

РЕЦЕНЗИИ

УДК 782.1

Mir ist so wunderbar*: современное музыкознание о природе квартета-канона Бетховена (еще раз о взаимодействии оперных традиций в «Фиделио»)

А. А. Логунова

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

Для цитирования: Логунова, Анастасия. “*Mir ist so wunderbar*: современное музыкознание о природе квартета-канона Бетховена (еще раз о взаимодействии оперных традиций в ‘Фиделио’)”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 1 (2022): 205–223. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.110>

Квартет в форме канона из первого действия «Фиделио» получил безоговорочное признание публики уже в самом начале непростой сценической жизни оперы. Восхищение музыкой ансамбля среди критиков XIX в. в веке XX сменилось неподдельным исследовательским интересом, который сделал квартет Бетховена одним из самых обсуждаемых оперных канонов в музыкальной литературе. В статье предпринята попытка обобщения современных научных представлений о происхождении характерной для венской музыкальной культуры конца XVIII — начала XIX в. традиции камерно-вокальных и оперных канонов, в контексте которой рассматривается квартет из «Фиделио». Указываются оперы венского репертуара 1780–1800-х годов (в том числе произведения Мартина-и-Солера, Сальери, Моцарта, Паэра, Керубини) с ансамблями-канонами, на которые мог ориентироваться Бетховен. Прослеживается отражение этой традиции в итальянской и русской опере XIX в. На базе изысканий Генриха Шваба, Доротеи Линк и Ларисы Кирилиной обсуждается связь формы канона с идеями эпохи Просвещения, а также опирающаяся на эти идеи образно-содержательная трактовка присущей музыке квартета пасторальности, которая в данном случае поддается и христианской интерпретации, что позволяет услышать в квартете своеобразный «Benedictus» «Фиделио». Ансамбль рассматривается как образец бетховенской созерцательной лирики на базе существующего в российском музыкознании опыта ее философско-эстетического

* Автор выражает благодарность кандидату искусствоведения Михаилу Валерьевичу Лопатину (Вюрцбургский университет, Германия) и профессору Доротеи Линк (университет Джорджии, США) за предоставленные материалы.

осмысления. Подчеркивается ключевое, почти пророческое значение квартета — номера, в котором Леонора впервые появляется на сцене, для понимания образа главной героини во всем богатстве его литературно-мифологической родословной.

Ключевые слова: опера, Бетховен, «Фиделио», канон, Вена, оперный ансамбль, Россини, *la solita forma*, *pezzo concertato*, пасторальность.

Светлой памяти Ларисы Георгиевны Данько

Стилевая природа «Фиделио» Бетховена не перестает волновать исследователей на протяжении многих десятилетий. Углубленное изучение оперных форм, наблюдаемое в последней трети XX в., позволило более точно интерпретировать некоторые музыкально-драматургические решения композитора и определить влияние той или иной национальной традиции¹, на пересечении которых находится квартет в форме канона *Mir ist so wunderbar* («Мне все так странно») из I акта оперы. Среди множества вопросов, рождаемых знаменитым ансамблем, особый интерес представляет его соотношение, с одной стороны, с оперной практикой эпохи Просвещения, а с другой — с новыми тенденциями зарождающейся романтической оперы.

Как утверждает Г. Шваб, *Mir ist so wunderbar* можно считать самым обсуждаемым канонем на оперной сцене [3, S. 235]. Вопреки обыкновению, только несколько эскизов предшествовали написанию квартета: первая версия ансамбля стала окончательной, в том же виде канон вошел и в третью редакцию². Даже после неудачной премьеры квартет в форме канона был встречен благосклонно, о чем свидетельствует анонимный отзыв в *Allgemeine musikalische Zeitung*³: вслед за общей низкой оценкой вокальных номеров и суровой критикой дуэта G-dur из III акта рецензент отмечает: «Гораздо лучше вышли четырехголосный канон в I акте и полная чувств ария сопрано» [5, с. 363–4]. После исполнения второй редакции корреспондент *Zeitung für die elegante Welt* выше всего оценил первый дуэт и два квартета [5, с. 367]⁴, на премьере 1814 г. «прекрасный четырехголосный канон был повторен» [3, S. 235], да и в 1822 г. квартет вызвал большой энтузиазм у публики и исполнялся дважды⁵. Прелесть квартета отмечали Берлиоз в 1862 г. [7, с. 216–7] и Ганслик в 1870-м [8, с. 175]. 25 января 1815 г. квартет стал заключительным номером программы последнего концерта, на котором Бетховен выступил публично [9, p. 305]⁶.

¹ Этот процесс нашел отражение в докладах боннского симпозиума 17–20 сентября 1997 г. [1], например в связи с драматургией второго финала в окончательной редакции [2, S. 132].

² За исключением коды, сокращенной путем объединения тактов 40–41, что, по замечанию Шваба, позволило композитору добиться более естественного завершения канона (см.: [3, S. 239]).

³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, January 8, 1806 (см.: [4, p. 173–4]).

⁴ У Шваба источником высказывания значится *Wiener Theaterzeitung* со ссылкой на издание: Stefan Kunze, Hrsg., *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1820* (Laaber: Laaber-Verlag, 1987), 152 (см.: [3, S. 235]). Однако в более новом издании такого рода, где приводится текст упоминаемой рецензии, отмечается, что впервые она была опубликована именно в *Zeitung für die elegante Welt* [4, p. 180], при этом указанная ссылка (по. 6, May 20) оказалась неточной: статья увидела свет десятью днями раньше (см.: [6]). Автор выражает благодарность рецензенту за установление корректной даты публикации.

⁵ *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, November 9, 1922 (см.: [4, p. 237]).

⁶ Концерт в честь дня рождения императрицы Елизаветы Алексеевны, находившейся в Вене и посетившей академию 29 ноября 1814 г. По ее инициативе и произошло выступление Бетховена, исполнившего с Ф. Вильдом «Аделаиду» (см.: [10, с. 233]).

412 C A N O N , aus der Oper: F I D E L I O , mit Begleitung des Pianoforte, von L. V. BEETHOVEN.

Wien bey Johana Cappi. (sotto voce.)
(für sich.)

Andante sostenuto.

Marcelline. *Mir ist so wunder - bar,*

Leonore.

Jaquino.

Rocco.

Pianoforte.

engt das Herz mir ein, er lücht mich es ist klar, - - ich werde glücklich seyn, (für sich), mir ist so wun - der - bar,

Wie groß ist die Ge - - fahr, wie

1 7 20

Рис. 1. Бетховен. «Фиделио». I акт. Квартет (первая публикация) [II]

Клавир оперы без увертюры и финалов был опубликован издательством *Breitkopf und Härtel* только в 1810 г. [I], при этом квартет стал одним из трех номеров (наряду с трио *Ein Mann ist bald genommen* и дуэтом *Um in der Ehe froh zu leben*), которые вышли в журнале Дж. Каппи уже в 1807 г. (рис. 1).

Внимание современных музыковедов направлено на выявление обстоятельств, обусловивших введение Бетховеном ансамбля в форме канона, и образцов, на которые мог ориентироваться композитор, создавая свой квартет⁷. Исследовательский интерес подогревает тот факт, что пьеса Ж. Н. де Буйи «Леонора, или Супружеская любовь», которой Й. фон Зонлейтнер придерживался довольно близко, не содержит ансамблевого номера в третьей сцене I акта: ни в опере Гаво⁸, ни у Паэра⁹ подобного квартета нет.

Ансамблем, который мог стать прообразом бетховенского в отношении созерцательного характера, называют квартет из «Тайного брака» Чимарозы (*Il matrimonio secreto*, 1792) [3, S. 243; 12, S. 193]¹⁰. Если говорить о музыкальной форме,

⁷ Косвенно этот вопрос затрагивается С. Хенце-Дёринг [2], большая работа в этом направлении проделана Д. Линк [11], непосредственно генезису канона посвящена статья Г. Шваба [3].

⁸ «Леонора, или Супружеская любовь» (*Léonore, ou l'Amour conjugal*, 1798).

⁹ «Леонора, или Супружеская любовь» (*Leonora, ossia l'Amore conjugale*, 1804).

¹⁰ Имеется в виду квартет Каролины, Лизетты, Фидальмы и графа Робинсона из I акта. Подобно появлению Леоноры, чей взгляд неверно воспринимается Марцелиной, порождая длительную рефлексию всех героев, приход графа, ошибочно принимающего за невесту ее младшую сестру,

то наиболее известным оперным канон, предшествовавшим бетховенскому, является квартет из финала II акта «Так поступают все» (*Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*, 1790)¹¹. Однако каноны на оперной сцене звучали и до Моцарта. В вопросе об истоках подобной традиции мнения ученых разнятся. Г. Аберт в 1927 г. говорил о французских образцах, не указывая примеров (цит. по: [3, S. 239]). Спустя 70 лет С. Хенце-Дёринг обозначила и конкретный пример — «Том Джонс» Филлора (*Tom Jones*, 1766)¹² [2, S. 126]: III акт начинается застольной в форме квартета а сарпелла¹³. Французские корни имеет сама идея статичной сцены, ведь канон как никакая другая форма позволяет создать ощущение остановившегося времени. Подобные «картины изумления», рождающие эффект «застывшего мгновения», восходят к балетной пантомиме Ж.-Ж. Новерра¹⁴ и драматургии М.-Ж. Седена [12, р. 44]. Через Новерра и его работу с Н. Йоммелли «картины изумления» попали сначала в итальянскую оперу *seria*¹⁵, а затем и в оперу *buffa*.

В то же время Шваб пишет о национальной немецкой традиции оперных канон, начало которой он связывает с творчеством контрапунктиста И. Тайле, упоминаемая также четырехголосный канон в опере «Борис Годунов» (*Boris Goudenow, oder Der durch Verschlagenheit erlangte Trohn*, 1710) ученика Тайле И. Маттезона, который позднее (в *Canonischen Anatomie*, 1723) теоретически отстаивал ценность канона в ответ на меняющийся вкус с его стремлением к господству мелодии верхнего голоса. Что касается современников Бетховена, то здесь Шваб иллюстрирует свой тезис на примере зингшиля Ф. Л. Э. Кунзена *Das Fest der Winzer oder Die Weinlese*¹⁶ (1793) [3, S. 239].

В 1990-е годы ученые начали изучать истоки бетховенского канона в связи с венской оперной практикой, хотя о любви к «каноническому пению» в Вене писал еще Р. Хаас в 1927 г.¹⁷ Ко времени сочинения «Фиделио» Бетховен знал немало опер с ансамблями в форме канона. О популярности оперных канон свидетельствует то, что несколько подобных ансамблей вошли в пастиччо Л. да Понте «Музыкальная пчела» (*Lape musicale*, 1789, и *Lape musicale rinnuovata*, 1791) [11, р. 126]. Согласно В. Дюрру и Г. Шмидту, мода на каноны была связана с особым пристрастием Марии Терезии Сицилийской к этому жанру¹⁸. Подтверждением могут служить

создает ситуацию замешательства. Герои погружены в собственные эмоции: неожиданное чувство к Каролине охватывает графа, обида и отчаяние царят в душе Каролины, недоумение и тревога слышны в партии Лизетты. Правда, созерцательный характер не выдерживается до конца ансамбля: Adagio сменяется Allegro moderato в духе арий-рондо.

¹¹ Трехголосный канон (Фьордилиджи, Дорабеллы и Феррандо) со свободным контрапунктом в партии Гульельмо.

¹² Указан год премьеры второй редакции, в которой опера завоевала известность.

¹³ «Quator de buveurs A chanter rire et boire» [III, р. 130–2].

¹⁴ В «Ясоне и Медее» (*Jason et Médée*, 1763) при неожиданном появлении Медеи в разгар свадебного торжества Креуза, Креонт и Ясон застывают с жестами, выражающими различные эмоции (см.: [12, р. 41]).

¹⁵ Как указывает П. Руссо, одним из первых образцов оперы *seria* с разработанным финалом акта стал «Фазтон» (*Fetonte*) Йоммелли, Вераци и Новерра, представленный в 1768 г. (см.: [13, р. 44]).

¹⁶ Здесь и далее названия опер, не имеющих устоявшейся русскоязычной версии, даются на языке оригинала.

¹⁷ Robert Haas, “Zum Kanon im Fidelio”, in *Beethoven-Zentenarfeier: Wien, 26. bis 31. März 1927 <...>* (Wien: Universal-Edition, 1927), 136 (цит. по: [3, S. 240; 4, р. 174]).

¹⁸ Можно вспомнить, что опера Бетховена после первого переноса должна была быть представлена в день именин императрицы (15 октября) [3, S. 240].

Gesellschaftslied. 4stimmiger Canon.

1. Trauten Freun-de, lasst uns trinken, lasst uns froh und fröh-lich seyn! seht die vol-len Glä-ser
Mäd - chen süs-ses Ko-sen, und des Weibchens sanf-ter Kuss, ü - berstreut den Weg mit
Freun-de, küsst und trinket, preis't in Lie - dern Kuss und Wein, bis der Fak - kel-jüngling
win-ken, la - den uns zur Freu-de ein! 2. Hol - der
Ro - sen, giebt be - gei - stern den Ge - nuss. 3. Drum, ihr
win-ket, zu dem e - wig dü - stern Hain.

Рис. 2. Канон, опубликованный в *Allgemeine musicalische Zeitung* 2 декабря 1807 г. (без указания автора) [IV]

документы, зафиксировавшие историю создания одной из двух месс М. Гайдна, написанных для Марии Терезии. 5 апреля 1803 г. композитор получил заказ на *Missa Sancti Francisci Seraphici* (МН 826) вместе с конкретными требованиями, о чем он сообщал В. Реттенштайнеру: «Et incarnatus est должен быть написан для четырех голосов в сопровождении виолончели и контрабаса. Benedictus будет дуэтом для сопрано и баса с хором в конце. Офферторий — четырехголосный канон» [14, р. 198]. В ответном письме заказчику Гайдн просит уточнить форму оффертория: «Следует ли сочинять его в духе моих четырехголосных песен? Или его нужно интерпретировать как строгий канон...?» [14, р. 198]. Судя по результату, императрица предпочла второй вариант¹⁹.

Принимая во внимание любовь Марии Терезии Сицилийской к канонам, следует все же отметить, что пристрастие это было обусловлено особыми местными традициями народного музицирования, о чем писали Р. Хаас и О. Вессели²⁰. Неслучайно значительная часть венских оперных канонов является раундами, или песенными канонами, в которых вступление голосов происходит на одной высоте через равные промежутки времени и согласуется с периодичной структурой темы²¹. Опираясь на изыскания Хааса, В. Кирш пишет о традиции *Gesellschaftslied* — жанра, восходящего к немецкой полифонической песне эпохи Ренессанса [12, S. 193]. Бытовое хоровое многоголосие, интерес к которому в начале XIX в. стремительно возрастал, о чем свидетельствует культура *Tafelmusik*, несомненно, способствовало популяризации канонов. Показательный пример — публикации канонов в периодике [IV] (рис. 2).

Д. Линк анализирует оперные каноны вкупе с камерными («вокальными», как называет их музыковед²²), выявляя группу текстов, которые использовались для

¹⁹ Офферторий *Domine Deus salutis* (МН 827) представляет собой точный четырехголосный канон в приму а cappella.

²⁰ Вессели относит к этой традиции и оперные каноны Мартина-и-Солера, указывая на влияние Фукса и Кальдары (см.: [15]).

²¹ Более сложная полифоническая работа и нерегулярная фразировка характерны для канонов в операх «Так поступают все» Моцарта, «Аксур, царь Ормуза» Сальери, «Фаниска» Керубини (см.: [11, р. 109]).

²² В отечественной литературе области бытования и разновидности канонов обсуждаются Л. В. Кириллиной (см.: [16, с. 203–8]).

создания камерных канонов композиторами нескольких поколений — от Кальдары до Шуберта²³ [11]. Составленная Линк таблица показывает, что большинство оперных канонов рубежа веков обнаруживаются в венских операх или связаны с венским влиянием.

Задал тон моде на оперные каноны в Вене Мартин-и-Солер — *Una cosa rara, o sia Bellezza ed onestà* («Редкая вещь, или Красота и добродетель», 17 ноября 1786²⁴) стала первой венской оперой с канонами, завоевавшими популярность²⁵. За ней последовали *Gli equivoci* Стораче («Недоразумения», 27 декабря 1786), *L'arbore di Diana* Мартина-и-Солера («Древо Дианы», 1 октября 1787)²⁶, *Axur re d'Ormus* («Аксур, царь Ормуза», 6 января 1788) и *La cifra* (11 декабря 1789) Сальери, *Così fan tutte* Моцарта (26 января 1790), *Der neue Gutsherr, oder Der Schiffspatron* Диттерсдорфа (2 марта 1791), *Falstaff, ossia Le tre burle* Сальери («Фальстаф, или Три шутки», 3 января 1799), *Camilla, ossia Il sotterraneo* Паэра («Камилла, или Подземелье», 23 февраля 1799), *Il segreto* Картельери (14 марта 1805), *Fidelio oder Die eheliche Liebe* Бетховена («Фиделио, или Супружеская любовь», 20 ноября 1805), *Faniska* Керубини («Фаниска», 25 февраля 1806)²⁷. Н. В. Пилипенко указывает также канон в *Ostade oder Adrian von Ostade* Вейгля («Адриан фон Остаде», 3 октября 1807) [17, с. 71].

Загадкой остается путь Мартина-и-Солера к канону в опере, ведь впервые композитор обратился к этой форме еще в 1782 г. в Венеции (*In amor ci vuol destrezza*, финал II акта), что позволило некоторым исследователям говорить об итальянском происхождении приема (см.: [18, р. 138]). Согласно одному из источников, Мартин-и-Солер мог учиться у Падре Мартини²⁸. Известно, что ученик Падре Мартини Б. Оттани включил четырехголосный канон в финал II акта своей первой оперы *L'amore senza malizia*, написанной для венецианского карнавала 1768 г.²⁹ В те же годы в Венеции начинал свой путь оперного композитора Сальери: в 1766-м состоялся его дебют, а уже в ранней венской опере *Daliso e Delmita* (1776) содержится небольшой канон в любовном дуэте (см.: [19, р. 249]).

Таким образом, венецианская практика оперных канонов была перенесена в Вену, где попала на подготовленную почву: руководителем венской Придворной капеллы был контрапунктист Й. Фукс, а вице-капельмейстером на протяжении двадцати лет (с 1716 по 1736 г.) служил венецианец А. Кальдара, один из самых плодотворных авторов канонов. По разным сведениям, в 1730-е Кальдара написал око-

²³ Шуберт в *Lacrimoso son io* D. 131 (1815) обращается к тексту, на который были написаны каноны Моцарта (KV 555) и Кальдары.

²⁴ Здесь и далее в скобках указывается дата премьеры.

²⁵ Речь идет именно об операх с ансамблями-канонами, получившими самостоятельную известность: не исключено, что каноны на венских сценах могли звучать и раньше.

²⁶ Хронологически следующим стал Джованни Паизиелло, побывавший в Вене и, очевидно, получивший представление о местных традициях. Композитор включил канон в финал оперы *Nina, o sia La pazza per amore* («Нина, или Безумная от любви», 1789), поставленной в Казерте близ Неаполя, где с сочинениями в этом жанре Мартина-и-Солера уже были знакомы: сборник *XII canoni* попал в Италию через копииста Л. Парескалки (см.: [11, р. 124]).

²⁷ В. Кирш упоминает также оперу *Der Taucher* («Пловец», 1813, Штутгарт) К. Крейцера и оперы Л. Шпора *Alruna, die Eulenkönig* («Альруна, королева сов», 1808) и *Zemire und Azor* («Земира и Азор», 1819, Франкфурт) (см.: [12, S. 193]).

²⁸ Линк ссылается на *Allgemeinen musikalischen Zeitung* за 1800 г. (см.: [11, р. 115]).

²⁹ Об этом свидетельствует переписка Падре Мартини.

до 500–700 канонов³⁰, при этом большая часть текстов принадлежала Метастазіо. Важнейшим ресурсом стал сборник из 34 стихотворений на пасторальные темы *Strofe per Musika da Cantarsi a Canone*³¹. В 1782 г. венское издательство *Artaria & C^o* опубликовало собрание из 35 вокальных канонов под названием *Canoni composti dal Abe P. Metastasio*³². Как отмечает Линк, именно эта публикация, осуществленная в год смерти Метастазіо, обозначила начало стремительного роста интереса венцев к канонам, как к камерным, так и к оперным [11, р. 120]. Хотя Моцарт писал каноны еще со времени первого итальянского путешествия (1769–1772), именно в Вене и, вероятно, в ответ на местную моду композитор создал десять вокальных канонов (KV 555–562), датированных в авторском каталоге 2 сентября 1788 г. [20]. Десятки камерно-вокальных канонов были написаны Сальери, Гайдном (см.: [21]), Бетховеном³³.

Каноны из опер публиковались издателями отдельными сборниками, в частности *Artaria & C^o* в 1786 и 1788 гг. были напечатаны два канона из «Редкой вещи» и три из «Древа Дианы» [11, р. 121]. В дальнейшем Мартин-и-Солер не отступал от излюбленного жанра: в бенефисе 17 марта 1878 г. были исполнены не только каноны из «Редкой вещи», но и специально сочиненная кантата *Il sogno*, в которой каждая из частей финального терцета написана в форме канона (см.: [11, р. 121–2]). После премьеры «Древа Дианы» вышел сборник из двенадцати вокальных канонов Мартина-и-Солера³⁴. Каноны звучали и в бенефисах вокалистов³⁵, и на масонских церемониях³⁶.

Нельзя исключать из контекста венской практики и ансамбли в форме канона в мессах, прежде всего в разделах *Et incarnatus* [23, S. 179]³⁷, а также в других частях³⁸.

³⁰ Не публиковались при жизни Кальдары.

³¹ Стихотворения, не имеющие датировки, вероятно были созданы между апрелем 1730 г., когда Метастазіо прибыл в Вену, и декабрем 1736-го (год смерти Кальдары), и впервые опубликованы в 1748 г. Тексты Метастазіо распространялись в манускриптах, нередко анонимно, попадая в различные собрания. Как установила Г. Уорд, в лондонском издании середины 1740-х (*One Hundred Cantici*) по крайней мере 88 из 101 канона были сочинены Кальдарой (см.: [11, с. 117]).

³² Не менее семи принадлежат Кальдаре, остальные также близки его стилю. Ошибочная атрибуция может быть объяснена тем, что 26 из 36 канонов написаны на стихотворения из «Строф», а другие пять — на тексты из оперных либретто.

³³ Бетховен написал первые каноны около 1795 г., но большая часть датируется 1820-ми.

³⁴ *XII canoni* (1787, переизданы в 1799) (см.: [11, р. 122]). Навык композитора оказался к месту в Англии, учитывая национальные традиции кэтчей и канонов: Мартин-и-Солер включил канон в первый финал написанной для Лондона *La scuola dei maritimi* («Школа жен», 1795).

³⁵ Согласно дневниковой записи графа К. Цинцендорфа от 20 февраля 1785 г., канон исполнялся на концерте тенора С. Мандини (см.: [11, р. 120]). Можно упомянуть также концерт, который дал тенор А. Бриззи в 1804 г.: в кантате *Götterbund in Osterreich* с музыкой Бренты, Терциани и Кордельери рецензент особенно отмечает ее финал, начинающийся как канон (см.: [22, S. 545]).

³⁶ В качестве приветственной песни свободных масонов ложи *Zur wahren Eintracht* своему мастеру И. фон Борну 4 августа 1785 г. звучал трехголосный канон Мартина-и-Солера *Che pena, che affano*, проданный копиистом Л. Лаушем, с переведенным на немецкий язык и переработанным текстом (см.: [11, р. 120]).

³⁷ См., например, *Heiligmesse* Й. Гайдна Н. 22/10 (1796) и упоминавшийся выше офферторий М. Гайдна.

³⁸ См. начало *Gratias* в *Theresienmesse* Й. Гайдна Н. 22/12 (1799): первые два проведения представляют канон в октаву, далее интервал меняется.

N^o 12. *Andantino*, Oboe, Fl., Clar., Violonc., Viol., Bassin. Kl.

Canon
a 3 voci.

Faniska.
Hoffnung, du trocknest wieder sanft die Augenlider; du strahlst lebend nieder auf die matte, auf dieses matte Herz, dein holdes Licht, dein holdes Licht erwärmet den Bosen der sich härmet, wie Thau

Rasinski.
Hoffnung, du trocknest wieder sanft die Augenlider; du strahlst lebend nieder auf

479 V. S.

Рис. 3. Керубини. «Фаниска». II акт. Терцет *Hoffnung, du trocknest wieder sanft die Augenlider* [V]

Линк полагает, что оперные каноны могли создаваться в атмосфере скрытого соперничества: Сальери конкурировал с Мартином-и-Солером в контрапунктическом мастерстве, создавая тройной канон для девяти голосов во втором финале *La ciffra*, Моцарт же дал вызов обоим, демонстрируя то, как статичная по сути форма может служить для передачи конфликта [11, p. 125].

Хронологически наиболее близким к квартету из «Фиделио» является канон из «Фаниски» Керубини, представленной в Вене 25 февраля 1806 г.³⁹ — между постановками двух редакций бетховенской оперы (20 ноября 1805 г. и 29 марта 1806-го). Терцет из II акта (*Hoffnung, du trocknest wieder sanft die Augenlider*, рис. 3) перекликается с квартетом *Mir ist so wunderbar* по образному строю: после того как в темницу к Фаниске и Расинскому проникает служанка Моска и предлагает план побега, у всех троих рождается надежда на счастливый исход драмы, что обуславливает светлый характер музыки. Как и Бетховен, Керубини работал с Л. фон Зонлейтнером⁴⁰ и сопрано А. Мильдер-Гауптман. По мнению М. Феррагудо, сказались ли в «Фаниске» влияние «Фиделио», установить точно не представляется возможным [25, p. 21–2].

³⁹ Керубини находился в Вене с июня 1805 г. по приглашению директора придворной оперы П. фон Брауна для написания немецкой оперы.

⁴⁰ Зонлейтнер осуществил перевод либретто на немецкий язык (см.: [2, S. 127]). Керубини сочинял музыку на итальянский текст (см.: [24, p. 16]).

116 Diana

Forche dei sdegni mie - i l'usa - to ardor non sen - to perchè del lor la -
 Welchen ge - wöhntes Seh - nen durchbohrt mein Herz, ich sehwan - ke, ich tritt - re noch und

Pietà, di no - i pie - tà di le - Vi posciam se De - a tu
 O hör mein Kl - ben, lass Huld er - c - hen, kannst du der Unschuld

pie - tà, Pietà, di no - i pie - tà di le - i posciam se De - a tu
 O hör mein Kl - ben, lass Huld er - c - hen, kannst du der Un - schuld

Pietà pietà di no - i pietà pietà di le - i posciam se De - a tu
 o Göt - tin hör mein Kl - ben, lass Huld für Bittet er - c - hen, kannst du der Un - schuld

tutti Bassi

non - to mi par sentir pietà! per - chò pie - tà! Per
 wan - ke, Vor Scham nicht ich Verzehn, Vor Scham ach! vergehn, Vor

se - i da te sperar pietà. pie - tà pie - tà di no -
 Thrä - nen gefühl - los wi - derstehn! o Göttin hör mein Kle -

se - i da te sperar pietà. pie - tà pie - tà di no -
 Thrä - nen gefühl - los wi - derstehn! o Göttin hör mein Kle -

se - i da te sperar pietà. pie - tà pie - tà di no -
 Thrä - nen gefühl - los wi - derstehn! o Göttin hör mein Kle -

97.

Рис. 4. Мартин-и-Солер. «Древо Дианы». II акт. Квартет *Pietà, pietà, di noi*. Тт. 38–63 [VI]

Одна из особенностей бетховенского канона — различающийся текст вокальных партий. В большей части ранее созданных оперных канонов в партиях всех персонажей звучали одинаковые слова. Исключение составляет «Камилла» Паэра (1799). В этом отношении Бетховен подхватывает инновацию Паэра, но идет дальше: если в терцете из I акта «Камиллы» персонажи через разный текст выражают одну эмоцию — радость, то бетховенские герои испытывают разные чувства.

Пристрастие к канонам в опере второй половины XVIII в. можно объяснить с идеологической точки зрения, ведь канон служит своего рода музыкальным воплощением идей эпохи Просвещения. Д. Линк обращается к термину Р. Фримана [11, р. 111], определяя основной тип оперных канонов конца XVIII в. как гимничные, в которых при вступлении всех голосов образуется мелодия с гармонизацией (рис. 4). Согласно Фриману, такой тип канонов представляет собой идеал Просвещения: единство воплощено в строгой имитации, братство — в гомофонной фактуре (цит. по: [11, р. 111–2]). Г. Шваб называет оперный канон «символом равенства», демонстрируя на примере зингшпиля Ф. Л. Э. Кунзена *Das Fest der Winzer oder Die Weinlese* (Франкфурт, 1793) характерное появление канонов в моменты объединения персонажей разного происхождения (у Кунзена — простых виноградарей и благородной дамы)⁴¹ [3, S. 240]. В квартете из «Фиделио» идея равенства может

⁴¹ О том же пишет М. Недбал в связи с каноническими эпизодами в финале «Похищения из сентября» [26, р. 68–71].

усматриваться не в социальном плане, а скорее в смысле равенства всех перед судьбой, в сомнениях, одолевающих героев, а также перед природой, в смысле равных естественных прав: пасторальный характер музыки квартета поддается просветительской интерпретации как воплощение идеализированного образа простого человека — тема, которую Бетховен в это же время разрабатывал в Шестой симфонии (см.: [27, с. 36]).

Идея канона из «Фиделио» нашла продолжение во многих ансамблях XIX в. На рубеже XVIII–XIX вв. венский музыкальный театр переживал расцвет и оказал заметное влияние на дальнейшее развитие оперы, неслучайно Вену этого времени сравнивают с Голливудом (см.: [28, с. 4]). Ученые склонны усматривать влияние бетховенского канона в обращении к этой форме Шуберта⁴², однако еще более интересна связь с другой национальной школой.

Венская традиция оперных канонов, имеющая в себе и частичку практики итальянской оперы *buffa*, в дальнейшем была адаптирована итальянской серьезной оперой⁴³. Именно *Mir ist so wunderbar* как ни один другой канон из венских опер 1780–1800-х оказался близок ей.

В распространившейся к 1820-м типовой структуре сцены (*la solita forma*), особенно в финалах актов, медленный ансамбль, выполняющий функцию лирического осмысления ситуации (*pezzo concertato*) (см.: [30, с. 142–4]), нередко начинался каноном, в связи с чем в научном обиходе закрепилось понятие «ложный канон» (*falso canone*)⁴⁴. Кристаллизация *la solita forma* и ложного канона в качестве одного из ее разделов связывается с творчеством Россини: более ранние примеры канонов в финальных ансамблях единичны и хронологически вплотную примыкают к терцету из финала I акта *Aureliano in Palmira* («Аврелиан в Пальмире», 1813)⁴⁵. Показательным в процессе утверждения подобной формы *pezzo concertato* является перенос квартета *Mi manca la voce*, неоднократно сравнивавшегося с квартетом из «Фиделио» (см.: [6, с. 216; 11, S. 194]), из I акта оперы *Mosè in Egitto* («Моисей в Египте», 1818) на место *pezzo concertato* финала III акта ее французской версии (*Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*, 1827), при этом канон из одноклассового превратился в политекстовый⁴⁶. Именно эта особенность бетховенского

⁴² В частности, в его первой опере *Des Teufels Lustschloß* («Увеселительный замок черта», D 84, 1814) (см.: [29, р. 100]). Как отмечает Н. В. Пилипенко, «хотя канонов, выделенных в самостоятельные номера, в его операх нет, сам этот принцип он использует очень охотно» [17, с. 71]. Можно указать также на обращение Шуберта к канону в мессах, например в *Credo* мессы *Es-dur*, D 950 (1828).

⁴³ См. сн. 26.

⁴⁴ Ложный канон (*um.*). Как правило, канон не выдерживался точно до последнего вступления (см.: [31]).

⁴⁵ Карини называет *Annibale in Capua* Дж. Фаринелли (1811, Милан), *Baldovino* Н. Дзингарелли (Рим, 1811), канонический эпизод в *Raoul di Créqui* В. Фьораванти (см.: [32, р. 96–103]). В операх Россини ложные каноны представляют собой *pezzi concertati* первого финала «Магомета II» (*Maometto II*, 1820), второго финала «Золушки» (*La Ceneretola, ossia La bontà in trionfo*, 1817), первого финала «Отелло» (*Otello, ossia Il moro di Venezia*, 1816). По форме и масштабам близок к канону из «Фиделио» квартет *Di tanti Regi, e popoli* из интродукции «Семирамиды» (*Semiramide*, 1823).

⁴⁶ Различный текст в вокальных партиях необязателен (одноклассовыми являются, например, каноны в начале *pezzo concertato* «Севильского цирюльника», в «Золушке», «Набукко»). Но, поскольку на массовые финалы актов, как правило, приходится ключевое столкновение конфликтующих сил, в ансамбле, который следует за главным событием сцены, находят выражение индивидуальные реакции на случившееся и каждый герой наделяется своей поэтической строфой.

квартета — соединение различных текстов и эмоциональных состояний — станет одной из отличительных черт ансамблей-канонов в опере XIX в.

Мог ли Россини знать квартет из «Фиделио» до своего первого визита в Вену весной 1822 г.? Каноны из венских опер были известны в Италии не позднее 1789 г.⁴⁷, но итальянские издания оперы Бетховена увидели свет только в начале 1860-х, а первая постановка состоялась в 1886 г. (см.: [33, p. 252]). До сих пор не обнаружены документы, которые могли бы подтвердить знакомство Россини с «Фиделио» в 1810-х. Если восхищавшийся бетховенской оперой Шуберт побывал на представлении «Фиделио» уже в 1814 г. (см.: [28, с. 150]), то Россини слышать оперу Бетховена в театре в эти годы не мог. Однако, по мнению Р. Мюллера⁴⁸, нельзя исключать возможность обращения Россини к нотному тексту «Фиделио», поскольку в частных коллекциях в Луго, Болонье и Милане могли быть и немецкие издания [VII].

Ложные каноны сохраняли актуальность в качестве *pezzo concertato* вплоть до Верди, который обращался к этой форме в «Оберто» (терцет в I акте) и «Набукко» (финал II акта). Таким образом, оперные ансамбли-каноны стали ассоциироваться со стереотипом *la solita forma*, атрибутом которой была бравурная *stretta*. В результате в середине XIX в. удивление вызывало отсутствие стретты после канона — об эффекте обманутого ожидания в связи с квартетом Бетховена писал Берлиоз в рецензии на парижский спектакль 1862 г.: «За этой красивой арией следует квартет, полный мелодического изящества. Он написан в виде канона в октаву. Все голоса вступают по очереди, каждый проводит тему, но так, что сперва получается соло в сопровождении маленького оркестра из виолончелей, альтов и кларнетов, затем дуэт, трио и, наконец, полный квартет. Россини написал в этой форме множество восхитительных вещей. <...> Но канон в “Фиделио” представляет собой *Andante*, за которым не следует обычно неизбежное *Allegro* с кабалеттой и шумной кодой. И публика, очарованная этим грациозным *Andante*, недоумевает, чувствует себя в дураках, когда не видит своего финального *Allegro*, своей каденции, подстегивающего ее удара хлыстом» [7, с. 216–7].

Однако непосредственное влияние квартета из «Фиделио» и по степени «зачарованности», и по тонкости оркестрового письма в большей мере проявилось в русской опере. Известно признание Глинки в том, что он не променяет «Фиделио» «на все оперы Моцарта вместе»⁴⁹. Поразительна аналогия с квартетом «Какое чудное мгновенье» из «Руслана и Людмилы», уже отмечавшаяся Л. В. Кириллиной [16, с. 204]. Примечательна и другая параллель, связанная с трио «Не томи, родимый» — *pezzo concertato* финала I акта «Жизни за царя». Уже здесь Глинка обращается к строфической форме канона, более того, как и в «Фиделио», героев занимает мысль о предполагаемой свадьбе и все находятся в нерешительности, не ведая того, сбудутся ли их надежды. Даже баркарольное движение в размере 6/8 напоминает о каноне Бетховена, хотя форма оказывается более развернутой и к солистам присоединяется хор.

Ожиданием свадьбы наполнен открывающийся двойным канонем квартет из II акта «Царской невесты» Римского-Корсакова, каноническое начало имеет

⁴⁷ См. сноску 28.

⁴⁸ Председатель и управляющий директор *Deutsche Rossini Gesellschaft* (Базель, Швейцария), член научного совета *Fondazione Rossini* (Пезаро, Италия), редактор *La Gazzetta*.

⁴⁹ Глинка впервые услышал оперу целиком в 1830 г. в Аахенском театре, цитата известна со слов А. Н. Серова из письма к В. В. Стасову (1847) (см.: [34, с. 428; 35, с. 53–68]).

и *pezzo concertato* из сцены свадебного пира в опере «Пан воевода», и ансамбль в сцене помолвки из «Сервилии»⁵⁰. Показательно, что в русской опере каноны и фугато часто связаны со свадебным обрядом — его празднованием или ожиданием. Мотив супружества играет особенную роль в «Фиделио». П. Робинсон отмечает, что бетховенский квартет наводит на размышления о священном смысле брака. Думы каждого участника направлены к этому, будь то мечты влюбленной Марцеллины, планы Рокко, надежды Жакино или чувства верной Леоноры. Таким образом, квартет может служить воплощением одной из идей оперы, вынесенных в подзаголовок — «супружеская любовь». По словам Робинсона, «свадьба — то, что связывает бытовой и героический сюжеты» [18, р. 142].

Согласно предположению Шваба, при создании темы квартета Бетховен исходил прежде всего из текста Марцеллины, что и обусловило ее пасторальный тон [3, S. 238]. Хотя в самом тексте нет ни упоминания сельской местности, ни моментов любования природой⁵¹, по контрасту с предшествующим диалогом, в котором раскрывается суровая действительность мира, управляемого тираном Пизарро, в словах Марцеллины выражается противопоставленное насилию стремление к тихому семейному счастью, угадываются мечты об идиллической жизни. В квартете налицо самые характерные черты пасторального топоса: тональность G-dur, опора на жанр сицилианы, прозрачность фактуры, органые пункты (см.: [36, с. 88]). Однако в бесхитростной мелодии «колыбельного» склада песенность нивелируется частыми паузами, а предшествующая теме оркестровая прелюдия погружает в атмосферу мечтательности и таинственности. Здесь можно говорить о христианской трактовке пасторали, идущей от понимания Христа как «Доброго Пастыря, радеющего о каждой заблудшей душе» [36, с. 80]. В мессах пасторальный топос проявляется прежде всего в разделах, связанных с фигурой Христа⁵². G-dur квартета из «Фиделио» — это G-dur Benedictus Торжественной мессы⁵³. Вероятно, неслучайно подобная музыка звучит при первом появлении Леоноры — будто благословляя того, кто ниспослан в тюремный мрак, чтобы, подобно пастырю, вывести его обитателей на свет, снять оковы. Показательно, что в финале II акта Леонора провозглашается спасительницей («Retterin»). Если в небезызвестной мифологической трактовке сюжета де Буйи⁵⁴ проясняется значение имени Флорестан (умирающий бог рас-

⁵⁰ Подробнее о форме *pezzi concertati* см.: [30].

⁵¹ О пасторально-идиллическом топосе в венских операх начала XIX в. см.: [17, с. 77–104].

⁵² О символике пасторали в мессах Бетховена см.: [37, р. 366–9].

⁵³ Родство обусловлено темпом (*Andante sostenuto* в квартете, *Sostenuto ma non troppo* — *Andante molto cantabile e non troppo mosso* в *Benedictus*), сумрачно-сдержанным характером оркестровых прелюдий, фактурой (*pizzicato* низких струнных и кантилена в высоком регистре: соло деревянных духовых в первых строфах квартета и соло скрипки в *Benedictus*). В мессах венской традиции именно в разделе *Benedictus* нередко доминирует квартет солистов (см.: [37, р. 206]).

⁵⁴ Речь идет об интерпретации М. Соломона, неоднократно подвергавшейся критике (см., например: [18, р. 70–2; 5, с. 399]): «... нисхождение в недра тюрьмы, где Флорестан лежит в глубоком подземелье, резонирует с рождением и возрождением. На этом уровне Леонора / Фиделио отправилась на поиски ее / его таинственных истоков, и освобождение Флорестана и заключенных становится не только освобождением отца / мужа и братьев, но повторением процесса рождения, приобщением к высшей тайне творения. <...> С другой стороны, можно рассматривать “Фиделио” как оперу о воскресении так же, как о спасении. Флорестан не просто заключен, но погребен; Леонора и Рокко опускаются не для того, чтобы копать могилу, а чтобы извлечь его из нее. Бог зимы (Пизарро) погибает, сменяя Флорестана в могиле, и человечество празднует пришествие Нового года свадебным гимном» [38, р. 552–3].

тельности ожидает богиню), то, как отмечает С. Рамф, в образе Леоноры также прослеживается мифологическая линия — от средневековой Элеоноры к античной Елене, чье имя переводится с греческого как «яркая» или «светлая» [39, р. 162]. Исследователь раскрывает игру де Буйи с французским и греческим вариантами одного имени, вспоминая другую его пьесу, ставшую основой оперы Мегюля «Елена» (*Hélène*, 1803). Героиня этой оперы также облачается в мужское платье и становится пастухом после несправедливого обвинения ее мужа по политическим мотивам. По словам Рамфа, независимо от того, знал ли Бетховен этимологию имени, он создал Леонору светоносным персонажем, причем значение это усиливает ария Флорестана в версии 1814 г.: в стретте с новым текстом Г. Ф. Трейчке Леонора предстает как ангел света [39, р. 163].

Обсуждая литературно-философские истоки образа Леоноры, не очень характерного, даже парадоксального для немецкой культуры с ее идеей «вечной женственности»⁵⁵, В. Киндерман указывает на шиллеровскую Жанну д'Арк [40, р. 123], подтверждая гипотезу цитатой из воспоминаний И. фон Зейфрида: «Бетховена никогда не видели без маленькой записной книжки, куда он заносил идеи, которые приходили к нему в тот момент. Когда случайно это было замечено, он спародировал слова Жанны д'Арк: “Я не могу прийти, если не буду нести свое знамя”»⁵⁶ [41, р. 42]. Примечательно, что непосредственное соприкосновение Бетховена с текстом Шиллера произошло в жанре канона: два сочинения без обозначения опуса, датируемые 1813 и 1815 гг. (WoO 163 и WoO 166), написаны на текст последней строки пьесы — «Kurz ist der Schmerz, ewig ist die Freude»⁵⁷.

К. Дальхаус определяет *Mir ist so wunderbar* как «созерцательный ансамбль»⁵⁸, пасторальная созерцательность квартета — поистине «священное созерцание» — *sacra contemplatione*⁵⁹. Вариации — самая естественная форма воплощения образов бетховенской лирики (см.: [42]), но канон в не меньшей степени способствует постепенному погружению в созерцание, воплощая идею «деятельности, которая покойна как глубочайший покой», и «покоя, столь же деятельного, как высшая деятельность» (Ф. Шеллинг, цит. по: [42]). В связи с созерцательностью Л. С. Климентова обращается к феномену удивления, приводя слова Гегеля: «Художественное созерцание, так же, как и религиозное <...> началось с удивления. <...> Удивление появляется лишь там, где человек <...> выходит за пределы природы и собственного единичного существования и отныне видит и ищет всеобщее»⁶⁰. Мысль Гегеля резонирует в квартете из «Фиделио»: ключевое слово первой строфы —

⁵⁵ М. Соломон, рассуждая о теме гендерного маскарада в творчестве Бетховена, вспоминает музыку к драме Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (WoO 96), героиня которой под мужским именем отправилась добровольцем на войну, и «Эгмонт», где Клерхен желает стать солдатом, чтобы сопроводить своего возлюбленного (см.: [38, р. 551–2]).

⁵⁶ Фраза отсылает к заключительной сцене пьесы Шиллера: «Без знамени явиться не могу...» (пер. В. Жуковского).

⁵⁷ «Минута — скорбь, блаженство — бесконечно» (пер. В. Жуковского) (см.: [41, р. 123]).

⁵⁸ Дальхаус заимствует обозначение Р. Штрауса из письма 1909 г. к Г. фон Гофмансталу (см.: [3, S. 236]).

⁵⁹ Изольда Цахер, *Поздние квартеты Бетховена*. (М.: Музыка, 1997), 109 (цит. по: [42]).

⁶⁰ Георг Вильгельм Фридрих Гегель, *Эстетика*, пер., ред., предисл. М. Лифшиц (М.: Искусство, 1969), 2:25 (цит. по: [42]).

«wunderbar»⁶¹, оно же возвращается в последней строфе (в партии Жакино). Удивление — первопричина, исток всего квартета.

Возвращаясь к мотивам, побудившим Бетховена написать ансамбль в форме канона, следует отметить, что композитор руководствовался не столько венской модой и пристрастиями императорского семейства, сколько образно-музыкальными и драматическими задачами. Выбор канона в качестве основы квартета был продиктован безукоризненной логикой музыкального развития. В первой редакции начало акта построено по принципу увеличения количества голосов: первым номером была ария, затем дуэт, трио, наконец, квартет, в котором пройденный путь нарастания голосов будто повторялся в сжатом виде. В общей композиции оперы выявляется параллель между квартетом и медленным разделом финала (*O Gott! o welch ein Augenblick*)⁶². Обращая внимание на эту образно-музыкальную арку, П. Робинсон отмечает пророческий характер канона, называя его «музыкальным обещанием, первым взносом» будущей драмы [18, р. 91]. Значение канона *Mir ist so wunderbar* как эпизода, в котором начинает раскрываться завуалированная начальными сценами суть происходящего, подчеркивает В. Киндерман, обращая внимание на смысловой контрапункт в текстах Марцеллины и Леоноры⁶³.

Мысль о ключевой роли квартета в опере прозвучала еще у Э. Истеля ровно сто лет назад. По утверждению ученого, именно в квартете, номере, в котором Леонора впервые появляется на сцене, начинается настоящая музыкальная драма «Фиделио»: «То, как Бетховен использует традиционную форму для выражения таких разных человеческих чувств, является одним из величайших чудес музыкально-драматического искусства <...> Когда четыре исполнителя оказываются способны передать различные эмоции в пластичной мелодии канона, этот номер становится одним из самых трогательных и прекрасных во всей опере, — к тому же он дает ключ ко всему, что следует дальше, поскольку здесь впервые раскрывается внутренний мир Леоноры» [44, р. 243].

П. Робинсон, в свою очередь, нашел очень важное слово — предчувствие, по определению П. Козэльо, «быстрое погружение души во вселенский поток жизни, в котором судьбы всех людей связаны между собой» [45, с. 108]. И форма канона как никакая другая позволила создать образ вечного потока, в котором парадоксальным образом переплелись мечты и чаяния героев.

Один из самых знаменитых канонов в истории оперы — квартет из I акта «Фиделио» — явился итогом сложного сплава традиций, основой которого стала специфическая венецианско-венская практика. Рожденный на перекрестке эпох, когда в брожении оперного репертуара постепенно совершался поворот к романтизму, сопровождающийся обновлением всей жанровой системы музыкального театра, квартет Бетховена оказался тесно связан и с практикой XVIII в., органично продолжая тенденцию, прослеживаемую в сочинениях венских корифеев, и с новыми моделями итальянской оперы, через которую получил резонанс в произведениях других национальных школ.

⁶¹ Wunderbar (нем.) — чудесный, поразительный, удивительный, странный. В музыке квартета можно услышать и почувствовать весь спектр смыслов этого слова.

⁶² Трехдольное движение, басы *pizzicati*, дугообразные мелодии широкого дыхания, воплощающие идею преображения, «вхождения в иную реальность» [18, р. 91].

⁶³ Рифма к *wunderbar* — *Gefahr* (опасность) в партии Леоноры (см.: [43, р. 114]).

Литература

1. Lühning, Helga, und Wolfram Steinbeck, Hrsg. *Von der "Leonore" zum "Fidelio": Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2000. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4).
2. Henze-Döhring, Sabine. "Französisch — Italienisch — Deutsch: Zur Gattungsproblematik des Fidelio". In *Von der "Leonore" zum "Fidelio": Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*, Hrsg. von Helga Lühning, Wolfram Steinbeck, 121–33. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2000. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4).
3. Schwab, Heinrich W. "“Mir ist so wunderbar”. Zum Kanon auf der Opernbühne". In *Von der "Leonore" zum "Fidelio": Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*, Hrsg. von Helga Lühning, Wolfram Steinbeck, 235–48. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2000. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4).
4. *The Critical Reception of Beethoven's Compositions: By His German Contemporaries*. General ed. and comp. by Wayne M. Senner, transl. and musicological ed. by Robin Wallace, musicological ed. by William Meredith. 2 vols. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001, vol. 2. (North American Beethoven Studies).
5. Кириллина, Лариса. *Бетховен. Жизнь и творчество*. 2 тома. М.: НИЦ "Московская консерватория", 2009, т. 1.
6. *Zeitung für die elegante Welt*, May 10, 1806. Accessed August 9, 2021. https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532402_00361_u001/1.
7. Берлиоз, Гектор. "Фиделио" — опера в трех действиях Бетховена". В изд. Берлиоз, Гектор. *Избранные статьи*. Пер., сост., вступ. статья и примеч. Вера Александрова и Елена Бронфин, 209–26. М.: Музгиз, 1956.
8. Корганов, Василий. *Бетховен: биографический этюд*. М.: Алгоритм, 1997. (Гений в искусстве).
9. Thayer, Alexander Wheelock, Hermann Deiters, and Hugo Riemann. *The Life of Ludwig Van Beethoven*. Ed. and transl. by Henry Edward Krehbiel. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, vol. 2.
10. Кириллина, Лариса. *Бетховен. Жизнь и творчество*. 2 тома. М.: НИЦ "Московская консерватория", 2009, т. 2.
11. Link, Dorothea. "‘È la fede degli amanti’ and the Viennese operatic canon". In *Mozart studies*, ed. by Simon P. Keefe: 109–36. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
12. Kirsch, Winfried. "Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18. und 19. Jahrhundert". *Die Musikforschung* 27. Jahrg., H. 2 (1974): 186–99.
13. Russo, Paolo. "Largo al concertato! Alle origini del ‘quadro di stupore’". *Il Saggiatore musicale* 15, no. 1 (2008): 33–66.
14. Rice, John A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
15. Wessely, Othmar. "Martin y Soler". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 8: 1710. Kassel et al.: Bärenreiter, 1960.
16. Кириллина, Лариса. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века*. 3 части. М.: Композитор, 2007, ч. 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции.
17. Пилипенко, Нина. "Франц Шуберт и венский музыкальный театр". Дис. д-ра иск. 2 тома. Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018, т. 2.
18. Robinson, Paul. *Ludwig van Beethoven: Fidelio*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. (Cambridge Opera Handbooks).
19. Rice, John A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.
20. Dunning, Albert. "Foreword". In *Wolfgang Amadeus Mozart. The Complete Works*, ed. by Dietrich Berke, Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm, VIII–XVIII. Kassel; Basel; London: Bärenreiter, 1974, series III: Songs, Partsongs, Canons. Work Group 10: Canons.
21. Cossey, Alyssa. "Adding Canons to the Canon: Franz Joseph Haydn's 'Die Weltlichen Kanons'". *The Choral Journal* 59, no. 1 (2018): 8–17.
22. *Allgemeine musicalische Zeitung*, May 9, 1804.
23. Gerhard, Anselm. "Konventionen der musikalischen Gestaltung". *Verdi Handbuch*, Hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert: 165–82. 2. Auflage. Stuttgart; Weimar: Metzler; Bärenreiter, 2013.
24. Viviani, Giada Roberta. "Esotismo nordico. Studio storico-critico e filologico della Faniska di Luigi Cherubini". Tesi di dottorato di ricerca in Storia delle Arti, Università Ca' Foscari Venezia, 2016.

25. Ferraguto, Mark. *Beethoven 1806*. New York: Oxford University Press, 2019. (AMS Studies in Music).
26. Nedbal, Martin. *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. Abingdon; New York: Routledge, 2016. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera).
27. Коробова, Алла. “Пасторальная” Бетховена: между музыкальным портретом природы и симфонической ‘психоделией”. *Научный вестник Московской консерватории*, no. 3/42 (2020): 32–45.
28. Пилипенко, Нина. “Франц Шуберт и венский музыкальный театр”. Дис. д-ра иск. 2 тома. Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018, т. 1.
29. McKay, Elisabeth Norman. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. Tutzing: H. Schneider, 1991. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 5).
30. Логунова, Анастасия. “Вперед в прошлое: pezzi concertati в операх Римского-Корсакова и Стравинского”. В изд. *Год за годом. Римский-Корсаков — 175: материалы международной научной конференции 18–21 марта 2019 г.*, ред.-сост. Лидия Адэр, 142–54. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019.
31. Budden, Julian, and Stanley Sadie. “Canon”. In *New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 1: 715. New York: Oxford University Press, 1992.
32. Carnini, Daniele. “L'opera seria italiana prima di Rossini (1800–1813): il finale centrale”. Tesi di dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche, Università degli studi di Pavia, 2007.
33. Greenwald, Helen. “Zelmire / Zelmira. Belloy, Tottola, Rossini, and the ‘différents genres de tragedies’”. In *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio*, 239–53. Wavre: Mardaga, 2009, vol. 2: La musique à l'épreuve du théâtre.
34. Глинка, Михаил. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка*. 2 тома. Ред. Тамара Ливанова и др., подгот. Анастасия Ляпунова. М.: Музыка, 1973, т. 1.
35. Кириллина, Лариса. “Глинка и Бетховен”. В изд. *М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы научных конференций*, отв. ред. Наталья Дегтярева и Елена Сорокина. 2 тома, 53–68. М.; СПб.: НИЦ “Московская консерватория”, 2006, т. 2.
36. Кириллина, Лариса. *Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века*. 3 части. М.: Композитор, 2010, ч. 3: Поэтика и стилистика.
37. Strayer, Gene Paul. “The Theology of Beethoven's Masses”. DA diss., University of Pennsylvania, 1991.
38. Solomon, Maynard. *Beethoven*. 2nd rev. ed. New York: Schirmer Trade Books, 2001.
39. Rumph, Stephen. *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004. (California Studies in 19th-Century Music).
40. Kinderman, William. *Beethoven*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2009.
41. Sonneck, Oscar, ed. *Beethoven: Impressions by his Contemporaries*. New York: Dover, 1967.
42. Климентова, Любовь. “Феномен созерцательной лирики в творчестве Бетховена как музыкальное претворение имплицитного трансцендентного знания”. *Философия и гуманитарные науки в информационном обществе*, no. 2 (2015): 65–76. Дата обращения: январь 18, 2021. <http://fikio.ru/?p=1723>.
43. Kinderman, William. *Beethoven: A Political Artist in Revolutionary Times*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
44. Istel, Edgar. “Beethoven's ‘Leonore’ and ‘Fidelio’”. Transl. by Th. Baker. *The Musical Quarterly* 7, no. 2 (1921): 226–51.
45. Коэльо, Паоло. *Алхимик*. Пер. Александр Богдановский. М.: София, 2004.

Нотные издания и источники

- I. Beethoven, Ludwig, van. *Leonore: Oper in Zwei Aufzügen. Klavierauszug*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910.
- II. Beethoven, Ludwig, van. “Ludwig van Beethoven, Fidelio, op. 72, 2. Fassung 1806, Quartett ‘Mir ist so wunderbar’, Klavierauszug, Cappi, 1280”. *BTHVN*. Accessed August 21, 2021. <https://www.beethoven.de/en/media/view/5310486971154432/Ludwig+van+Beethoven%2C+Fidelio+op.+72%2C+2.+Fassung+1806%2C+Quartett+%22Mir+ist+so+wunderbar%22%2C+Klavierauszug%2C+Cappi%2C+1280?q=Mir%20ist%20so%20wunderbar>.
- III. Philidor, François Danican. *Tom Jones: comédie lyrique en trois actes*. Paris: M. de la Chevardiere, 1766.
- IV. “Trauten Freunde, last uns trinken, last uns froh und fröhlich seyn! (Gesellschaftslied. 4stimmiger Canon)”, *Allgemeine musicalische Zeitung*, December 2, 1807.
- V. Cherubini, Luigi. *Faniska: eine grosse Oper in drey Akten*. Klavierauszug. Leipzig: A. Kühnel, 1806.

- VI. Martín y Soler, Vicente. *L'arbore di Diana (Der Baum der Diana)*: eine comische Oper in 2 Acten. Klavierauszug. Bonn: N. Simrock, 1793.
- VII. Логунова, Анастасия. “Müller, Reto. Una domanda: электронное письмо”, *Личный архив*, август 15, 2021.

Статья поступила в редакцию 6 января 2021 г.;
рекомендована к печати 2 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Логунова Анастасия Александровна — канд. искусствоведения, доц.; ventolibero@mail.ru

“Mir ist so wunderbar”: Considering Opera Traditions Interaction in “Fidelio” by Beethoven (Modern Musicologists on the Quartet’s Genesis)

A. A. Logunova

The Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory,
3, Teatralnaya pl., St Petersburg, 190000, Russian Federation

For citation: Logunova, Anastasia. “‘Mir ist so wunderbar’: Considering Opera Traditions Interaction in ‘Fidelio’ by Beethoven (Modern Musicologists on the Quartet’s Genesis)”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 1 (2022): 205–223. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.110> (In Russian)

The canon in the first act of “Fidelio” was generally regarded as one of the best moments in the opera from the very beginning of its hard scenic life. While 19th century critics admired the quartet, scholars in the 20th century showed true scientific interest in this ensemble. This attention made Beethoven’s quartet one of the most famous canons in music. The article represents an attempt to summarize modern musicology’s views on the first act quartet of Beethoven’s “Fidelio”. On this basis in the paper are considered the reasons for including such composition in “Fidelio”, its stylistic background, and in general the origins of Viennese late 18th century’s practice of vocal and opera canons as the context for analysis of Beethoven’s quartet. The author lists operas of the Viennese repertoire 1780–1800 with canons (among them, operas by Martín y Soler, Salieri, Mozart, Paër, and Cherubini) as hypothetical models for Beethoven and also traces the continuation of this tradition in Italian and Russian 19th century opera. Connection of the musical form of canon with ideas of the Enlightenment and figurative and meaningful interpretation of its pastoral tone is considered on the basis of works by Heinrich Schwab, Dorothea Link, and Larisa Kirillina. It is remarkable that the pastoral of the quartet allows a Christian interpretation that makes the “Benedictus” of “Fidelio” genuine. “Mir ist so wunderbar” is considered as an example of Beethoven’s contemplative lyric on the basis of experience of its philosophical-aesthetic comprehension, presented in Russian musicology. In the quartet, Leonore appears in the opera for the first time, and so this article accentuates the central role of this canon for understanding the main figure with all richness of her literary and mythological genealogy.

Keywords: opera, Beethoven, “Fidelio”, canon, Vienna, operatic ensemble, Rossini, la solita forma, pezzo concertato, pastoral.

References

1. Lühning, Helga, und Wolfram Steinbeck, Hrsg. *Von der “Leonore” zum “Fidelio”: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2000. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4).
2. Henze-Döhring, Sabine. “FranzösischI — ItalienischI — Deutsch: Zur Gattungsproblematik des Fidelio”. In *Von der “Leonore” zum “Fidelio”: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*, Hrsg. von Helga Lühning, Wolfram Steinbeck, 121–33. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2000. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4).
3. Schwab, Heinrich W. ““Mir ist so wunderbar”. Zum Kanon auf der Opernbühne”. In *Von der “Leonore” zum “Fidelio”: Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*, Hrsg. von Helga Lühning, Wolfram

- Steinbeck, 235–48. Frankfurt/M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2000. (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4).
4. *The Critical Reception of Beethoven's Compositions: By His German Contemporaries*. General ed. and comp. by Wayne M. Senner, transl. and musicological ed. by Robin Wallace, musicological ed. by William Meredith. 2 vols. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001, vol. 2. (North American Beethoven Studies).
 5. Kirillina, Larisa. *Beethoven. Life and Creative Work*. 2 vols. Moscow: NITs "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2009, vol. 1. (In Russian)
 6. *Zeitung für die elegante Welt*, May 10, 1806. Accessed August 9, 2021. https://digipress.digitale-sammlungen.de/view/bsb10532402_00361_u001/1.
 7. Berlioz, Hector. "Fidelio' — Opera in Three Acts by Beethoven". Rus. ed. In Berlioz, Hector. *Izbrannyye stat'i*, transl., comp., foreword and notes by Vera Aleksandrova and Elena Bronfin, 209–26. Moscow: Muzgiz Publ., 1956. (In Russian)
 8. Korganov, Vasilii. *Beethoven: Biographical Essay*. Moscow: Algoritm Publ., 1997. (Genii v iskusstve). (In Russian)
 9. Thayer, Alexander Wheelock, Hermann Deiters, and Hugo Riemann. *The Life of Ludwig Van Beethoven*. Ed. and transl. by Henry Edward Krehbiel. 3 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, vol. 2.
 10. Kirillina, Larisa. *Beethoven. Life and Creative Work*. 2 vols. Moscow: NITs "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2009, vol. 2. (In Russian)
 11. Link, Dorothea. "È la fede degli amanti' and the Viennese operatic canon". In *Mozart studies*, ed. by Simon P. Keefe: 109–36. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
 12. Kirsch, Winfried. "Zur musikalischen Konzeption und dramaturgischen Stellung des Opernquartetts im 18. und 19. Jahrhundert". *Die Musikforschung* 27. Jahrg., H. 2 (1974): 186–99.
 13. Russo, Paolo. "Largo al concertato! Alle origini del 'quadro di stupore'". *Il Saggiatore musicale* 15, no. 1 (2008): 33–66.
 14. Rice, John A. *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
 15. Wessely, Othmar. "Martin y Soler". In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume. Bd. 8: 1710. Kassel et al.: Bärenreiter, 1960.
 16. Kirillina, Larisa. *Classical Style in Music of the XVIII — Early XIX Centuries*. 3 parts. Moscow: Kompozitor Publ., 2007, pt 2: Muzykal'nyi iazyk i printsipy muzykal'noi kompozitsii. (In Russian)
 17. Pilipenko, Nina. "Franz Schubert and Viennese Musical Theater". DA diss. 2 vol. Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh Publ., 2018, vol. 2. (In Russian)
 18. Robinson, Paul. *Ludwig van Beethoven: Fidelio*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. (Cambridge Opera Handbooks).
 19. Rice, John A. *Antonio Salieri and Viennese Opera*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.
 20. Dunning, Albert. "Foreword". In *Wolfgang Amadeus Mozart. The Complete Works*, ed. by Dietrich Berke, Wolfgang Plath and Wolfgang Rehm, VIII–XVIII. Kassel; Basel; London: Bärenreiter, 1974, series III: Songs, Partsongs, Canons. Work Group 10: Canons.
 21. Cossey, Alyssa. "Adding Canons to the Canon: Franz Joseph Haydn's 'Die Weltlichen Kanons'". *The Choral Journal* 59, no. 1 (2018): 8–17.
 22. *Allgemeine musicalische Zeitung*, May 9, 1804.
 23. Gerhard, Anselm. "Konventionen der musikalischen Gestaltung". *Verdi Handbuch*, Hrsg. von Anselm Gerhardt und Uwe Schweikert: 165–82. 2. Auflage. Stuttgart; Weimar: Metzler; Bärenreiter, 2013.
 24. Viviani, Giada Roberta. "Esotismo nordico. Studio storico-critico e filologico della Faniska di Luigi Cherubini". Tesi di dottorato di ricerca in Storia delle Arti, Università Ca'Foscari Venezia, 2016.
 25. Ferraguto, Mark. *Beethoven 1806*. New York: Oxford University Press, 2019. (AMS Studies in Music).
 26. Nedbal, Martin. *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*. Abingdon; New York: Routledge, 2016. (Ashgate Interdisciplinary Studies in Opera).
 27. Korobova, Alla. "'Pastorale' by Beethoven: Between a Musical Portrait of Nature and Symphonic 'Psychedelia'". *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii*, no. 3/42 (2020): 32–45. (In Russian)
 28. Pilipenko, Nina. "Franz Schubert and Viennese Musical Theater". DA diss. 2 vol. Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh Publ., 2018, vol. 1. (In Russian)
 29. McKay, Elisabeth Norman. *Franz Schubert's Music for the Theatre*. Tutzing: H. Schneider, 1991. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, 5).

30. Logunova, Anastasiia. "Forward to the Past: *pezzi concertati* in the Rimsky-Korsakov and Stravinsky operas." In *God za godom. Rimskii-Korsakov — 175: materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 18–21 marta 2019 g.*, ed. and comp. by Lidia Ader, 142–54. St Petersburg: SPb GBUK SPbGMTiMI Publ., 2019. (In Russian)
31. Budden, Julian, and Stanley Sadie. "Canon." In *New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 1: 715. New York: Oxford University Press, 1992.
32. Carnini, Daniele. "L'opera seria italiana prima di Rossini (1800–1813): il finale centrale". Tesi di dottorato di ricerca in Musicologia e Scienze filologiche, Università degli studi di Pavia, 2007.
33. Greenwald, Helen. "Zelmire / Zelmira. Belloy, Tottola, Rossini, and the 'différents genres de tragedies'". In *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de Damien Colas et Alessandro Di Profio, 239–53. Wavre: Mardaga, 2009, vol. 2: La musique à l'épreuve du théâtre.
34. Glinka, Mikhail. *Complete works. Literary Works and Correspondence*. 2 vols. Ed. by Tamara Livanova et al., prepared by Anastasiia Liapunova. Moscow: Muzyka Publ., 1973, vol. 1. (In Russian)
35. Kirillina, Larisa. "Glinka and Beethoven". In *M. I. Glinka. K 200-letiiu so dnia rozhdeniia: materialy nauchnykh konferentsii*, executive ed. by Natal'ia Degtiareva and Elena Sorokina, 53–68. 2 vols. Moscow; St Petersburg: NITs "Moskovskaia konservatoriia" Publ., 2006, vol. 2. (In Russian)
36. Kirillina, Larisa. *Classical Style in Music of the XVIII — Early XIX Centuries*. 3 parts. Moscow: Kompozitor Publ., 2010, pt 3: Poetika i stilistika. (In Russian)
37. Strayer, Gene Paul. "The Theology of Beethoven's Masses". DA diss., University of Pennsylvania, 1991.
38. Solomon, Maynard. *Beethoven*. 2nd rev. ed. New York: Schirmer Trade Books, 2001.
39. Rumph, Stephen. *Beethoven After Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2004. (California Studies in 19th-Century Music).
40. Kinderman, William. *Beethoven*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2009.
41. Sonneck, Oscar, ed. *Beethoven: Impressions by his Contemporaries*. New York: Dover, 1967.
42. Klimentova, Liubov'. "Phenomenon of Contemplative Lyrics in Beethoven's Works as Musical Realization of Implicit Transcendental Knowledge". *Filosofia i gumanitarnye nauki v informatsionnom obshchestve*, no. 2 (2015): 65–76. Accessed January 18, 2021. <http://fiko.ru/?p=1723>. (In Russian)
43. Kinderman, William. *Beethoven: A Political Artist in Revolutionary Times*. Chicago: University of Chicago Press, 2021.
44. Istel, Edgar. "Beethoven's 'Leonore' and 'Fidelio'". Transl. by Th. Baker. *The Musical Quarterly* 7, no. 2 (1921): 226–51.
45. Koelho, Paolo. *The Alchemist*. Rus. ed. Transl. by Aleksandr Bogdanovskii. Moscow: Sofia Publ., 2004. (In Russian)

Musical Editions and Sources

- I. Beethoven, Ludwig, van. *Leonore: Oper in Zwei Aufzügen. Klavierauszug*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910.
- II. Beethoven, Ludwig, van. "Ludwig van Beethoven, Fidelio, op. 72, 2. Fassung 1806, Quartett 'Mir ist so wunderbar', Klavierauszug, Cappi, 1280". *BTHVN*. Accessed August 21, 2021. <https://www.beethoven.de/en/media/view/5310486971154432/Ludwig+van+Beethoven%2C+Fidelio+op.+72%2C+2.+Fassung+1806%2C+Quartett+%22Mir+ist+so+wunderbar%22%2C+Klavierauszug%2C+Cappi%2C+1280?q=Mir%20ist%20so%20wunderbar>.
- III. Philidor, François Danican. *Tom Jones: comédie lyrique en trois actes*. Paris: M. de la Chevardiere, 1766.
- IV. "Trauten Freunde, last uns trinken, last uns froh und fröhlich seyn! (Gesellschaftslied. 4stimmiger Canon)", *Allgemeine musicalische Zeitung*, December 2, 1807.
- V. Cherubini, Luigi. *Faniska: eine grosse Oper in drey Akten*. Klavierauszug. Leipzig: A. Kühnel, 1806.
- VI. Martín y Soler, Vicente. *Larbore di Diana (Der Baum der Diana): eine comische Oper in 2 Acten*. Klavierauszug. Bonn: N. Simrock, 1793.
- VII. Logunova, Anastasia. "Müller, Reto. Una domanda: e-mail", *Personal Archive*, August 15, 2021.

Received: January 6, 2021
 Accepted: December 2, 2021

Author's information:

Anastasia A. Logunova — PhD in Arts, Associate Professor; ventolibero@mail.ru