что 3 такта, которые добавлены в арии Кутузова, не в стиле остального <...>

Четверг 27 Ноября. Т[ак] к[ак] спор с Самосудом об арии Кутузова продолжается, позвал сегодня Ростроповича и [А.И.] Ведерникова и сыграл им обоим, не говоря, который вариант из двух защищаю я, а который Самосуд. Оба выбрали мой вариант. Я решил, что на этом надо считать вопрос оконченным, и начал оркестровать арию.

Четверг 4 Декабря. В молодости моей я из опер больше всего любил «Мейстерзингеров» (и «Снегурочку» Римского). Теперь многое у Вагнера показалось мне суховатым; но при дальнейшем слушании стали выступать чудесные места, напр[имер], лейтмотив,

³⁰ Авторские сокращения слов здесь и далее отмечены частично, так как подчеркивание хорошо известной не только специалистам особенности скорописи Прокофьева – пропусков гласных букв внутри слов – привело бы к тотальному загромождению текста квадратными скобками.

³¹ 10 октября 1952 г. на Пленуме Правления Союза Советских композиторов СССР было созвано заседание секретариата ССК по поводу планировавшейся в Московском Музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко однодневной постановки, а также возможного показа разделов оперы. Стенограмму см. [73]. Спектакль состоялся 8 ноября 1957 г., дирижер А.С. Шавердов, режиссеры Л.В. Баратов и П.С. Златогоров, художник Б.И. Волков, хормейстер А.С. Степанов, балетмейстер А.В. Чичинадзе.

начинающийся с септимы и затем раздувающийся в прелестную мелодию. Через два дня Самосуд повторяет «Мейстерзингеров» и затем приступает к «Войне и миру», которые пойдут, кажется, сначала на радио, а затем в театре Станиславского [67, 9, 10, 11–12].

Основные структурные особенности музыкального текста

Данной сфере исследования «Войны и мира» посвящено целиком или частично немало работ. Среди них необходимо выделить три, в которых хронология становления текста оперы естественным образом связана с ее музыкальными особенностями. Это объемная статья Александра Павловича Утешева (1962) [39], небольшая, чрезвычайно насыщенная по мысли монография Анатолия Исааковича Волкова (1976) [5] и дипломная работа Марии Вячеславовны Курдюмовой (2005) [15].

Симптоматично, что в каждом из названных исследований внимание сосредоточено в том числе и на появлении ключевого тематизма оперы задолго до оформления ее содержания. В частности, из 18 тематических набросков, взятых автором из нотных записных книжек в первую редакцию «Войны и мира», до ее замысла возникло как минимум семь:

1) эскиз будущего хора «Как пришел к народу наш Кутузов» (вариант, с небольшими изменениями вошедший в Увертюру с т. 6) – в начале 1933 года [54, 4 об.],

2) эскиз темы вступления к первой картине, первоначально использованного в музыке к спектаклю «Евгений Онегин» (№ 3 ц. 2–3) и позднее получившего в литературе название «темы весенней ночи» (3 т. до ц. 22, ц. 22 тт. 1–8) – весной или летом 1935 года [55, 23],

3) эскиз сопровождения (высокие виолончели) ариозо Ахросимовой «Это самый рассеянный и смешной человек», ставший затем

одной из тем Пьера (ц. 200 тт. 1–8) – в период с лета 1936-го до начала 1940 года [56, 20],

4) эскиз сопровождения (струнные) заключительного раздела ариозо князя Андрея («Курагину ничего этого не нужно было») от ноты *c* (ц. 287 тт. 1–4, от ноты *f* и с небольшими изменениями в завершении) – в первой половине 1940 года,

5) эскиз первой темы вступления (5 тактов) к финальной картине, затем замененного другой музыкой – тогда же,

6) эскиз дуэта Наташи и князя Андрея в картине «Темная изба» (ц. 286, начальные такты, с изменениями) – тогда же,

7) эскиз вступления к данной картине (ц. 475 тт. 1–4) – тогда же [57, 7, 13, 32, 43].

Таким образом, среди набросков тематизма, нейтрального по отношению к содержанию оперы, находится не менее пяти тем, позднее облеченных там важной драматургической функцией (исключая темы 3 и 4).

Наибольшее количество тем «Войны и мира» находится в книжке № 10, – констатировал далее Анатолий Волков, первым установивший очередность возникновения данного тематизма. – На первой ее странице выставлена авторская дата – 2 октября 1940 года. Книжку такого объема, как эта³², Прокофьев исписывал не менее чем за год; кроме того, следующая книжка (11-я) датируется приблизительно серединой 1940-х годов. Следовательно, книжка № 10 относится в значительной части как раз к периоду работы композитора над «Войной и миром» [5, 30].

Оставленные там 11 набросков следующие:

8) эскиз сопровождения (кларнет) реплики ариозо Дуняши «Барышня наша все рассказали» (ц. 182 т. 6, в сжатии),

³² Книжка содержит 32 листа (= 64 страницы) в 10 строк размера примерно вдвое меньшего в высоту, чем ныне привычный А 4, используемый для современных нотных тетрадей.

9) эскиз темы князя Андрея «Но я скажу тебе», которая в дальнейшем стала одним из главных лейтмотивов оперы, от ноты *e* (ц. 298 тт. 1–5, в увеличении от ноты *g*),

10) эскиз первого элемента темы вступления к картине «Перед Бородинским сражением», позднее получившей название «темы войны» или «народного бедствия» (ц. 262 тт. 1–5),

11) эскиз второго элемента темы данного вступления от ноты *e* (ц. 263 тт. 3–4, в сжатии от ноты *a*),

12) эскиз знаменитого ариозо Кутузова «Бесподобный народ» (вариант, с небольшими изменениями вошедший в Увертюру, ц. 19 тт. 3–4),

13) эскиз тематизма прихода на бастион женщин с провиантом («Глянь-ка, бабы нам закуску принесли», четыре такта), позднее купированного,

14) эскиз сопровождения (струнные и кларнет–флейта–кларнет) диалога Наташи и княжны Марьи (ц. 98 тт. 3–9, в конце с небольшим изменением),

15) эскиз начала вступления к картине «Темная изба» (ц. 474 тт. 1–6),

16) эскиз ариозо Наташи «А может быть, он приедет нынче» (ц. 110 тт. 4–10: вариант, близкий репризному изложению, от ноты *es*),

17) эскиз сопровождения (струнные) первого ариозо Андрея «Там все зеленело» (ц. 285 тт. 4–7: вариант, вошедший в картину «Перед Бородинским сражением»),

18) эскиз темы вступления к картине «Москва» (ц. 393 тт. 1–4) [58, 2, 9, 21, 24, 25, 34, 38, 39, 42, 47].

Помимо материалов записных книжек, в «Войне и мире» автором использовано немалое число набросков, предназначавшихся специально для этого сочинения. В качестве отдельного источника в кор-

пусе сохранившихся документов воспринимается двойной лист, куда Прокофьев вразброс выписывал темы «Евгения Онегина», которые планировал поместить в другие произведения. Это:

1) тема Онегина, идущая под ремарку «одевается, напевая [по-французски]» (в реконструкции Е.Л. Даттель № 4, тт. 1–9 до ц. 1 [30, 35]) и затем точно повторенная в «Дуэнье» (акт II карт. 3 ц. 273 тт. 1–8, ариозо дона Карлоса «Нет большего счастья»),

2) тема Татьяны (№ 41 ц. 7, 9), как известно, использованная в «Золушке» (№ 1 ц. 2),

3) один из набросков для эпизода Вальса (№ 26), не вошедший в окончательный текст,

4) главная тема этого Вальса, затем повторенная в «Войне и мире» (ц. 129–131, «вальс обольщения» Анатоля), в обрамлении двух эскизов, не отобранных для музыки «Онегина», однако нашедших место в партитуре той же оперы (ц. 131 тт. 3–10; ц. 133 тт. 2–4 и 134 целиком, партии струнных) [52, 10, 10 об., 11 об.]

Автоцитаты из «Онегина» подробно описаны в статье Александра Утешева, который работал с нотными автографами, предназначенными конкретно для спектакля [39, 70–76]. Помимо отмеченных повторов («тема весенней ночи» и «вальс обольщения»), это также тема из № 8 «Онегина» (ц. 1), помещенная в ариозо Андрея «В ней есть что-то совсем, совсем особенное» (ц. 37), и тема из № 9 (тт. 3–7, 10–11 и ц. 1), использованная в ариозо Пьера «Если бы самым красивым, самым умным и прекраснейшим в мире был бы я» (ц. 222 тт. 3–12).

Наконец, воспроизведение вальса «Юность I» из музыки к фильму «Лермонтов» в «имманентно вальсовой» картине «У Элен» (ц. 115–120) делает неизбежным вывод о формировании лирических разделов оперы и, в частности, смыслового наполнения ее вальсовой

стихии, задолго до возникновения даже замысла этого сочинения.

Каждой из описанных особенностей Мария Курдюмова посвятила по одному разделу своей дипломной работы³³. Помимо этого, значительным достижением исследователя стали результаты изысканий, посвященных разбору методов не автоцитирования, а собственно цитирования в этой опере.

Разумеется, что немалое место в ее либретто занимают фрагменты романа Льва Толстого. Однако, помимо них, создатели обращались и к иным источникам. *Словесные цитаты* указаны Мирой Мендельсон в конце 1940-х, когда основная работа по формированию текста оперы была завершена [65, 37–37 об.]; [66, 1 об.; 74]. Необходимо привести здесь подобный список, совместив его с ориентирами окончательной редакции произведения и дополнив некоторыми деталями:

1) в Эпиграф (ц. 10–11) перенесен с изменениями текст Денисова, взятый из финальной картины первой редакции («Россия еще не вставала во весь свой исполинский рост, и горе врагам, если встанет»), – одно переработанное предложение из «Военных записок» Д.В. Давыдова [1814] [10, 197];

2) в дуэте Наташи и Сони в картине 1 (ц. 31–35) использованы первые четыре строфы элегии «Вечер» В.А. Жуковского (1806);

3) в первом хоре в картине 2 (ц. 47–49) – рефрен и центральный раздел³⁴ элегии «Веселый час» К.А. Батюшкова (1810);

4) во втором хоре в картине 2 (ц. 54–55) – вторая строфа «Оды на день восшествия на престол Ее Величества Государыни Импера-

³³ Курдюмова М.В. Гл. I. Повторное использование тематизма в творчестве С.С. Прокофьева [15, 51–70]. Прил. II. Перечень вальсов в творчестве С.С. Прокофьева [15, 144–147].

³⁴ Текст этого раздела композитор сильно сократил и слегка переработал, чтобы уложить 30 строк в четыре: «Друзья, уж месяц над рекою, / Но нам ли здесь искать покою, / Когда сплетают тень прохлад / Ручьи кристальные и сад».

трицы Елисаветы Петровны» М.В. Ломоносова (1748);

5) слова хора «Как пришел к народу наш Кутузов» в картине 8 (ц. 276) представляют парафраз известной и ныне пословицы «Приедет Кутузов бить французов» (1812) [13, 158];

6) слова хора «Кожи, рожи» (средний раздел вышеуказанного, ц. 281) – вариант народной песни «Совет русского французам» (1812) [13, 153];

7) слова хора «По-старинному, по-суворовски» в той же картине (ц. 304–306) и его минорной версии в картине 11 (процессия с телами расстрелянных, ц. 470–473) – вариант солдатской песни «Ночь темна была и не месячна» (1812) [13, 154–155];

8) особняком пока стоит хор «Пред врагом Москва» в картине 11 (ц. 413–420) – упоминание либреттистки о том, что здесь слова взяты из народной песни, опубликованной некогда П.И. Якушкиным, не нашло подтверждения.

К этому списку необходимо добавить

9) Монолог Наполеона в картине 11 («Какое страшное зрелище!», ц. 268–269), написанный на текст, приведенный в известной монографии Е.В. Тарле [36, 264] и рекомендованный С.И. Шлифштейном [18, 230].

По сравнению с литературными, *музыкальные цитаты и стилизации* занимают в опере небольшое, но достаточно важное место. Владимир Блок в своей замечательной монографии первым указал на значимую фольклорную цитату – авторскую обработку песни «Зеленый кувшин», использованную в арии Кутузова «Железная грудь»:

Эта вокальная обработка составляет часть рукописи известного цикла обработок для голоса с фортепиано, соч. 104. Однако при издании эта песня в цикл не вошла. К тому же в рукописных материалах нет текста песни. <...> Несмотря на иную специфику инструментально-симфонического изложения [в опере], партитура, в

основном, повторяет фактуру фортепианного изложения камерной обработки <...> Вокальная же партия Кутузова в этом эпизоде воспроизводит в основных контурах мелодию песни, расцветивая ее варьированием речитативного характера <...> Отметим, что и общий структурный и тональный план, и многие детали изложения (в частности, в каденциях) здесь иные, чем в обработке <...> В целом тема приобретает в опере эпическую окраску звучания [2, 74, 75].

Подобное привнесение смысловых коннотаций, только не в чистом виде эпического, а скорее общемонументального характера, можно отметить и в повторении темы хора «Степь татарская» из первой серии «Ивана Грозного» (в партитуре № 14) в арии Кутузова «Величая, в солнечных лучах»³⁵.

Унификация этих разностильных вкраплений на пути от ранних редакций оперы к поздним уравнивается цитатами и стилизациями иного рода, связанными с традицией русской православной культуры. Главную из них отметила Курдюмова:

Смерть князя Андрея <...> переход в инобытие, в царство небесное, по Л.Н. Толстому – в «мир должный». Семантика отпевания, прощения-прощания заключена в начальной моноритмической, хоральной теме оркестрового вступления <...>. Она представляет точную цитату (в опере на полтона ниже) из пятого номера («Ныне отпускаеши») «Всенощного бдения» Рахманинова [15, 102–103].

Кроме того, почти точная цитата из «Бориса Годунова» Мусоргского, конечно, не случайно содержится в первом элементе темы ор-

³⁵ Первая серия фильма вышла в прокат во второй половине января 1945-го; третья редакция оперы, как уже указывалось, начала создаваться весной того же года. Для того, чтобы отчетливо представить изменение смысла автоцитаты, достаточно привести ее первоначальный словесный текст: «Ой ты горе, горе горькое, степь татарская, дело трудное, дело царское».

кестрового вступления к картине 11 («Москва»)³⁶, так как прообраз ключевых интонаций обоих мотивов – средневековое песнопение *Dies irae*.

Пространство оперы сакрально, – продолжает Курдюмова. – Мирные сцены, в некоторой степени, создают по отношению к военным образ «земного рая». По свидетельству Д.С. Лихачева, *hortus conclusus* (сад заключенный) имеет в русской культуре символическое значение «рая, символизирующего вечную весну, вечное счастье, обилие, довольство, безгреховное состояние человека» [16, 43]. А интрига Анатоля Курагина становится метафорой грехопадения, которое искупается раскаяньем Наташи и смертью князя Андрея. Сад в первой картине становится исходным пунктом к аду «огненной земли» и «огненного неба» пожара Москвы. «Сжигайте все запасы! Пусть не достаются дьяволам!» – поют москвичи. Упоминание огня – стихии Дьявола, «низа» Вселенной – устойчивая черта ада в Ветхом завете. По жанру и образности картина <...> вызывает ассоциации и с трагическим карнавалом, и с «перевернутым» миром [15, 100–102].

По-видимому, именно ясная структуризация главной смысловой вертикали обеспечивает этому произведению сохранение *цельности содержания*, необходимое для адекватного восприятия столь объемной партитуры. Идея диалектического сопряжения категорий «высокого» и «низкого», в принципе традиционная для искусства, здесь является единственной формальной опорой, хорошо ощущаемой в любых трактовках.

Напротив, восприятие «горизонталей» рассеивает обилие в ней цитат и автоцитат, относящихся к разным эпохам и стилям, продолжительность периода композиторской работы, в процессе которой индивидуальные черты высказывания автора, конечно, менялись; нако-

³⁶ Ср. темы в клавире «Бориса Годунова», изданном П.А. Ламмом (1932; ц. 2 тт. 1–2, противосложение у высоких струнных) и в партитуре «Войны и мира» (ц. 393 т. 2; материал, подобный противосложению, здесь выполняет тематические функции).

нец, даже число лейттем, обычно связующих отдаленные друг от друга разделы музыкального полотна, здесь невелико для столь протяженного текста.

Всего в опере не менее 20 лейттем и их производных. Сам композитор дал названия лишь основным, содержащимся в Увертюре и (одной) во Вступлении к первой картине: «Темы крестьян-ополченцев [начало], Пьера [ц. 14], князя Андрея [ц. 16], Наташи [с т. 3 до ц. 22] и Кутузова [ц. 19]» [6, 108]. Впоследствии в музыковедческой литературе стали появляться другие названия, которые и ныне не сформированы в единую систему. Здесь уместно привести их разные варианты с указанием фамилий авторов (см. таблицу 2):

Таблица 2. Лейттемы в опере «Война и мир»

Название лейттемы	Ее местоположение	Автор названия
Тема Кутузова	Хор «Как пришел к народу наш Кутузов»	Нестьев [21]
Тема Кутузова	Ария Кутузова «Бесподобный народ»	Хохловкина [40], Нестьев, Брук [3]
Русского народа	Там же	Полякова [26]
Народного мужества	Там же	Сабина [33], Волков [5]
Князя Андрея	Ариозо князя Андрея «В ней есть что-то совсем особенное» (ц. 16)	Полякова, Нестьев, Мартынов [17]
Любви князя Андрея	Там же	Хохловкина, Брук
Наташи	Основная тема Вступления к картине 1 (с т. 3 до ц. 22)	Хохловкина, Нестьев, Полякова, Мартынов, Брук
Весенней ночи	Там же	Шнитке [42], Полякова
Любви князя Андрея и Наташи	Ария князя Андрея «Там все зеленело» (ц. 24)	Нестьев, Полякова
Князя Андрея	Там же	Мартынов
Весеннего обновления	Там же	Хохловкина, Шнитке, Полякова, Брук
Вальса Наташи	Основной раздел вальса h-moll	Полякова, Брук
Тяжелых предчувствий	Ариозо Наташи «А может быть, он приедет нынче» (ц. 109)	Полякова
Наташи	Там же	Брук
Любви к Андрею	Там же	Шнитке
Вальса обольщения	Основной раздел вальса g-moll	Полякова, Брук
Грустных размышлений Пьера	Ариозо Пьера «Я избегал ее» (ц. 206)	Полякова
Народного бедствия	Элемент 1 темы Вступления к картине 8	Нестьев
Войны	Там же	Полякова, Брук
Бедствия	Там же	Волков

Победы	Ариозо Андрея «Но я скажу тебе» (ц. 298)	Хохловкина, Волков
Обреченности князя Андрея	Ариозо Андрея «Убивать и идти на смерть» (ц. 302)	Полякова
Москвы (Родины)	Ария Кутузова «Величавая»	Брук
Сопrotивления	Элемент 1 темы Вступления к картине 11 (ц. 393)	Волков
Бреда князя Андрея	Монолог Андрея «Тянется, все тянется» (производная от «темы народного бедствия» из картины 8, здесь ц. 476)	Нестьев

Необходимо заметить, что до появления третьей авторской (двухвечерней) редакции тематические связи в опере были более стройными и, выражаясь прямо, менее назойливыми. В качестве примеров «дописанного» тематизма можно привести реминисценции вальса *h-moll* (карт. 8 ц. 286, карт. 12 ц. 492–495), как уже говорилось, при постановке еще и дополненные его повторением вместо экосеза, а также, конечно, двух патриотических тем Кутузова – из арий «Бесподобный народ» (карт. 9 ц. 368, карт. 10 ц. 371 и 387, карт. 13 ц. 548) и «Величавая» (финал оперы, ц. 550).

Отсутствие цельности музыкального стиля, обилие редакций, в обособление которых вносит немалую путаницу и работа режиссеров, вынуждает аналитика музыки «Войны и мира» говорить не о *системе* выразительных средств, а об отдельных ее сторонах, которые вряд ли составляют органическое единство. Думается, именно по этой причине ни одна из постановок спектакля не произвела пока на критику и публику однозначно убедительного впечатления.

Попытки толкования драматургии оперы

Вопрос о том, представлял ли отчетливо Прокофьев, как должна выглядеть окончательная редакция «Войны и мира» на сцене целиком, остается открытым. Симптоматично, что каждый из исследователей, реконструировавших хронологию создания оперы, пытался, в противовес возможному впечатлению «лоскутного одеяла», предло-

жить свое понимание цельности этого безмерного текста.

Значительный вклад в интерпретацию драматургических особенностей «Войны и мира» внес Анатолий Волков, в качестве основы их формирования рассмотрев прежде всего воздействие первоисточника:

Толстой пишет: «Цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [38, 18–19]. Бесчисленные персонажи и события в романе «Война и мир» не столько организуются сюжетными ходами, <...> сколько приводятся к общему философскому знаменателю. Прокофьев действует подобным же образом.

С внешнесюжетной стороны в каждой части «Войны и мира» возникает своя обособленная коллизия, но в более глубоко лежащей плоскости обрисовывается только один конфликт – один во всей опере – столкновение «живой жизни» (В. Вересаев) и нежизни, антижизни. А страстная жажда жизненной гармонии, определяющая судьбу героев <...> она и есть «единое, цельное устремление главных действующих лиц»³⁷, являющееся источником их драматургического движения.

Герои движутся, события текут словно в стихийном беспорядке, «как в жизни». Драматургический порядок обеспечивается не столько привычной логикой интриги, сколько сцеплением основных идей. Силы, организующие материал, активнее всего проявляются не на сюжетном уровне, а в более глубоко лежащей плоскости. Внезапно вспыхнувшее пламя войны разжигает до крайности основной конфликт оперы. Переход от «мира» к «войне» сконструирован так, что подтекстовая область единого действия (и контрдействия) выступает весьма отчетливо [5, 39, 40, 43, 44].

Тематизм единого действия оперы, сконцентрированного для

³⁷ Вариант следующего утверждения: «В едином, цельном по своему развитию действии <...> выделяется основная тематическая линия – единое, цельное устремление главного действующего лица <...> либо группы лиц. Оно наталкивается на сопротивление других лиц: образуется центральная линия борьбы» [7, 13].

утверждения «живой жизни», по мысли ученого, охватывает «темы любви, красоты, счастья, весны, душевного обновления <...> Они вместе и каждая порознь воплощают одно и то же начало [5, 41]. Ощущение свежести и естественности развертывания лирического повествования, щедрости неостановимого потока прекрасной музыки отмечали многие слушатели. «С поразительной силой – как восход солнца, пригоршнями, ковшами, осыпали ослепительными снопами золотых лучей – Вы осыпали всех нас, своих современников – и людей будущего – этим изобилием торжествующего добра, устоявшего среди стольких испытаний! <...> Точно напилась Живой воды, текущей из источника Истины...» – писала композитору Мария Юдина вечером 9 июня 1945-го, вернувшись домой после второго концертного исполнения оперы в сопровождении оркестра [43, 498].

Между сферами «единого действия» и «контрдействия» («антижизни») располагается приграничная область «грехопадения», прописанная Прокофьевым, по условиям жанра, значительно более сжато, чем в романе Толстого. Основную драматургическую нагрузку приобретает здесь развитие образа Наташи, причем особенно важно, что предпосылки его открытости противоположным течениям отчетливо намечены уже в третьей (в наиболее раннем варианте сценария – вообще первой) картине, конкретно – в ариозо «А может быть, он придет нынче» (ц. 109). Мучительная «безопорность» кружения хроматизированной мелодии, балансирующей в пределах тесных интервалов и вдруг вырывающейся из их границ, вступает в сложные взаимоотношения с содержанием словесного текста:

Я обниму его без робости, так просто,
И заставлю смотреть в мои глаза
Его искательным и любопытным взглядом.
Вернусь домой – и вдруг его увижу,
Его глаза, лицо его, улыбку.

Ах, за что я пропадаю так!
Его сейчас мне, сию минуту, надо.
Дайте мне его скорей, скорее!

Жестокая приземленность этого «хотения», категорического императива здоровой, красивой, не знавшей ни в чем отказа природы³⁸, может быть, и потому производит столь сильное впечатление на слушателя, что образов, подобных Наташе, в операх Прокофьева почти нет. Уровень его отстраненности от передаваемых сюжетных коллизий, конечно, понижался с течением времени, с постепенным уходом от «театра представления» к «реалистическому театру», однако и на этом пути только заполняющая все стихия желаний Наташи может напомнить стилистически более раннюю и не менее мучительную стихию переживаний Ренаты.

Юное безумие в стремлении обладать объектом страсти выросло в мотив непреодолимого и непреодоленного искушения, бесстыдного торжества «чувства» над «разумом», остро волновавший Прокофьева в его молодые годы. И поразительно, на каком уровне обнаженности этот мотив вдруг напомнил о себе в музыке умудренного опытом мастера. Позднее, несмотря на критику сильно акцентированной сюжетной линии «искушения», в процессе переделок оперы ком-

³⁸ Вообще область исследования романа Толстого, посвященная эгоизму, напористости, природной непосредственности, а-интеллектуальности образов Наташи и в целом – семейства Ростовых, достаточно традиционна для того, чтобы здесь углубляться в детали. См., в частности: «Соня – пустоцвет; ей ставится в вину отсутствие эгоизма, несмотря на то, что она вся – преданность, вся – самоотвержение. Наташа, вышедшая замуж за Пьера через несколько месяцев после смерти князя Андрея, княжна Марья, которой “состояние имело влияние на выбор Николая” – обе, умевшие в решительную минуту взять от жизни счастье, – правы. Можно и должно стараться “быть хорошим”, читать священные книги, умиляться повествованиям странников и нищих. Но это – только поэзия существования, а не жизнь. Здоровый инстинкт должен подсказать истинный путь человеку. Кто, соблазнившись учением о долге и добродетели, проглядит жизнь, не отстоит вовремя своих прав – тот “пустоцвет”. Таков вывод, сделанный графом Толстым из того опыта, который был у него в эпоху создания “Войны и мира”» [41, 64–65].

позитор упрямо и безоговорочно продолжал следовать за Толстым³⁹.

В отличие от «мирных», «военные» картины сочинения, в целом, не столь часто подвергались отрицательным оценкам. Напротив, начиная с первых рецензий, исследователи отмечали здесь точную структуризацию, глубокие внутренние контрасты и главное – фантастическую силу воздействия, порожденную в том числе и неожиданностью, естественной причудливостью смен разделов и эпизодов, позволявших зрителю «по-новому» увидеть ход вещей и событий и обнаружить среди них такие акценты, которые трудно было и предполагать в этом, казалось бы, всемерно изученном произведении русской классики:

В эпосе субъективный импульс, целеустремленность героя может определить какую-либо локальную коллизию, но в целом ход событий непреднамерен. С такой же незаданностью расставлены персонажи. Висящее на стене ружье может выстрелить или не выстрелить – это дело случая. Показательна принципиальная незавершенность сюжетов: всегда возможно продолжение. Подобные черты нетрудно обнаружить и в драматической хронике. Эпос диктует ей свои законы не в силу каких-либо внешних причин, а потому что он <...> хроникален, документален по природе. Тяготение к хроникальности обусловлено самой природой дарования художника, обладавшего способностью в каждой мимолетности видеть миры, полные красок и форм, блеска и движения [5, 50, 51].

Мастерство Прокофьева, обычно умудрявшегося объединять контрастные сцены, разделы, фрагменты и тематические последования посредством виртуозных музыкальных решений, на сей раз под-

³⁹ Те характеристики, которые в романе занимали немалое количество страниц, закреплены Прокофьевым посредством по обыкновению немногочисленных, чрезвычайно метких нюансов. В частности, единым тональным (g-moll) и интонационным комплексом реплик Наташи «Так бы вот села на корточки» (карт. 1) и «Известно ей, что я невеста» (карт. 4). Понятно, что, если бы «прелестная, очаровательная» Наташа прочла за свою жизнь хотя бы один (пресловутый) любовный роман, она не задавалась бы вопросом о том, «дурно» поведение Элен по отношению к невесте или все-таки «ничего».

верглось немилосердной проверке на прочность. Объединить требовалось несоединимое – сферы и образы, для русской оперы вполне традиционные, однако по обыкновению полярные, сознательно «разводимые» в рамках повествования. В этой ситуации привычный для композитора метод работы с тематизмом приводил к результатам, по-видимому, слишком локальным, стилистически утонченным и потому плохо заметным на общем грандиозном фоне, тем более при прослушивании со сцены.

Среди них:

– преемственность интонаций хора «В ночь темную и не месячную», сопровождающего процессию с телами расстрелянных (карт. 11 ц. 470), от бравой солдатской песни «По-старинному, по-суворовски» (карт. 8 ц. 304);

– подобие тематизма предсмертного бреда князя Андрея (карт. 12 ц. 476) и чрезвычайно яркой «темы народного бедствия» (вступление к карт. 8);

– тонкое обыгрывание сходства мотивов Элен (ц. 122 – «С ума сходит совсем от любви») и Матрешки (ц. 174 – «Мне не жаль, ты возьми»⁴⁰);

– едва заметные трансформации вальса Es-dur из четвертой картины (ц. 116 т. 9) – в седьмой (ц. 229 т. 5 и далее);

– многочисленные случаи передачи лейттем от персонажа к персонажу.

Все это, по-видимому, не достигало ожидаемого эффекта. Даже полярный смысл двух солирующих партий в формальном «дуэте согласия» Андрея и Наташи, придуманном Самосудом и производящем,

⁴⁰ Симптоматично, что Прокофьев, со свойственным ему вниманием к мелочам, тезисно прочертил сюжетную линию даже собольего (а не лисьего!) салопа, возникшего на балу у екатерининского вельможи (карт. 2 ц. 74, диалог Долохова и Анатоля) и бесследно сгинувшего после того, как его отобрали у цыганки Матрешки в пятой картине.

во всяком случае, поначалу, впечатление беседы двух глухих⁴¹, не был отмечен наиболее пристрастной публикой – рецензентами.

Можно по-разному относиться к замечаниям цензоров, сделанным на основании знакомства с первой и второй редакциями, но в одном эти «оценщики»⁴², несомненно, были правы: материал постройки путей от «мира» к «войне», от «сада» к «Вселенной», от «камерного» к «общественному» призван воздействовать на восприятие не своей тонкостью, а, напротив, плакатностью, универсальностью и, конечно, масштабностью, видимой издали.

К таким максимально доходчивым решениям необходимо отнести:

— ошеломительные контрасты на внутренних границах последней триады картин («Москва» – «Мытищи» – «Смоленская дорога»);

— символическое отображение оппозиции действия и «стояния»⁴³: сперва посредством противопоставления сценической суеты французов и засценной неподвижности русских на Шевардинском редуте, затем – на более сложном уровне – с привлечением сюжетной перверсии в виде остановки французов в Москве;

— расширение традиционного толкования оперного «двоемрия» в изображении горящего города: «миров» здесь довольно много, и каждый противоречив, отчего и происходит столь ценная публикой хроникальная калейдоскопичность;

— единый для всех «военных» картин гармонический комплекс,

⁴¹ «Когда весной я был в Отрадном, я слышал, как вы мечтали вслух весенней лунной ночью. – Какой веселый бал! Как все кругом нарядно здесь и как светло! – И я любил порой кружиться в плавном вальсе. Мне ваш восторг и ваша радость так понятны».

⁴² 29 июня 1942 г. Прокофьев еще называл их «беззаботными птенчиками» [31, 459], а 4 сентября 1943 г. – уже «терзателями» [68].

⁴³ «Стояние» – не только составляющая военной стратегии и одно из привычных ей определений, но и почвенный духовный символ, означающий прежде всего нестигаемость воли на пути к избранному предназначению. См., например: «Все генералы <...> испытывали одинаковое чувство ужаса перед тем врагом, который, потеряв *половину* войска, стоял так же грозно в конце, как и в начале сражения. Нравственная сила французской, атакующей армии была истощена» [37, 275].

базирующийся на диалектической связи однотерцовых *h-moll*'а (тональности беды) и *B-dur*'а (тональности триумфа и победы);

— многократное повторение тематизма двух патриотических арий Кутузова.

К сожалению, в процессе переделок был купирован не менее «плакатный» ход — знаковая реминисценция песенки торжествующих французов («Пойдем со мной, краса моя, в сад зеленый») в сцене отступления, на фоне воя метели.

Наконец, соотношение *методов цитирования и стилизации* в данном случае также является очень действенным решением. Система цитат и quasi-цитат обращена не к одной эпохе, напротив, она охватывает длительный исторический период:

Военная музыка восходит к эпохе Александра I, даже больше — Павла I, — пишет Мария Курдюмова. — В хоровых эпизодах можно выделить три главные стилистические сферы: кантовая культура (на Балу), хоры в народном духе и эпизоды, написанные в стилистике собственно прокофьевской (больше всего — в военной сфере). Отдельно обозначим элементы православной музыкальной культуры, порой тонко рассредоточенные в ткани произведения, изредка концентрирующиеся в «цитату стиля». Лирические сцены связаны с жанром элегии и создают ощущение некоторой стилистической ретроспекции, связи с александровской эпохой. В вершинных моментах формы господствует лирическое ариозное пение, лирико-экспрессивный тематизм. Это напоминает о Чайковском, прежде всего, о волнообразном методе развертывания и секвенцирования лирического тематизма.

Когда же он [Прокофьев] все-таки взялся за картину «Бал», то для создания лирического центра сцены ему понадобилась модель-антипод. Он выбрал конкретную, *авторскую* модель, при этом обратился не к стилистике Чайковского <...>. Прокофьев избрал Глинку, который воспринимается здесь как первая русская музыкальная святыня, музыка, по прошествии века приобретающая значение универсального эталона. Вальс *h-moll* — это великолепный и отважный парадфраз «Вальса-фантазии». Этот вальс предстает как жанр ностальгический, становится метафорой музыки прошлого, наверное, идеализиру-

емого композитором на последнем этапе творческого пути [15, 12, 80].

«Война и мир» – последнее театральное прокофьевское сочинение, создание которого обусловлено в первую очередь творческими интенциями. Конечно, в военные годы Прокофьев вряд ли предвидел дальнейшие разрушительные трансформации основ своего существования. Однако художественное пространство любого звучащего сочинения непостижимым образом впитывает не только авторскую, но и слушательскую энергетику. Возможно, в данном случае таким путем комплекс примет *стилевой ностальгии* с течением времени сформировал атмосферу *сожаления об утратах*, обеспечивающую, пожалуй, самое сильное из ощущений, возникающих при прослушивании этой оперы.

Вокруг премьер

Уникальная ситуация, сложившаяся в сфере исполнений «Войны и мира», быстро написанной, неоднократно переделываемой, однако за последнее десятилетие жизни автора так и не дошедшей до отечественной сцены, обусловила появление первых откликов на произведение задолго до его представлений. Экземпляр стеклографированного авторского переложения, вышедшего весной 1943 года посредством Am-Rus Music Corporation, спустя небольшой срок уже был доставлен в США. Автором *первой рецензии* на «Войну и мир» (1944) стал известный критик Олин Даунс, впоследствии пристально следивший за судьбой сочинения.

Естественно, что во вступительном абзаце этого текста сказано о планах Metropolitan Opera, связанных с возможной постановкой. Далее в нескольких развернутых разделах (один из них без обиняков назван «Немцы» – The Germans – и повествует о «наполеоновской» картине) дан достаточно подробный разбор произведения, в котором

опытный специалист на основании переложения без указаний инструментовки отметил основные особенности стилевых и драматургических решений композитора:

<...> «Война и мир» – книга жизни, жизни в бесконечных пульсациях, потоках и волнах, и поскольку музыка есть пища для эмоций – и наоборот, – здесь обеспечено для красноречивого (*articulate*) композитора достаточно материала, который он может по порядку выделять из массы методом последовательного отбора, концентрации и драматического расположения.

Но, независимо от конечной музыкальной ценности и вопросов представления на сцене, кажется очевидным, что Прокофьев сохранил, с поразительной силой приспособившая и сокращая, как фундаментальные элементы повествования в отношении индивидуального характера, так и голоса глубинных движущих сил человеческой судьбы. Он искусно переплел, причем с большой долей мелодрамы, судьбы нескольких главных героев и ужасающий фон того, что в 1812 году было другой мировой войной.

Здесь, как и в «Борисе Годунове» Мусоргского, трагедии больших и малых личностей поглощены великой драмой русского народа. Мужчины и женщины, от Наташи, Пьера и Андрея, от Наполеона, Кутузова и Мюрата до невезучего мужика в русской армии, показаны как случайные следствия импульса, который не может ни контролировать, ни уклониться от сил, делающих историю. И, конечно, особое внимание уделено преступной бесцельности намерений завоевателей и террористов и несомненному возмездию, ожидающему тех, кто будет грабить и порабощать русских людей.

Все это швыряется на сцену с высокой степенью жестокости и дикого реализма, которые потребуют многого от поющих актеров, огромных и разнообразных ансамблей, а также от всевозможных постановочных ресурсов. И если опера должна быть представлена с меньшими, чем эти, выразительностью и реалистической ясностью, рожденной условиями, настолько же реальными для русского художника, насколько они никогда не могут быть для тех из нас, кто не так уж много слышал обстрелов или бомбежек, или не видел ни одной разоренной деревни, она, несомненно, потеряет значительную часть своего качества. В некотором отношении это огромный мультфильм (*cartoon*), сделанный крупными и наиболее широкими мазками кисти <...>

Либретто в прозе. В некоторых местах оно вплотную приближается к речи толстовских персонажей, из которой исключено все, кроме самой сути, и всегда приближается настолько тесно, насколько возможно. В первых шести сценах [= картинах], которые составляют два акта, участвуют частные лица. Затем их захватывает, а позднее очищает, война. Наполеон и Кутузов пересекают сцену должным образом, со всей пышностью и вьющейся вокруг них челядью, в сопровождении барабанов, труб, гиканья кавалерии, среди толп, верениц пленных и трупов.

Не дело рецензента наставлять оперные компании. Тем не менее, он не может между прочим не предложить, на основании очень плохо поставленного в Metropolitan «Бориса [Годунова]», чтобы для прокофьевского спектакля были приглашены русский режиссер и русский дирижер, и некоторое внимание было бы уделено методам, использованным в приближающейся московской постановке [46].

За последовавшие 15 с лишним лет, то есть до премьеры «Войны и мира» целиком в московском Большом театре (1959), этому сочинению было посвящено, полностью или частично, около сотни рецензий, анонсов, заметок и объявлений на разных языках; из них не менее десятка появилось до постановки Малегота в 1946 году.

Ощутимый водораздел внутри этого потока, разумеется, наметился в отечественной периодике в 1948-м: пока не найдено ни одного опубликованного тогда материала, за исключением, разумеется, стенограмм выступлений «самокритиков» в первом номере «Советской музыки». Обсуждение Прокофьева, в целом, там обошлось почти без осуждений [8, 65–66, 71, 76, 84]. В дальнейшем же основной удар приняла на себя «Повесть о настоящем человеке», благодаря чему по поводу «Войны и мира» специалистам удалось отмолчаться. Даже Израиль Нестьев, удостоверявший свое отступничество в ряде статей, это сочинение порицал безадресно и вскользь:

Натуралистические принципы, отрицающие в опере красивый и человеческий вокальный мелос, игнорирующие законы и традиции оперной условности, во всех <...> случаях вступали в неразрешимый

конфликт с живыми и реальными образами действительности. Именно по этой причине оперы С. Прокофьева не удержались в репертуаре музыкальных театров <...> [22, 20]⁴⁴.

В сравнении с другими отзывами представляют исключение два. Это обобщающие материалы Сергея Спасского и Елены Грошевой о двух частях спектакля, показанных Малеготом. Хотя досталось опере прежде всего потому, что большинство рецензентов в принципе восприняло представление как «лирико-драматические сцены» (курсив мой. – С.П.), о чем было заявлено в афише в 1946-м и против чего автор активно выступал позднее, данные тексты отличали разные послылы.

Драматург писал о живой театральной практике: о специфических чертах, о которых стоит задуматься в процессе создания либретто; конкретно – о единстве и контрастах музыки и слова, отчетливости его содержания, удобства произнесения и слышания из зала и т.д.

Разорванность, эпизодичность, внешняя смена картин вместо логически обоснованного действия. Склад разнородных материалов, стремление объять необъятное. Отрыв от классических традиций, ложно понятое формалистическое новаторство. И во имя того же «новаторства» – рассудочный, умышленно прозаический текст. Прокофьев словно ставит себе в заслугу писать музыку на заведомо неудобный, тяжелый текст. Ему представляется, что музыка всеядна и справится с любыми словами. Текст либретто лишь подделывается под Толстого, сохраняя ту синтаксическую усложненность, которая уместна в прозе и столь тягостна в пении [35, 35].

Напротив, музыковед рассуждала на востребованную тему, плакатно заклеив «Войну и мир» как формалистическое сочинение:

Новое наступление формализма произвело колосса на глиня-

⁴⁴ Сравним: «<...> Хочется поздравить С. Прокофьева и с блестящим успехом, который выпал на долю его сценических произведений: оперы “Война и мир”, балетов “Ромео и Джульетта” и “Золушка”. Великолепный спектакль “Война и мир”, с безукоризненным вкусом и чувством стиля поставленный в Ленинградском Малом оперном театре дирижером С. Самосудом и режиссером Б. Покровским, отмечен премией первой степени» [24].

ных ногах – «Войну и мир» Прокофьева, произведение, с наибольшей силой и наглядностью доказавшее полную неспособность модернизма к воплощению положительных сторон исторической жизни народа, великих патриотических идей, воодушевлявших и поднимавших лучших людей на борьбу за Родину. Монументальное полотно народной жизни, созданное великим гением русской литературы, под пером формалиста превратилось в разрозненные, калейдоскопические кадры, бессмысленно сменяющие друг друга: близкие и родные каждому советскому человеку образы Толстого предстали перед зрителем в негативном, искаженном до неузнаваемости изображении. Лишенная единой целостной идейной концепции опера Прокофьева оказалась лишенной и мелодического дыхания – основного жизненного начала драматургии больших форм [9, 51].

1948 год, в СССР закономерно ставший временем застывания культурных инициатив, в коммунистической Чехословакии, напротив, обернулся триумфом для Прокофьева, причем после спектаклей не только «Войны и мира», но и других его театральных произведений⁴⁵. Премьера оперы в Национальном театре Праги, состоявшаяся 25 июня 1948-го⁴⁶ в рамках проведения XI Всесокольского слета⁴⁷, разделила сценическую судьбу сочинения на два почти не пересекавшихся тогда потока – отечественный и зарубежный.

⁴⁵ Только в 1948 г. известных пражских постановок состоялось не менее трех: «Золушка» 8 января, «Война и мир» 25 июня и «Дуэнья» (в версии театра «Maškaráda» – «Маскарад») 5 октября. А вообще значимость сотрудничества с Чехословакией в творчестве Прокофьева (что можно ныне назвать модным выражением «чехословацкая локация») – тема хотя и интересная, однако пока мало исследованная.

⁴⁶ Дирижер Я. Кромбхольц (J. Krombholz), режиссер Ф. Пужман (F. Pujman), художник В. Хофман (V. Hofman), хормейстер Я. Бургхаузер (J. Burghauser), хореограф С. Махов (S. Machov). Наташа – М. Тауберова (M. Tauberová), князь Андрей – Т. Шрубарж (T. Šrubař), Пьер – Б. Блахут (B. Blachut).

⁴⁷ Všesokolský slet – большой спортивный праздник, традиция проведения которого началась с 1882 года. Мероприятие 1948 года проходило с 19 по 27 июня при участии в том числе делегации советских спортсменов, объединившей представителей каждой из республик.

NÁRODNÍ DIVADLO
Z PĚVOHRA NÁRODNÍHO DIVADLA

V pátek dne 25. června 1948 v 19 hodin
U PŘÍLEŽITOSTI XI. VŠESOKOLSKÉHO SLETU

Po prvé

SERGĚJ PROKOFĚV

VOJNA A MÍR

Zpívaná hra o 11 obrazech. Slova z románu L. N. Tolstého; S. Prokofěv a M. Mendelsonová.
Fletožil Ferdinand Pujman.

Dirigent: JAROSLAV KROMBOLC Režisér: FERDINAND PUJMAN
Výpravník: VLASTISLAV HOFMAN Scenarista: JARMIL BURGHAUER
Choreograf: SAŠA MACHOV

Předzpěv: Sbor opery Národního divadla řídí JARMIL BURGHAUER
Varhany: MIROSLAV KAMPELSCHNEIDER

Kolje Andrej Bolkonovský	Tedor Šukov	Napoleon	Vilém Radník
Natka Rostovová	Maria Tjubarová	Pobočník Compans	Josef Váňa
Sonja	Ludmila Hrozděná	Pobočník Maras	Ludmila Hrozděná
Starý sluha u Bolkonovských	Vladimír Edlberg	Mariál Berthier	Jaroslav Vesecká
Fanouš u Bolkonovských	Maria Vesecká	Mariál Condoussier	Franziska Anstl
Komarov u Bolkonovských	Franziska Anstl	Mariál Belliard	Hanaš Talaš
Hrabě Kocov	Karel Kocov	Pobočník prince Evliana	Jaroslav Škicel
Rudina Marie Bolkonovská	Elizava Hrozděná	Pobočník z družiny Napoleony	Emil Bergman
Kučka Mikuláš Andrejevič Bolkonovský	Lada Mandras	De Beauvert	Jaroslav Džukan
Helena, hraběnka Bezuchovová	Maria Poljovná	Hlas za jízdním	Fronimír Černovít
Anatol Kuzněv, Heineke ševc	Jaroslav Váňa	Seržik Rastol	Josef Čepura
Dobroček Hrabě	Stanislav Mlý	Poručík Bonnet	Vladimír Křiváček
Povozník Hrabě	Vladimír Hrozděná	Mladý Hrabě	Josef Váňa
Citáček Marjola	Olga Schindlerová	Marya Kuzněvna, státnice, klíčnice	Maria Křiváček
Duchá, panáček Hrozděných	Bláznivá Poljovna	Konovných	Maria Vesecká
Lokaj Čavřila	Josef Lovel	Krametka	Antonín Kopecký
Maria Demurgova Achromovná	Maria Křiváček	Čepura	Ferdinand Anstl
Hrabě Petr Bezuchov	Anna Hrozděná	Jacques	Ludmila Hrozděná
Marija, francouzský lékař	Čestmír Hrabě	Mariál Davout	Emil Bergman
Abbe Francois	Jan Kocov	Dělostřelec, Francouz	Jaroslav Škicel
Dělnice	Josef Křiváček	Francouz	Karel Hrozděná
Tichon Sibirskij	Antonín Váňa	Pluton Karatajev	Antonín Váňa
Flint	Ludmila Hrozděná	První chory na mysl	Hanaš Talaš
Saravka Vasilisa	Josef Schiller, z. h.	Třetí	Karel Ráňa
Manžel	Olga Schindlerová	Hraběnka, Francouzka	Bláznivá Hrozděná
Trinka	Vladimír Edlberg	Dělnice, Francouzka	Olga Schindlerová
První lemské generál	Jaroslav Škicel	Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl
První lemské generál	Jaroslav Škicel	Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl
Pobočník kuzněte Andreje	Karel Kocov	Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl
Kuznět	Bonimír Černovít	Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl
Pobočník Kuznětova	Antonín Kopecký	Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl
První ruský státní důstojník	Josef Váňa	Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl
		Dělnice, Francouzka	Ferdinand Anstl

Decorace zhotoveny v malířské dílně Národního divadla pod vedením akad. malíře Roberta Kříčka
Po 6. obraze hlavní přestávka a po 4., 8. a 10. obraze kratší přestávka
Mladší přístup - Konec za 21 hod.

Zítřka v sobotu 26. června v 15 hod. POPELKA a v 19.30 hod. pro ČOS
PRODANÁ NEVĚSTA

Иллюстрация. Афиша премьеры оперы «Война и мир» в Праге [78]

На спектакль, не замеченный советской прессой, чешский композитор, критик и киновед Штепан Луцки написал развернутую и восторженную рецензию под соответственным названием «Музыкальное событие мирового значения»:

Первое исполнение «Войны и мира» в Праге – вообще первое исполнение целиком этого великолепного сочинения <...>. Для представления был задействован практически весь ансамбль Национального театра: почти 60 солистов (из них некоторые исполняли даже по две и по три роли), оркестр и хор в самом полном составе.

Я избегаю определения «опера»: так у самого композитора. Здесь скорее можно говорить о грандиозной исторической картине, состоящей из двух отдельных частей, хотя и связанных друг с другом, а не об опере в драматическом смысле. Первые шесть картин рисуют личную судьбу главных героев романа Толстого,

нежной Наташи Ростовской <...> представительного Андрея Болконского <...> легкомысленного Анатолия Курагина <...> и бескорыстного Петра Безухова <...>. Здесь преобладает прежде всего лирика. Шестая картина заканчивается новостью: Наполеон на границах! Это означает войну, и с нее начинается коллективная (или, скорее, эпическая) драма, которая является великолепной героической песней о страданиях и окончательной победе русского народа над иностранными захватчиками. Здесь главную роль играют все люди, анонимный коллектив, настроенный защищать свою страну без оглядки на жертвы, жизнь и собственность. «Трижды меня убили, трижды воскресал я из мертвых», – поет хор безумных на задымленных улицах Москвы: какая сверхъестественная правда из уст ненормальных, какая суггестивная сжатость, которая одновременно проясняется и ускользает! Если переместиться во вторую часть оперы, то там находятся по крайней мере две поразительные фигуры, а именно военачальник Кутузов и император Наполеон, но и они являются только исполнителями высших законов и представителями гораздо более важных общностей.

Прокофьев вложил максимальное мастерство в этот великий человеческий апофеоз. Название «певческое представление» [или «представление с пением» – “zřivaná hra”⁴⁸] не случайно: это синтетический жанр, в котором несколько прокофьевских кантат и сочинений киномузыки показывают, что композитор хотел создать произведение, превышающее общее понимание оперы. Это замысел прекрасного создания, но отважиться воплотить его мог только великий мастер, под чьей рукой сложные, а часто и несоизмеримые (*nesourodá*) материи зацементированы (*tmelí*) так, как будто они изначально находились в органическом единстве. Рядом с таким фактом могут быть поставлены все возможные возражения и оговорки против некоторых принципов строения формы и содержания.

Музыкальная речь Прокофьева основана на преимущественно диатонической мелодике, дополненной плодотворными изобретениями. Двухголосная мелодия с самостоятельно развивающимся басом создает посредством отдельной гармонической поддержки для средних голосов замечательное, всегда очень своеобразное чередование тональностей. Важную роль у Прокофьева играют певческие партии, будь то сольное или хоровое пение, которое в духе

⁴⁸ Такое определение спектакля зафиксировано в афише.

традиции русских хороводных в основном гомофонно, а в некоторых местах даже достигает выразительности современных массовых песен в лучшем смысле слова. Оркестр просто сопровождает, но опера инструментована с таким непринужденным мастерством, что часто достаточно скромных (*nejnepatrnější*) средств, и человек или ситуация отлично охарактеризованы. Даже стрельба на сцене и за сценой так мастерски включена в музыкальный поток, что это не производит впечатления натурализма, а кажется органическим музыкальным компонентом!

То, что Прокофьев исходит столь намного, и почти безоговорочно, из мелодики, имеет еще один интересный аспект: объединение ариозо, хоров и часто, фактически, простых песен без речитативных переходов. На первом прослушивании это понять невозможно, так как в процессе мелодического движение несколько нивелируется, что провоцирует обманчивое впечатление, будто опера просто перегружена речитативами. Из этого следует ценный урок и небольшое предупреждение.

Наипрекраснейшее в опере Прокофьева – то, что он художественно растет с людьми, чьи судьбы создает. Наиболее убедительно это звучит в предпоследней десятой картине, в которой догорает пламя единственной жизни (Болконский), но помещенной в границы коллективной части сочинения, а не первой половины, вращающейся в благородных салонах! Чувствуется и слышно, как Прокофьев сросся (*srostlý*) со своим народом, как восторженность барда (*zaníceným bardem*) передалась обществу, с которым его связывает сознательное неизменное единство [47].

Спектакль прошел три раза – еще 28 июня и 1 июля, что надо считать выдающимся событием для города, только что пережившего большой спортивный слет – мероприятие достаточно специфического характера. Скорее всего, Штепан Луцки посетил не одно представление и, предположительно, получил даже возможность заглянуть в партитуру. Отсутствие «идейности» и, соответственно, «необусловленное» проникновение в музыкальный текст в данном отзыве контрастируют с тем, что оставили потомкам отечественные критики.

Содержание советских газетно-журнальных материалов по отно-

шению к собственно опере (а не проблемам театров и исполнителей) предстает достаточно монолитным, затрагивая комплекс следующих тем:

- 1) огромное значение появления «Войны и мира» как таковой,
- 2) принципы отбора материала,
- 3) особенности работы с прозаическим текстом,
- 4) национальный характер тематизма и принадлежность музыкальных решений в целом русской классической традиции,
- 5) контрастность и противопоставление ариозного и декламационного стилей,
- 6) излишнее внимание к эпизоду увлечения Наташи Курагиным,
- 7) эмоциональная и музыкальная нейтральность партии Пьера,
- 8) подробности исполнительских трактовок.

На этом фоне особняком стоит осмысление разных авторских редакций оперы, о работе над которыми специалистам было тогда известно, в основном, не на основании документов, а из кулуарных обсуждений. Такой подход не мог не привести к путанице, начавшейся, по видимому, с рецензии Нестьева на очередное концертное исполнение в сопровождении рояля, состоявшееся 29 июня 1953 года⁴⁹.

Первоначальная редакция создавалась еще в 1941–1942 годах, как своеобразный отклик композитора на события Великой Отечественной войны, – в частности, указывал исследователь. – Вскоре после окончания войны оперу поставил Ленинградский Малый оперный театр. Однако первая редакция оперы была чрезмерно громоздкой (13 картин, свыше 60 действующих лиц, не считая хора) <...> грешила обилием речитативов, неудобных для пения прозаизмов, недостатком певучих, вокальных эпизодов [23].

Симптоматично, что статус произведения, не завершеного ав-

⁴⁹ Москва, Дом Актера, Ансамбль советской оперы ВТО, режиссер С.А. Малявин, дирижер О.М. Брон, партия рояля Г.С. Зингер.

тором, после его кончины стал очередной картой в политических играх советских чиновников.

Еще в 1951 году мэр Флоренции коммунист Марио Фабиани⁵⁰ обращался к послу СССР Михаилу Костылеву⁵¹ с просьбой о представительстве советской музыки, и прежде всего «Войны и мира», на знаменитом и очень авторитетном фестивале «Флорентийский музыкальный май». Обращение единомышленника, вдобавок много сделавшего для потепления политического климата в Европе, нельзя было игнорировать; оно стало истоком традиционной административной переписки.

Тов. Костылев отмечает в связи с упомянутым письмом, что прогрессивные круги итальянской интеллигенции, в частности музыкальные и театральные деятели, проявляют большой интерес к советскому музыкальному, оперному и балетному искусству и часто высказывают пожелания об организации выступлений советских артистов в Италии.

Что касается посылки партитуры оперы Прокофьева «Война и мир» и направления советских постановщиков и артистов для участия в данной опере, то удовлетворить эту просьбу в настоящее время не представляется возможным. Опера «Война и мир» написана на два вечеровых представления и ее партитура имеется только в одном экземпляре в Ленинградском Малом оперном театре. По просьбе театра автор перерабатывает оперу в одновечерний спектакль. По окончании этой работы, просьба Фабиани будет дополнительно рассмотрена⁵².

«Дополнительное рассмотрение» состоялось уже после смерти

⁵⁰ Фабиани Марио (Fabiani Mario, 1912–1974) – с 12 ноября 1946 по 4 июля 1951 мэр Флоренции. Он, видимо, проделал часть подготовительной «дипломатической» работы, которая затем была продолжена его преемником Джорджо ла Пира (Giorgio La Pira, 1904–1977, на посту мэра с 5 июля 1951 по 27 июня 1957 гг.) – католиком, республиканцем и миротворцем, чьи встречи с Н.С. Хрущевым несомненно способствовали некоторой «разрядке международной напряженности».

⁵¹ Костылев Михаил Алексеевич (1900–1974) – с 1 апреля 1945 по 9 февраля 1954 Чрезвычайный и Полномочный Посол СССР в Италии.

⁵² П.И. Лебедев – В.Г. Григорьяну и А.Е. Богомолу. 30 января 1951 г. [20, 426–427].

композитора. Весной 1953 года, в период напряженной подготовки мировой премьеры одновечернего варианта второй сценической редакции оперы, советские официальные представители вновь были взбудоражены перспективой «утечки» национальной собственности.

Посольство СССР в Италии (т. Костылев) сообщает о том, что в оперном театре Флоренции в период весеннего фестиваля «Флорентийский музыкальный май» (24 мая с.г.) будет осуществлена постановка оперы советского композитора С. Прокофьева «Война и мир». Зная о том, что С. Прокофьев в последние годы работал над новым вариантом оперы, т. Костылев через общество «Италия – СССР» предупредил директора театра и организаторов фестиваля о нежелательности осуществлять постановку оперы по имеющемуся у них варианту. Организаторы фестиваля в ответ на это предупреждение обратились в Посольство СССР с просьбой прислать им окончательный вариант оперы.

В связи с этим делом т. Костылев предлагает заявить через ВОКС решительный письменный протест против постановки указанной оперы, копию письма ВОКСа направить в Посольство СССР для опубликования в прогрессивной печати.

Первый вариант оперы «Война и мир» С. Прокофьева состоял из двух частей и был рассчитан на театральную постановку в течение двух вечеров. При последующей обработке оперы, композитор сократил ее до одновечернего варианта, сохранив лучшие отрывки из обеих частей. Однако, в связи со смертью, переработку оперы С. Прокофьев до конца не довел.

В 1952 году организаторы фестиваля «Флорентийский май» обратились в ВОКС с просьбой выслать партитуру оперы «Война и мир». По договоренности с композитором им было сообщено, что в настоящее время опера перерабатывается и выслать партитуру можно будет только тогда, когда С. Прокофьев закончит работу.

Тов. Костылев пишет, что театр во Флоренции уже имеет партитуру «Войны и мира». Следует полагать, что нотные материалы были получены организаторами фестиваля, вероятнее всего, из Америки или Франции, куда в 1944 г. партитура первого варианта оперы была заслана ВОКСом.

Тов. Костылев не докладывает, в каком виде предполагается ставить эту оперу, но очевидно, она будет показана в сокращенном

варианте в концертном исполнении.

Имея в виду, что в первом варианте оперы С. Прокофьева не содержалось каких-либо серьезных политических ошибок, считали бы нецелесообразным настаивать на отмене постановке оперы. Излишняя шумиха вокруг постановки послужит лишь целям рекламы флорентийского фестиваля, а письменный советский протест может быть использован реакционной прессой в нежелательном для нас направлении⁵³.

Организаторы флорентийской премьеры, не слышавшие оперу, по-видимому, априори все-таки допускали возможность ощущения стилевой ностальгии в ее музыкальной атмосфере. Или предвидели, что представление, запланированное состояться спустя два с половиной месяца после смерти Прокофьева, неминуемо станет мемориальным. В любом случае, приглашение к работе над постановкой Джорджа Баланчина в качестве хореографа и Юрия Анненкова в качестве оформителя говорит о многом. Эти две творческие фигуры из времен молодости Прокофьева, несомненно, могли создать на сцене шедевр, независимо от качеств собственно музыкальной партитуры.

Однако не случилось. Позднее Анненков вспоминал:

При нашей встрече Баланчин сказал мне, что он уже отказался от этой работы, так как музыка оперы лишена всех прокофьевских качеств, а либретто – унижительно для гения Льва Толстого и пропитано политическими тенденциями, неприемлемыми для Баланчина.

Может быть, менее чувствительный в этом отношении, я попытался [бы] уговорить Баланчина переменить его решение, но, прочитав либретто, сразу же почувствовал охлаждение. Можно изменить что-либо произведение и вышить по его канве новый орнамент, который сохранит без ущерба качественный уровень оригинала. Такая перемена не является обязательно принижением этого уровня. В иных случаях она может даже послужить его повышению. Но в либретто «Войны и мира» роман Толстого обнищал до последней степени.

Я ничего не могу сказать о прокофьевской музыке, так как в тот день мне не удалось ее прослушать и я не слышал ее до сих пор. Но, зная талант Проко-

⁵³ А.М. Румянцев и П.А. Тарасов – М.А. Суслову. 22 апреля 1953 г. [20, 425–426].

фьева и его творческую волю, я уверен, что некоторые формальные особенности своей композиции, способные разойтись с генеральной линией «социалистического реализма», он сумел искусно закамуфлировать и спасти. Что же касается либретто, которое Прокофьев не мог принять всерьез, то оно послужило ему чем-то вроде зонтика, или – больше того: ковчегом, в котором можно было укрыться от потопа [1, 235].

Премьера во Флоренции состоялась 26 мая 1953 года⁵⁴. На нее откликнулась не только итальянская [50], но и американская пресса [51], и даже главная советская газета «Правда» поместила краткое упоминание [34]. Несомненно, этот спектакль стал заметным событием в ряду тех, что не только способствовали «разрядке напряженности», но и указали чиновникам высших этажей советской номенклатуры на невозможность дальнейшего сохранения «железного занавеса» в том виде, в каком он сложился при сталинизме.

Уже 18 июня 1953-го, спустя 16 дней с даты последнего из премьерных спектаклей «Войны и мира», министр культуры СССР Пантелеймон Пономаренко сообщал Хрущеву о своей поддержке инициативы культурного обмена с Францией [20, 439–440]. И хотя реальные повороты на этом пути произошли отнюдь не сразу, в числе их ярких предпосылок закономерно находится и данная постановка. Представляется в высшей степени справедливым, что обе мировые премьеры оперы состоялись за рубежом, вторая – на «капиталистическом» Западе, куда ее так упорно не допускали. Жаль только, что случились они без участия автора.

⁵⁴ Teatro Comunale, дирижер и руководитель постановки А. Родзинский (A. Rodzinski), хормейстер А. Морозини (A. Morosini), с переводом на итальянский язык Л. Кручиани-Локова и В. Фрацци (L. Cruciani-Lochoff e V. Frazzi). Наташа – Р. Картери (R. Carteri), князь Андрей – Э. Бастианини (E. Bastianini), Пьер – Ф. Корелли (F. Corelli). Всего состоялось четыре представления: 26, 29, 31 мая и 2 июня 1953 г. Купированы были Эпиграф целиком, картины 2, 9 и 10, сокращены некоторые диалоги и хоры; в целом пропущено не менее часа музыки. Сохранившуюся запись можно послушать здесь: <https://classic-online.ru/ru/production/4374>.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненков Ю.П.* Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. В 2 т. / Вст. статья П.А. Николаева, портреты Ю.П. Анненкова, оформление Е.А. Поликашина. Репринтное воспроизведение издания 1966 года. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 210–244.
2. *Блок В.М.* Обработка русской песни «Зелёный кувшин» // Блок В.М. Метод творческой работы С. Прокофьева. Исследование. М.: «Музыка», 1979. Гл. 3. С. 74–76.
3. *Брук М.С.* Опера «Война и мир» [1963] // Советская музыкальная литература / ГМПИ им. Гнесиных. Каф. истории музыки. Вып. 1: учебник для муз. училищ / Общ. ред. М.С. Пекелиса. М.: Изд-во «Музыка», 1972. Изд. 3-е. С. 264–301.
4. *Вишневецкий И.Г.* Война (1941–1945) // Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. (Серия ЖЗЛ). М.: Мол. гвардия, 2009. Гл. 8. С. 496–510, 520–523, 549–550.
5. *Волков А.И.* «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. М.: Музыка, 1976.
6. *Волков А.И.* Письма С.С. Прокофьева к В.В. Держановскому // Из архивов русских музыкантов / Труды ГЦММК им. М.И. Глинки. М.: ГМИ, 1962. № 33. С. 93–118.
7. *Волькенштейн В.М.* Драматургия. Метод исследования драматических произведений. М.: Сов. писатель, 1960. Изд. 2-е, испр. и доп.
8. Выступления на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы // Советская музыка. 1948. № 1. С. 63–102.
9. *Грошева Е.А.* Где же всё-таки советская опера? // Театр. 1949. № 11. С. 50–55.
10. *Давыдов Д.В.* О партизанской войне // Давыдов Д.В. Военные записки / Под ред. В.Н. Орлова. М.: Гослитиздат, 1940. С. 192–198.

11. Заявление по радио товарища В.М. Молотова [Электронный ресурс]. URL: <http://heninen.net/sopimus/molotov1941.htm> (дата обращения: 21.06.2021).
12. *Иванова Н.С.* Постановки оперы «Война и мир» С.С. Прокофьева на сцене Малого оперного театра (1946, 1955). Дипл. раб. / Науч. рук. Е.В. Третьякова. СПб.: ГАТИ, 2010. Гл. 1. С. 18–62.
13. Изгнание Наполеона из Москвы / Сост. Ф.А. Гарин, введение П.Г. Рындзюнского. М.: Моск. рабочий, 1938.
14. *Козлова М.Г.* Творческое наследие С.С. Прокофьева // Встречи с прошлым / Главное Архивное Управление при Совете Министров СССР. Сб. неопубликованных материалов ЦГАЛИ СССР. М.: изд-во «Сов. Россия», 1972. Вып. I. Изд. 2-е, испр. С. 255–298.
15. *Курдюмова М.В.* Опера С.С. Прокофьева «Война и мир» (первая редакция). Дипл. раб. / Науч. рук. Н.П. Савкина. М.: МГК, 2005.
16. *Лихачёв Д.С.* Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука, 1982. Изд. 2-е, испр. и доп.
17. *Мартынов И.И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. С. 448–467.
18. *Медведева И.А.* История прокофьевского автографа, или ГУРК в действии // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова, науч. ред. М.В. Есипова. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, 2001. С. 216–239.
19. *Мендельсон-Прокофьева М.А.* О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания [1938–1950]. Дневники [1951–1967] / Предисл., комм., указатели, фотоальбом – Е.В. Кривцова. М.: Изд-во «Композитор», 2012. Записи от 22 и 24 декабря 1943 г.
20. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2013.

21. *Нестьев И.В.* «Война и мир» // *Нестьев И.В.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. Изд. 2-е, перераб. и доп. С. 512–519.
22. *Нестьев И.В.* Насущные вопросы оперного творчества // Советская музыка. 1949. № 8. С. 17–26.
23. *Нестьев И.В.* Опера «Война и мир» в концертном исполнении // Литературная газета. 1953. 22 августа.
24. *Нестьев И.В.* Творцы советской музыки // Известия. 1947. 8 июня.
25. *Петухова С.А.* Семантика повторений и возвращений в творчестве С. Прокофьева // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып. 22 / Главн. ред. Е.Е. Полоцкая. Екатеринбург: УГК, 2020. С. 6–17.
26. *Полякова Л.В.* «Война и мир» С.С. Прокофьева. (Путеводители по операм). М.: ГМИ, 1960.
27. *Прокофьев С.С.* Автобиография. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1982. Изд-е 2-е, доп.
28. *Прокофьев С.С.* «Война и мир». Авторское переложение для фортепиано с пением. Стеклография Музфонда СССР, [1943]. Уменьшенный формат.
29. *Прокофьев С.С.* Война и мир // Прокофьев С.С. Собрание сочинений. Т. 6 А, Б, В / Подготовил Д.Д. Шостакович. М.: ГМИ, 1958.
30. *Прокофьев С.С.* Евгений Онегин ор. 71. Музыкально-драматическая композиция по одноимённому роману А.С. Пушкина для чтеца, актёров и симфонического оркестра. Партитура и авторское переложение для фортепиано / Сценич. композиция С.Д. Кржижановского в ред. Е.Л. Даттель. М.: Сов. композитор, 1973.
31. *Прокофьев С.С.* и *Мясковский Н.Я.* Переписка / Сост. и подгот. текста М.Г. Козловой и Н.Р. Яценко, коммент. В.А. Киселёва, пре-

дисл. и указат. М.Г. Козловой. М.: Сов. композитор, 1977.

32. Прокофьева (Любера) Л.И. Из воспоминаний [февраль 1961] // Сергей Прокофьев. 1953–1963. Статьи и материалы / Сост. и ред. И.В. Нестьева и Г.Я. Эдельмана. М.: Всесоюзн. изд-во «Сов. композитор», 1962. С. 160–209.

33. Сабина М.Д. «Война и мир». Опера С.С. Прокофьева на московской сцене // Вечерняя Москва. 1957. 15 ноября.

34. Советская опера «Война и мир» на сцене флорентийского оперного театра // Правда. 1953. 28 мая.

35. Спасский С.Д. Заметки об оперном либретто // Советская музыка. 1949. № 8. С. 27–37.

36. Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию // Тарле Е.В. Наполеон. М.: ОГИЗ Госполитиздат, 1941. Гл. XIII. С. 249–285.

37. Толстой Л.Н. Война и мир. Т. 3 // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 12 т. Т. V. М.: изд-во «Правда», 1984.

38. Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана. 1893–1894 // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. Т. 30: Произведения 1882–1898 / Подгот. текста и коммент. В.С. Мишина, Н.В. Горбачёва. М.: ГИХЛ, 1951. С. 18–19.

39. Утешев А.П. История создания оперы Прокофьева «Война и мир» // Черты стиля С. Прокофьева / Ред.-сост. Л.Г. Бергер. М.: Сов. композитор, 1962. С. 58–81.

40. Хохловкина А.А. «Война и мир» // Советская музыка. 1946. № 8–9. С. 15–28.

41. Шестов Л.И. Добро в учении гр[афа] Толстого и Ницше (философия и проповедь) [1900] // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 59–127.

42. Шнитке А.Г. Заметки о драматургии первой картины и музыкальном тематизме оперы С. Прокофьева «Война и мир» // Черты

стиля С. Прокофьева / Ред.-сост. Л.Г. Бергер. М.: Сов. композитор, 1962. С. 32–57.

43. Юдина М.В. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М.: РОССПЭН, 2006.

44. Clark P. From The Metropolitan Opera Archives: Early attempts to stage War and Peace at the Met (July 2001) [Electronic resource]. Available at: <http://archives.metoperafamily.org/Imgs/warandpeace-presskit.htm> (accessed: 22.06.2021).

45. Downes O. Opera outlook: season promises big box-office, even if repertory is little changed // New-York Times. 1947. November 9.

46. Downes O. 'War and Peace'. Prokofieff's opera based on Tolstoy's novel has timely impact // New York Times. 1944. January 2. Пер. А.В. Бульгчёвой.

47. Lucký Š. Hudební událost světového významu // Kulturní Politika. 1948. 9 července. Пер. С.А. Петуховой.

48. Metropolitan obtains 'War and Peace' rights. Plans under way to produce Prokofieff opera // Herald Tribune. 1946. December 21.

49. Prokofieff Opera off till next season // New-York Herald Tribune. 1947. February 17.

50. Rinaldi M. Musica. Note e rassegne // Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti. 1953. Anno 88, n° 1831, Luglio. P. 375–381.

51. Soviet opera in Florence; Prokofieff's 'War and Peace' gets 1st performance in West // New York Times. 1953. 28 May.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

52. РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С.С.). Оп. 1. Ед. хр. 38. Прокофьев С.С. Эскизы и черновики 1-й редакции «Войны и мира» с вариантами более позднего времени (15 августа 1941). 52 л. с об.

53. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 55. Л. 1. Прокофьев С.С. Первоначальный план оперы «Война и мир». Автограф (12 апреля 1941). Л. 2–2 об. «План В[ойны] и мира в 1 вечер». Автограф (5 декабря 1948).
54. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 286. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка б/н [№ 6] (январь 1933). 32 л.
55. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 287. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 7 (14 мая 1935). 24 л.
56. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 288. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 8 (31 мая 1936). 24 л.
57. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 289. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 9 (1940). 48 л.
58. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 290. Прокофьев С.С. Нотная записная книжка № 10 (2 октября 1940). 32 л. с об. = 64 с.
59. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 662. Телеграммы и письма Е.М. Радина Прокофьеву (24 июня 1937 – 26 июня 1942). 9 л. с об.
60. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 702. Л. 1. Письмо Л. Стоковского Прокофьеву. Авторизованная машинопись (15 мая 1943). Пер. С.А. Петуховой. Публикуется впервые.
61. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 713. Л. 3–4. Письмо А.А. Фадеева Прокофьеву. Авторизованная машинопись (29 февраля 1952).
62. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 727. Л. 7–7 об. Телеграмма М.Б. Храпченко Прокофьеву (7 мая 1943).
63. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 811. Л. 15. Письмо директора Театра оперы и балета имени А.А. Спендиарова (Ереван) Г.С. Варжапетяна Прокофьеву. Авторизованная машинопись (29 марта 1942). Публикуется впервые.
64. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 836. Л. 40. Письмо Е.М. Радина Прокофьеву Авторизованная машинопись (5 мая 1943). Публикуется впервые.

65. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 18. Ранние варианты либретто 1-й редакции «Войны и мира». Машинопись с правками либреттистов, автографы. 38 л.

66. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 19. Разметка ударных и неударных слогов в текстах либретто «Войны и мира». Отрывки. 12 л.

67. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 98. Прокофьев С.С. «Конспект для дневника или краткий дневник». Автограф (15 августа 1952 – 1 марта 1953). 21 л. В представленном виде отрывок публикуется впервые.

68. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 184. Л. 3. Письмо Прокофьева Е.В. Держановской. Автограф (4 сентября 1943).

69. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 284. Л. 5–7. Письмо Прокофьева Фадееву. Авторизованная машинопись (копия, 10 января 1952).

70. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 409. Л. 37. Письмо Е. Готлиба Прокофьеву. Авторизованная машинопись (28 августа 1942).

71. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 548. Л. 4–4 об. Договор. Гор[од] Баку, 1 июня 1942 года. Машинопись.

72. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 616. Письмо Л. Стоковского А.Е. Богатырёву. Машинопись (13 ноября 1951). 1 л.

73. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 622. Стенограмма заседания секретариата Союза советских композиторов с обсуждением фрагментов из «Войны и мира», исполненных оперным ансамблем ВТО. Машинопись (10 октября 1952). 28 л.

74. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 4. [Источники либретто]. Рукопись М.А. Мендельсон-Прокофьевой б/д.

75. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 92. Телеграмма Прокофьева Л. Стоковскому (2 апреля 1946). 1 л.

76. РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 138. Письмо Прокофьева В.Г. Яковлеву. Авторизованная машинопись (черновик; 11 мая 1952). 1 л.

Публикуется впервые.

77. РГАЛИ. Ф. 1628 (Фадеев А.А.) Оп. 2. Ед. хр. 1084. Л. 10–11. Письмо Прокофьева Фадееву. Авторизованная машинопись (оригинал, 10 января 1952).

78. РНММ. Ф. 33 (Прокофьев С.С.) № 827. Афиша премьеры «Войны и мира» в Праге (25 июня 1948). 1 л.

REFERENCES

1. *Annenkov Yu.P. Aleksey Remizov i Sergej Prokofev* [Alexey Remizov and Sergei Prokofiev]. In: *Annenkov Yu.P. Dnevnik moih vstrech. Tsikl tragediy* [Diary of my meetings. The cycle of tragedies]. V 2 t. / Introd. by P.A. Nikolaev, portraits by Yu.P. Annenkov, design by E.A. Polikashin. Reprinted reproduction of the 1966 ed. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [The Artistic Literature publishing house], 1991. T. 1. P. 210–244.

2. *Blok V.M. Obrabotka russkoy pesni “Zelyonyi kuvshin”* [Arrangement of the Russian song “Green pitcher”]. In: *Blok V.M. Metod tvorcheskoy raboty S. Prokofeva. Issledovanie* [Prokofiev’s method of creative work. Study]. Moscow: “Muzyka” [The Music publishing house], 1979. Gl. 3. P. 74–76.

3. *Bruk M.S. Opera “Voyna i mir”* [Opera “War and Peace”] [1963]. In: *Sovetskaya muzykal’naya literatura / GMPI im. Gnesinyh. Kaf. istorii muzyki. Vyp. 1; uchebnik dlya mus. Uchilishch* [Soviet musical literature / State Music and Pedagogical Institute named Gnesins. Department of Music History. Issue 1: textbook for music schools] / Ed. M.S. Pekelis. Moscow: Izd-vo “Muzyka” [The Music publishing house], 1972. Izd. 3-e [Ed. 3]. P. 264–301.

4. *Vishnevetskiy I.G. Voyna* [War] (1941–1945). In: *Vishnevetskiy I.G. Sergej Prokofev. (Seriya ZhZL)* [Sergei Prokofiev. (Series “Life of Remarkable People”)]. Moscow: Mol. gvardiya [The Young guard publishing house], 2009. Gl. 8. P. 496–510, 520–523, 549–550.

5. *Volkov A.I.* “Voyna i mir” Prokof’eva. Opyt analiza variantov opery [Prokofiev’ “War and Peace”. Experience in analyzing opera options]. Moscow: “Muzyka” [The Music publishing house], 1976.

6. *Volkov A.I.* Pis’ma S.S. Prokof’eva k V.V. Dershanovskomu. In: Iz arhivov russkikh muzykantov / Trudy GTsMMK im. M.I. Glinki [Letters from S.S. Prokofiev to V.V. Derzhanovsky / From the archives of Russian musicians / Proceedings of the Musical Culture Museum named M.I. Glinka]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo [State Music Publishing House], 1962. N° 33. P. 93–118.

7. *Vol’kenshtein V.M.* Dramaturgiya. Metod issledovaniya dramaticheskikh proizvedeniy [Dramaturgy. Research method for dramatic works]. Moscow: Sov. pisatel’ [Soviet writer publishing house], 1960. Izd. 2-e, ispr. i dop. [Ed. 2, rewrite].

8. Vystupleniya na sobranii kompozitorov i muzykovedov g. Moskvy [Speeches at a meeting of composers and musicologists in the city of Moscow]. In: Sovetskaya muzyka [The Soviet music]. 1948. N° 1. P. 63–102.

9. *Grosheva E.A.* Gde zhe vsyo-taki sovetskaya opera? [Where is the Soviet opera after all?]. In: Teatr [Theatre]. 1949. N° 11. P. 50–55.

10. *Davydov D.V.* O partizanskoj voyne [About guerrilla warfare]. In: *Davydov D.V.* Voennye zapiski [War notes] / Pod red. V.N. Orlova. Moscow: Goslitizdat [State literary publishing house], 1940. P. 192–198.

11. Zayavlenie po radio tovarishcha V.M. Molotova [Radio statement by comrade V.M. Molotov]. [Electronic source]. Available at: <http://heninen.net/sopimus/molotov1941.htm> (application date accessed: 21.06.2021).

12. *Ivanova N.S.* Postanovki opery “Voyna i mir” S.S. Prokof’eva na stsene Malogo opernogo teatra [Stages of the opera “War and Peace” by S.S. Prokofiev on the stage of the Maly Opera House] (1946, 1955). Dipl. rab. [Thesis] / Nauch. ruk. E.V. Tretyakova. St. Petersburg: GATI [State Academy of

Theater Arts], 2010. Gl. 1. P. 18–62.

13. *Izgnanie Napoleona iz Moskvy* [Expulsion of Napoleon from Moscow] / Ed. F.A. Garin, introd. by P.G. Ryndzyunskogo. Moscow: Mosk. rabochiy [Moscow worker publishing house], 1938.

14. *Kozlova M.G. Tvorcheskoe nasledie S.S. Prokof'eva* [The creative heritage of S.S. Prokofiev]. In: *Vstrechi s proshlym / Glavnoe Arhivnoe Upravlenie pri Sovete Ministrov SSSR. Sb. Neopublikovannykh materialov TsGALI SSSR* [Meetings with the Past / Main Archives Directorate under the Council of Ministers of the USSR. Collection of unpublished materials of the Central State Archives of Literature and Art]. Moscow: izd-vo "Sov. Rossiya" [The Soviet Russia publishing house], 1972. Vyp. I. Izd. 2-e, ispr. [Issue I. Ed. 2, revised]. P. 255–298.

15. *Kurdyumova M.V. Opera S.S. Prokof'eva "Voyna i mir" (pervaya redaktsiya)* [Prokofiev' opera "War and Peace" (first redaction)]. Dipl. rab. [Thesis] / Nauch. ruk. N.P. Savkina. Moscow: Moscow State Conservatory, 2005.

16. *Lihachyov D.S. Poeziya sadov: k semantike sadovo-parkovykh stiley* [Poetry of Gardens: Towards the Semantics of Gardening Styles]. Leningrad: Nauka [Science publishing house], 1982. Izd. 2-e, ispr. i dop. [Ed. 2, rewrite].

17. *Martynov I.I. Sergej Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo* [Sergei Prokofiev. Life and art]. Moscow: "Muzyka" [The Music publishing house], 1974. P. 448–467.

18. *Medvedeva I.A. Istoriya prokof'evskogo avtografa, ili GURK v deistvii* [The history of Prokofiev's autograph, or GURK in action]. In: *Sergej Prokof'ev. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma. Vospominaniya. Stat'i* [To the 110th anniversary of the birth. Letters. Memories. Articles] / Ed. M.P. Rakhmanova, M.V. Esipova. Moscow: Musical Culture Museum named M.I. Glinka, 2001. P. 216–239.

19. *Mendel'son-Prokofeva M.A.* O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya [About Sergei Sergeevich Prokofiev. Memoirs, 1938–1950]. Dnevniky [Diaries, 1951–1967] / Ed. E.V. Krivtsova. Moscow: Izd-vo "Kompozitor" [The Composer publishing house], 2012. Notes dated December 22 and 24, 1943.

20. Muzyka vmesto sumbura. Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov [Music instead of confusion. Composers and musicians in the Soviet Country]. 1917–1991 / Ed. L.V. Maximenkov. Moscow: Mezhdunar. fond "Demokratiya" [International Fund "Democracy" publishing house], 2013.

21. *Nest'ev I.V.* "Voyna i mir" ["War and Peace"]. In: *Nest'ev I.V.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Serge Prokofiev]. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1973. Izd. 2-e, pererab. i dop. [Ed. 2, rewrite].

22. *Nest'ev I.V.* Nasushchnye voprosy opernogo tvorchestva [Topical issues of operatic creativity]. In: *Sovetskaya muzyka* [The Soviet music]. 1949. № 8. P. 17–26.

23. *Nest'ev I.V.* Opera "Voyna i mir" v kontsertnom ispolnenii [Opera "War and Peace" in concert performance]. In: *Literaturnaya gazeta* [The literary newspaper]. 1953. August 22.

24. *Nest'ev I.V.* Tvortsy sovetskoj muzyki [Creators of Soviet music]. In: *Izvestiya*. 1947. June 8.

25. *Petuhova S.A.* Semantika povtorenyy i vozvrashcheniy v tvorchestve S. Prokof'eva [Semantics of repetitions and returns in the creation of S. Prokofiev]. In: *Muzyka v sisteme kul'tury. Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii* [Music in the system of culture. Scientific bulletin of the Ural Conservatory]. Vyp. 22 / Ed. E.E. Polotskaya. Ekaterinburg: Ural Conservatory, 2020. P. 6–17.

26. *Polyakova L.V.* "Voyna i mir" S.S. Prokof'eva. (Putevoditeli po operam) [Prokofiev' "War and Peace". (Opera guides)]. Moscow: Gosudar-

stvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1960.

27. *Prokofev S.S. Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Vsesoyuzn. izd-vo "Kompozitor" [The Composer publishing house], 1982. Izd. 2-e, dop. [Ed. 2, rewrite].

28. *Prokofev S.S. "Voyna i mir"*. Avtorskoe perelozhenie dlya fortepiano s peniem. Sleklografiya Muzfonda SSSR, ["War and Peace". Glassography of the USSR Muzfond, 1943]. Umen'shennyj format [Reduced format].

29. *Prokofev S.S. "Voyna i mir"* ["War and Peace"]. In: *Prokofev S.S. Sobranie sochineniy* [Collected Works]. T. 6 A, B, C / Ed. D.D. Shostakovich. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [State Music Publishing House], 1958.

30. *Prokofev S.S. Evgeniy Onegin* op. 71. Muzykal'no-dramaticheskaya kompozitsiya po odnoimyonnomu romanu A.S. Pushkina dlya chtetsa, aktyorov i symfonicheskogo orchestra. Partitura i avtorskoe perelozhenie dlya fortepiano / Stsenich. kompozitsiya S.D. Krzhizhanovskogo v red. E.L. Dattel' [Eugene Onegin. Musical dramatic composition based on the novel of the same name by A.S. Pushkin for the reader, actors and symphony orchestra. Score and author's arrangement for piano / Stage composition by S.D. Krzhizhanovsky, ed. by E.L. Dattel]. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1973.

31. *Prokofev S.S. i Myaskovskij N.Ya. Perepiska* [Correspondence] / Ed. M.G. Kozlova and N.R. Yatsenko, comm. by V.A. Kiselev, pref. and indexes by M.G. Kozlova. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1977.

32. *Prokofeva (Lyubera) L.I. Iz vospominanij* [From memories, February 1961]. In: *Sergej Prokofev. 1953–1963. Stat'i i materialy* / Sost. i red. I.V. Nest'eva i G.Ya. Edel'mana. Moscow: Vsesoyuzn. izd-vo "Sov. kompozitor" [The Soviet composer publishing house], 1962. P. 160–209.

33. *Sabinina M.D. "Voyna i mir"*. Opera S.S. Prokofeva na mos-

kovskoy stsene [[“War and Peace”. Prokofiev’ opera on the Moscow stage]. In: Vechernyaya Moskva [The Evening Moscow]. 1957. November 15.

34. Sovetskaya opera “Voyna i mir” na stsene florentiyskogo opernogo teatra [The Soviet opera “War and Peace” on the Florentine Opera House’ stage]. In: Pravda [Truth]. 1953. May 28.

35. *Spasskiy S.D.* Zametki ob opernom libretto [Notes on the opera libretto]. In: Sovetskaya muzyka [The Soviet music]. 1949. № 8. P. 27–37.

36. *Tarle E.V.* Nashestvie Napoleona na Rossiyu [Napoleon’s invasion of Russia]. In: *Tarle E.V.* Napoleon. Moscow: OGIZ Gospolitizdat [State publishing house of political literature], 1941. Gl. XIII. P. 249–285.

37. *Tolstoy L.N.* Voyna i mir. T. 3 [War and Peace. Vol. 3]. In: *Tolstoy L.N.* Sobranie sochineniy [Collected Works] v 12 t. T. V. Moscow: izd-vo “Pravda” [The Pravda publishing house], 1984.

38. *Tolstoy L.N.* Predislovie k sochineniyam Gyui de Mopassana [Preface to the works of Guy de Maupassant]. 1893–1894. In: *Tolstoy L.N.* Polnoe sobranie sochineniy [Full composition of writings] v 90 t. T. 30: Proizvedeniya [Works] 1882–1898 / Ed. and comm. by V.S. Mishin, N.V. Gorbachyov. Moscow: GIHL [State publishing house of fiction], 1951. P. 18–19.

39. *Uteshev A.P.* Istoriya sozdaniya opery Prokof’eva “Voyna i mir” [The history of the creation of Prokofiev’s opera “War and Peace”]. In: Cherty stilya S. Prokof’eva [Features of Prokofiev’s style] / Ed. L.G. Berger. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1962. P. 58–81.

40. *Hohlovkina A.A.* “Voyna i mir” [“War and Peace”]. In: Sovetskaya muzyka [The Soviet music]. 1946. № 8–9. P. 15–28.

41. *Shestov L.I.* Dobro v uchenii gr[afa] Tolstogo i Nitsshe (filosofiya i propoved’) [Good in the teachings of Count Tolstoy and Nietzsche (philosophy and sermon)]. In: Voprosy filosofii [Philosophy questions]. 1990. № 7. P. 59–127.

42. *Shnitke A.G.* Zametki o dramaturgii pervoy kartiny i muzykal’nom

tematizme opery S. Prokof'eva "Voyna i mir" [Notes on the dramaturgy of the first picture and the musical thematism of S. Prokofiev's opera "War and Peace"]. In: Cherty stilya S. Prokof'eva [Features of Prokofiev's style] / Ed. L.G. Berger. Moscow: Sov. kompozitor [The Soviet composer publishing house], 1962. P. 32–57.

43. *Yudina M.V.* Vysokiy stoykiy duh. Perepiska [High persistent spirit. Correspondence] 1918–1945 gg. Moscow: ROSSPEN, 2006.

44. *Clark P.* From The Metropolitan Opera Archives: Early attempts to stage War and Peace at the Met (July 2001) [Electronic resource]. Available at: <http://archives.metoperafamily.org/Imgs/warandpeace-presskit.htm> (accessed: 22.06.2021).

45. *Downes O.* Opera outlook: season promises big box-office, even if repertory is little changed. In: New-York Times. 1947. November 9.

46. *Downes O.* 'War and Peace'. Prokofieff's opera based on Tolstoy's novel has timely impact. In: New York Times. 1944. January 2. Transl. by A.V. Bulycheva.

47. *Lucký Š.* Hudební událost světového významu. In: Kulturní Politika. 1948. 9 července. Transl. by S.A. Petukhova.

48. Metropolitan obtains 'War and Peace' rights. Plans under way to produce Prokofieff opera. In: Herald Tribune. 1946. December 21.

49. Prokofieff Opera off till next season. In: New-York Herald Tribune. 1947. February 17.

50. *Rinaldi M.* Musica. Note e rassegne. In: Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti. 1953. Anno 88, n° 1831, Luglio. P. 375–381.

51. Soviet opera in Florence; Prokofieff's 'War and Peace' gets 1st performance in West. In: New York Times. 1953. 28 May.

ARCHIVAL SOURCES

52. RGALI [Russian State Archives of Literature and Art]. Fund 1929 (Prokofiev S.S.) Op. [Inventory] 1. Ed. hr. [Storage unit] 38. Prokofiev S.S. *Eskizy i chernoviki 1-j redaktsii "Voyny i mira" s variantami bolee pozdnego vremeni* [Sketches and drafts of "War and Peace" with later versions] (August 15, 1941). 52 l.

53. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 55. L. 1. Prokofiev S.S. *Pervonachal'nyj plan opery "Voyna i mir"* [The Initial plan for the opera "War and Peace"]. Autograph (April 12, 1941). L. 2–2 rev. "Plan "Voyny i mira" v 1 vecher" ["Plan "War and Peace" in one evening"]. Autograph (December 5, 1948).

54. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 286. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka b/n* [Music notebook NN] [N^o 6] (January, 1933). 32 l.

55. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 287. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 7 (May 14, 1935). 24 l.

56. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 288. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 8 (May 31, 1936). 24 l.

57. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 289. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 9 (1940). 48 l.

58. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 290. Prokofiev S.S. *Notnaya zapisnaya knizhka* [Music notebook] N^o 10 (October 2, 1940). 64 l.

59. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 662. *Telegrammy i pis'ma E.M. Radina Prokof'evu* [Radin's telegrams and letters to Prokofiev] (June 24, 1937 – June 26, 1942). 9 l.

60. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 702. *Pis'mo L. Stokovskogo Prokof'evu* [Stokowski's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (May 15, 1943). Transl. by S.A. Petukhova. Published for the first time.

61. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 713. L. 3–4. *Pis'mo A.A. Fadeeva Prokof'evu* [Fadeev's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (February 29,

1952).

62. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 727. L. 7–7 rev. Telegramma M.B. Hrapchenko Prokof'evu [Hrapchenko's telegrams to Prokofiev] (May 7, 1943).

63. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 811. L. 15. Pis'mo direktora Teatra opery i baleta im. A.A. Spendiarova (Erevan) G.S. Varzhapetyana Prokof'evu [Varzhapetyan's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (March 29, 1942). Published for the first time.

64. RGALI. F. 1929. Op. 1. Ed. hr. 836. L. 40. Pis'mo E.M. Radina Prokof'evu [Radin's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (May 5, 1943). Published for the first time.

65. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 18. Rannie varianty libretto 1-j redaktsii "Voyny i mira" [Early libretto' versions of the first redaction of "War and Peace"]. Typescript with edits by librettists, autographs. 38 l.

66. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 19. Razmetka udarnykh i neudarnykh slogov v tekstah libretto "Voyny i mira". Otryvki [Marking of stressed and unstressed syllables in the libretto texts of the "War and Peace". Excerpts]. 12 l.

67. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 98. Prokof'ev S.S. "Konspekt dlya dnevnika ili kratkiy dnevnik" ["Diary synopsis or short diary"]. Autograph (August 15, 1952 – March 1, 1953). 21 l. This excerpt is published for the first time.

68. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 184. L. 3. Pis'mo Prokof'eva E.V. Derzhanovskoy [Prokofiev's letter to Derzhanovskaya]. Autograph (September 4, 1943).

69. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 284. L. 5–7. Pis'mo Prokof'eva Fadeevy [Prokofiev's letter to Fadeev]. Authorized typescript (copy, January 10, 1952).

70. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 409. L. 37. Pis'mo E. Gotliba Prokof'evu [Gotlib's letter to Prokofiev]. Authorized typescript (August 28, 1942).

71. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 548. L. 4–4 rev. Dogovor. Gor[od]

Baku, 1 iyunya 1942 goda [Contract. Baku city, June 1, 1942]. Typescript.

72. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 616. Pis'mo L. Stokovskogo A.E. Bogatyryovu [Stokowski's letter to Bogatyryov]. Typescript (November 13, 1951). 1 l.

73. RGALI. F. 1929. Op. 2. Ed. hr. 622. Stenogramma zasedaniya sekretariata Soyuza sovetskih kompozitorov s obsuzhdeniem fragmentov iz "Voyny i mira", ispolnennyh opernym ansamblem VTO [Transcript of the meeting of the secretariat of the Union of Soviet Composers with a discussion of excerpts from "War and Peace" performed by the WTO opera ensemble]. Typescript (October 10, 1952). 28 l.

74. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 11. L. 4. Istochniki libretto. Rukopis' M.A. Mendel'son-Prokof'evoy b/d [Sources of the libretto. The manuscript of M.A. Mendelssohn-Prokofieva ND].

75. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 92. Telegramma Prokof'eva L. Stokovskomu [Prokofiev's telegram to Stokowski] (April 2, 1946). 1 l.

76. RGALI. F. 1929. Op. 3. Ed. hr. 138. Pis'mo Prokof'eva V.G. Yakovlevu [Prokofiev's letter to Yakovlev]. Authorized typescript (draft, May 11, 1952). 1 l. Published for the first time.

77. RGALI. F. 1628 (Fadeev A.A.) Op. 2. Ed. hr. 1084. L. 10–11. Pis'mo Prokof'eva Fadeevy [Prokofiev's letter to Fadeev]. Authorized typescript (original, January 10, 1952).

78. RNMM [Russian National Museum of Music]. F. 33 (Prokofiev S.S.) № 827. Afisha prem'ery opery "Voyna i mir" v Prage [Playbill for the premiere of the opera "War and Peace" in Prague] (June 25, 1948). 1 l.

