СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 1 (71) 2016

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель
Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:
В. В. Березин, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 11–13

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.ru

Подписано в печать 10.03.2016.
Формат 60×84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2016

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Мастера музыки барокко

Е. Назарова. Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки. 1

Вопросы музыкальной эстетики

А. Панов, И. Розанов. Строй хора несогласный: старинные музыканты о «душе музыки» 11

Творческие параллели

Ю. Москвина. «Susanne un jour» О. Лассо и Б. Гуаюля: жанровые и тематические пересечения 17

Век девятнадцатый

А. Сырейщикова. К истории первых гастролей Берлиоза в России: неизвестное письмо А.Н. Верстовскому 25

Аннотации и ключевые слова научных статей 32

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

На 1-й странице обложки – *Орландо Лассо, музыкант герцога Баварского (гравюра работы неизвестного автора XVI века)*

*Екатерина НАЗАРОВА**
(Москва)

Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки

Потребность в мифологизации музыкальной истории поистине неистребима. Факты, утерянные с течением времени, заменяются домыслами и догадками, которые, кочуя из книги в книгу, начинают восприниматься как непреложная истина. Достаточно вспомнить хотя бы о юном Бахе, переписывавшем ноты при свете луны втайне от старшего брата, или же о Моцарте, отравленном злодеем Сальери и погребенном без почестей в общей могиле.

Иоганн Генрих Шмельцер

Для создания романтизированного образа старинного музыканта вполне могла бы подойти и биография Иоганна Генриха Шмельцера, знаменитого скрипача и композитора второй половины XVII столетия, – первого в истории австрийца, ставшего капельмейстером при венском императорском дворе. Тем более что, помимо таких эффектных и выигрышных подробностей, как тесное общение музыканта с самим императором и получение от него дворянского титула, статус одного из самых известных скрипачей-виртуозов в Европе того времени, внезапная смерть от страшной болезни в зените славы и даже реквием в качестве последнего сочинения[1], в этой биографии есть и немало белых пятен, что дает поистине бескрайний простор для писательской фантазии.

В отличие от многих музыкантов прошлого, путешествовавших по Европе в поисках знаний или покровителей либо бежавших от наказания или дурной славы, Шмельцер связал свою жизнь главным образом с одним городом – Веной. Тем не менее документальных сведений о нем сохранилось довольно мало. Не удивительно поэтому, что недостающая информация нередко восполняется предположениями, которые имеют право на существование до тех пор, пока не начинают выдаваться за точно установленные факты. В этой связи можно заметить, что отсутствие документов, подтверждающих дату рождения Шмельцера, породило еще в XIX веке версию явно сомнительную, однако же весьма жизнеспособную: указанная в монографии Л. фон Кёхеля о творчестве Фукса дата «1630 год» в качестве года рождения Шмельцера [20, с. 44] присутствует даже в современных музыковедческих работах [7, с. 52–53; 11, с. 8; 23, с. 217]. Однако в этом случае, учитывая данные документа от 18 октября 1671 года о смерти дочери Шмельцера Анны Барбары, умершей в 24 года, будущему композитору на момент рождения ребенка должно было быть не более 17 лет [22, с. 120]. А из сохранившейся церковной записи от 28 июня 1643 года о заключении брака между Шмельцером и Элизабет Хойбергер получается, что женился он и вовсе в 13-летнем возрасте, во что, согласитесь, достаточно сложно поверить. В настоящее время принято считать, что музыкант родился между 1620 и 1623 годами.

Местом же рождения, вероятно, является австрийский Шайбс, горожанином которого был отец Иоганна Генриха – Даниэль Шмельцер. Пекарь по профессии, во время Тридцатилетней войны он поступил в армию простым солдатом, дослужившись до звания лейтенанта пехоты [19, с. 50]. Когда и каким образом его сын оказался в Вене, достоверная информация отсутствует. Тем не менее из одного из сохранившихся документов следует, что Шмельцер в 1635/36 годах поступил в придворную капеллу. И судя по всему, учитывая,

---

* **Назарова Екатерина Михайловна** – концертмейстер Государственного академического камерного оркестра России.

[1] Хранящаяся ныне в музыкальном архиве замка в Кромержиже (Чехия) одна из последних рукописей Шмельцера, на которой он указал дату (апрель 1679 года), содержит 4 части из реквиема (см.: CZ-KRa A 165 / I:242[2]).

что до осени 1649 года его имя в официальных списках придворных музыкантов не фигурирует, юный музыкант поначалу пребывал в статусе ученика.

У кого он получил первые уроки игры на скрипке, неизвестно. Наиболее вероятной кандидатурой представляется Антонио Бертали – капельмейстер императорской капеллы, скрипач-виртуоз и учитель самого императора[1]. В числе других возможных педагогов Шмельцера – прославленный скрипач Буркхарт Куглер фон Эдльфельд, а также известный корнетист Джованни Сансони, к которому присылали учеников даже из других городов.

Сравнительно позднее начало музыкального образования (Иоганну Генриху в то время было не менее 12 лет) нисколько не противоречило традициям того времени: именно в этом возрасте, когда у мальчиков начиналась ломка голоса, они обычно попадали к учителям-инструменталистам. Впрочем, обучение в капелле не означало непременного зачисления в ее штат «без конкурса», так что по завершении своего образования Шмельцер служил как корнетист в соборе Св. Стефана[2].

Наконец, 1 октября 1649 года он был зачислен в штат капеллы при дворе императора Фердинанда III с жалованием 50 флоринов [21, с. 61], что по тем временам было немалой суммой[3]. Более того, к 1655 году жалование существенно выросло, достигнув 300 флоринов, что не может не свидетельствовать об успехах Шмельцера-скрипача. И все же сделать удачную композиторскую карьеру в годы правления Фердинанда III ему по объективным причинам не удалось. Император хотя и являлся покровителем искусств и даже сочинял музыку, явно отдавал предпочтение музыке церковной[4]. Талант же Шмельцера в значительной мере был ориентирован на светские жанры. К тому же сочинение музыки было в основном прерогативой капельмейстера либо вице-капельмейстера, которыми в то время являлись, соответственно, Антонио Бертали и Джованни Феличе Санчес.

Успех Шмельцера-композитора при императорском дворе во многом связан с благосклонностью к нему Леопольда I, унаследовавшего престол в 1657 году. Именно к этому времени относится первое известное сочинение Шмельцера «Плач на смерть Фердинанда III» (*Lamento sopra la morte di Ferdinando III*). Год спустя на коронации во Франкфурте композитор уже управлял всей инструментальной музыкой. Должность концертмейстера (официально занятая им лишь в 1669 году[5]) предполагала написание инструментальных сочинений. В этой связи обращает на себя внимание публикация в конце 1650 – первой половине 1660-х годов в имперском городе Нюрнберге трех сборников сонат Шмельцера для различных составов. К тому же с помощью этих сборников композитор старался заручиться поддержкой наиболее влиятельных при дворе лиц: первый из них, «Двенадцать избранных сонат»[6], он посвятил императору Леопольду I, второй, «Духовно-светское музыкальное собрание»[7], – эрцгерцогу Леопольду Вильгельму Австрийскому[8], а третий, «Сонаты для одной скрипки»[9], – папскому легату Карло Карафа делла Спина, незадолго до того возведенному в кардинальский сан.

Незаурядная фигура Шмельцера постепенно начинает привлекать к себе все большее внимание. Так, уже в 1660 году Иоганн Себастьян Мюллер, секретарь канцлера Саксен-Веймара Рудольфа Вильгельма Краузе Старшего, в своих заметках о дипломатической миссии в Вену представляет австрийского музыканта как «знаменитого и едва ли не самого именитого скрипача во всей Европе» [18, с. 71].

---

[1] Сольный скрипичный стиль Шмельцера носит явный отпечаток манеры Бертали, что делает эту гипотезу весьма правдоподобной.

[2] Этот факт зафиксирован в вышеупомянутой церковной записи о заключении брака от 28 июня 1643 года.

[3] Она, к примеру, в 10 раз превышала плату, которую получал работник на винограднике [6, с. 24].

[4] Весьма показательно, что при Фердинанде III светские музыкально-сценические произведения ставились при дворе в среднем лишь по одному разу за два года [16, с. 16].

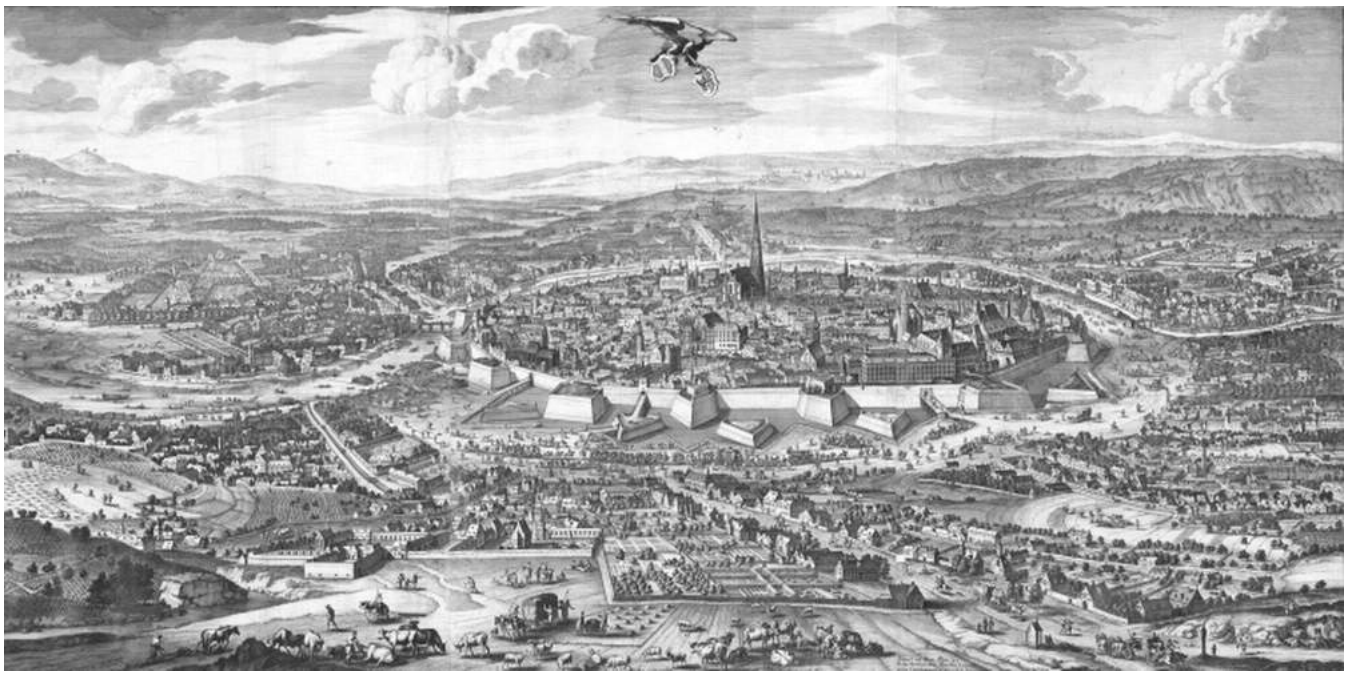
[5] В либретто оперы А. Драги *Chi più sà manco l'intende, Overo Gli Amori di Clodio, e Pompea* (1669) Шмельцер впервые указан как maestro di concerti di S.M.C.

[6] *Duodena Selectarum Sonatarum Applicata ad usum tam honesti fori, quam devote chori»* (1659).

[7] *Sacro-Profanus Concentus Musicus Fidium Aliorumque Instrumentorum* (1662).

[8] Эрцгерцог Леопольд Вильгельм Австрийский (1614–1662) – брат императора Фердинанда III и дядя императора Леопольда I, имперский фельдмаршал, князь-архиепископ и Сорок шестой Великий магистр Тевтонского ордена. Ему было посвящено большое количество музыкальных произведений, в том числе опера А. Чести на либретто Ф. Сбарра «Александр – победитель себя самого» (*Alessandro il vincitor di se Stesso*) и собрание восьмигологсных псалмов Дж. Ф. Санчеса, а также трактат А. Кирхера «Универсальная музургия».

[9] *Sonatæ Unarum Fidium, seu a Violino Solo* (1664).



Вид на Вену (гравюра, 1685)

Всего Шмельцером написано более 80 сонат для разных составов[1]. Хотя в настоящее время мы располагаем намного бóльшим объемом информации о композиторе, чем прежде[2], и достаточно внушительным списком его произведений, не исключено, что со временем их количество может увеличиться. В частности, новые исследования дают основания полагать, что известная *Sonata representativa* для скрипки и *basso continuo*, ранее издававшаяся под именем Генриха Игнаца Франца Бибера, принадлежит перу Шмельцера [7, с. 108–113]. Менее громкое открытие касается одной из сонат, прежде приписывавшихся Антонио Бертали [17]. Сомнения в авторстве тех или иных сочинений (особенно сонат) связаны с тем, что многие из них не датированы и сохранились только в рукописях, к тому же рукописи эти часто переписывались и отсылались в другие города[3]. Кроме того, инструментальный стиль Шмельцера, сформировавшийся под воздействием Бертали, оказал в свою очередь влияние на творчество других мастеров, в том числе Бибера. Наконец, следует заметить, что атрибуцию существенно затрудняет отсутствие единой трактовки жанра сонаты в XVII веке даже в творчестве одного композитора.

Несмотря на наличие в творческом наследии Шмельцера немалого количества музыкально-литургических сочинений, а также нескольких образцов жанра сеполькро[4], славу композитору принесли прежде всего светские инструментальные произведения. Неслучайно больше всего заслуг ему приписывается именно в этой области – от

[1] В списке произведений, приведенном в статье из второго издания «Нового музыкального словаря Гроува» [26], Шмельцеру приписываются 80 сонат для 2–8 инструментов. Чарльз Брюер также говорит о «примерно 80 сонатах», написанных композитором [7, с. 117], хотя далее в полном списке значатся уже 83 сонаты (для 1–15 инструментов) [там же, с. 118].

[2] В одном из музыкальных словарей первой четверти XIX века о Шмельцере написано всего несколько предложений: «Шмельцер (Иоганн Генрих), вице-капельмейстер при дворе в Вене в конце XVII века, по происхождению австриец. Он был первым немцем, занимавшим этот пост. Он все еще был жив в 1695 году. Опубликовал в Нюрнберге 13 сонат под названием «Sacro-Profanus Concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum» [8, с. 422]. В знаменитом «Музыкальном лексиконе» И.Г. Вальтера (1732) из сочинений Шмельцера упомянуты лишь «13 сонат для скрипок, виол, труб и других инструментов» и «XII сонат для скрипки соло» [27, с. 552]. А во «Всеобщем историческом художественном словаре», опубликованном в 1815 году в Праге, к ним добавлены *Arie per il Balletto a Cavallo ... 1667* (имеется в виду музыка конного балета «Спор Воздуха и Воды». – *Е.Н.*) [9, с. 50].

[3] Рукописи сочинений Шмельцера сохранились не только в Вене, но и в Кромержиже, Уппсале, Париже, Дареме, Лондоне, Касселе.

[4] Сеполькро (*sepolcro* – ит. «гробница») – разновидность драматической оратории, бытовавшая в основном во второй половине XVII века при дворе Леопольда I.

Антонио Бертали – императорский капельмейстер в Вене с 1649 по 1669 год (возможно, учитель Шмельцера)

развития в Австрии итальянских традиций трио-сонаты и сольной сонаты [3, с. 206] до создания первого австрийского (или немецкого) сборника сольных сонат [10, с. 15; 25; 28, с. 263]. Факт первой публикации подобного рода собрания в немецких землях (и к тому же австрийским по происхождению композитором) примечателен. Однако одно лишь признание этого обстоятельства не дает основания говорить о наличии в эти сонатах каких-либо типично австрийских или немецких черт.

Итальянские традиции инструментальной музыки в то время в Австрии развивал отнюдь не только один Шмельцер (достаточно упомянуть хотя бы имя Бертали). И если говорить о трио-сонате, образцы этого жанра у венских мастеров, включая Шмельцера, принципиально не отличались от итальянских источников и не привели к созданию характерного австрийского стиля. Сольные же сонаты Шмельцера, хотя и опираются на итальянские традиции, бесспорно, обладают своими ярко индивидуальными особенностями. Но при этом позволяют говорить не о каком-то специфически «австрийском стиле», а, скорее, об особой венской ветви сольных скрипичных сонат [см.: 4]. Вообще, сама возможность существования единого австрийского стиля в XVII веке вызывает сомнение, поскольку в то время Австрия была лишь частью огромной империи с почти самостоятельными властителями, на территории которой (в том числе и на значительной части итальянских земель) бытовали многообразные национальные культурно-исторические традиции[1].

Еще одним незаслуженно приписанным Шмельцеру достижением стал якобы начавшийся в его творчестве «процесс взаимопроникновения... жанров церковной сонаты и сюиты» [3, с. 208]. Термины «соната» и «сюита» настолько прочно заняли свое место в нашей системе представлений, что инструментальную музыку XVII века часто также пытаются охарактеризовать исключительно через данные жанровые наименования. Проблема, однако, в том, что единого представления о сонатах и сюитах в ту эпоху не существовало. Более того, сам термин «сюита» до XVIII века вообще использовался в исключительных случаях [см.: 1]. А процесс формирования жанра сонаты в виде единой композиции из нескольких относительно самостоятельных частей во времена Шмельцера еще окончательно не завершился. К тому же разделение инструментальной музыки на церковную и камерную музыку было весьма условным [см.: 2]. Одни и те же произведения могли быть в равной мере уместны как в церкви, так и в приватной обстановке[2]. В отдельных случаях композиторы конкретизировали предназначение своих сонат (Шмельцер. *Sonata a 8 per Camera*, 1673), однако это напрямую не зависело от характера их строения. Да и вообще специфических стилевых черт, присущих исключительно церковным или же исключительно камерным образцам этого жанра, не существовало. Характерные атрибуты светской музыки – танцы и вариации, а с другой стороны – свойственные в большей мере музыке духовной разделы, написанные в «абстрактной» имитационно-полифонической манере, зачастую могли быть представлены в рамках единых сочинений. Причем на титульных листах их сборников нередко фигурировало указа-

[1] Да и в самой Австрии, музыкальная жизнь, формировавшаяся главным образом вокруг крупных культурных центров (прежде сего Вены и Инсбрука), была далеко не единообразной и зависела от многих факторов, в том числе от количественного и качественного состава исполнителей.

[2] См., например, *Duodena Selectarum Sonatarum Applicata ad usum tam honesti fori, quam devote chori* Шмельцера или же Sonatae Tam Aris, quam Aulis servientes Бибера.

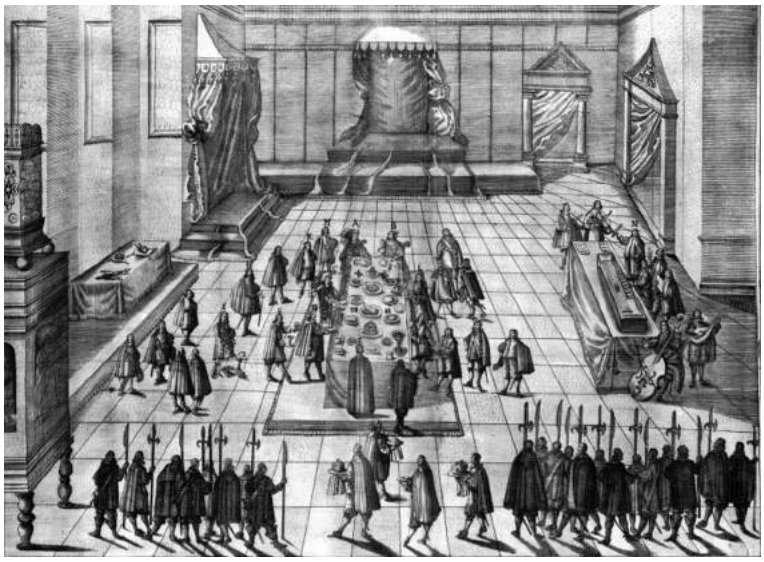
ние наподобие *per chiesa e per camera*[1]. Различаться могла манера исполнения: серьезности церковной обстановки подходили умеренное количество благородных украшений, более медленные темпы; если позволяли ресурсы, в церкви сонаты могли играться «оркестровым» составом, по несколько человек на партию[2], а в качестве будничной застольной музыки – небольшим количеством инструменталистов. Как духовная, так и светская музыка почитались целомудренным «наслаждением святых и человеческого рода, наукой благочестия, символом человеческих добродетелей» [24].

Так что появление двух танцев (сарабанды и жиги) в качестве вариаций на остинатный бас в четвертой сонате из *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцера, которое приводится в «Истории скрипичного искусства» Л. Гинзбурга и В. Григорьева в подтверждение тезиса о «взаимопроникновении» церковной сонаты и сюиты, ни о чем подобном не свидетельствует, будучи вполне органичным для инструментальной музыки XVII века[3]. И очевидный факт влияния на одночастную сольную сонату танцевальной музыки никак не связан именно с барочной сюитой как многочастной конструкцией, состоящей из относительно самостоятельных разножанровых однотональных пьес.

Столь же неверно говорить о «характерных образцах старинной церковной и камерной сонаты», от которых якобы отказался Шмельцер [3, с. 208], по причине отсутствия не только строгого деления на эти два типа сонаты, но и самих «характерных образцов». Во всяком случае, до Арканджело Корелли никакого стремления к стандартизации формы и содержания сонат даже в пределах одного сборника не наблюдается.

Вследствие желания придать фигуре Шмельцера особый вес, композитору приписывается заслуга создания «типично австрийского типа сонаты, так называемой “застольной” сонаты (Sonata per tabulam)»[4] [3, с. 208]. Однако, помимо того, что «застольные сонаты» существовали в творчестве композиторов разных национальностей как до, так и после Шмельцера[5], в качестве застольной музыки в то время звучало множество самых разных сонат: вовсе не обязательно для этого было наличие соответствующего указания в названии.

К тому же созданию единой модели застольной сонаты препятствовала сама идея застолий. Приемы пищи могли превратиться в целый спектакль, с наслаждениями для всех органов чувств и зрителями, способными их оценить. Кушанья выглядели как произведения искусства, демонстрируя также материальное богатство страны, а возможность присутствовать на подобных пирах была особой формой поощрения. Значительности повода (им могли стать события самого разного масштаба – приемы иностранных послов, торжественные даты императорской фамилии и др.) соответствовал и размах пиршества: *Galatafel* на больших праздничных банкетах исполнялась большим ансамблем, а *Tafelmusik* на неделе и по воскресеньям – более скромным. Соответственно, и содержание, и даже композиционные приемы могли различаться: большие составы позволяли шире применять полифонию, а меньшие



Пиршество в императорском дворце в Вене (гравюра, 1651). Справа – музыканты, исполняющие застольную музыку

[1] Типичные образцы таких сборников – *Sonate a Violino Solo, per Chiesa e Camera* op. 3 и op. 4 Пандольфи Меалли и *Sacro-Profanus Concentus Musicus* Шмельцера.

[2] Императорская капелла в Вене при Леопольде I была одной из самых больших и знаменитых в Европе и обладала достаточными ресурсами для подобных исполнений.

[3] Здесь уместно провести параллель с романеской Бьяджо Марини из op. 3 (1620), где также имеются две жанровые вариации – гальярда и куранта.

[4] Имеется в виду *Sonata ad Tabulam a 4* Шмельцера для двух флейт, двух скрипок и continuo (CZ-KRa A 869/XIV:158).

[5] Например, *Sonata per tabula* Дж. Валентини или *Sonata pro tabula* Г.И.Ф. Бибера.

предоставляли свободу для использования вариаций, танцев, сольных пассажей.

Авторы «Истории скрипичного искусства» указывают в качестве основных черт «застольной сонаты» близость дивертисменту и обращение к «городскому музыкальному фольклору» [3, с. 208–209]. Однако влияние фольклорных элементов на творчество Шмельцера не ограничивается одной *Sonata ad Tabulam*, в которой, как и в других ансамблевых сонатах композитора, продолжают развиваться традиции его итальянских предшественников. Если же говорить о близости к дивертисменту, то гораздо больше этой характеристике соответствуют *Balletti pro tabula* П.Й. Вейвановского.

В 1665 году Шмельцер занял при дворе место Вольфганга Эбнера, органиста и балетного композитора, и вскоре уже начал поставлять танцевальную музыку ко всем «праздникам и операм» [22, с. 123]. Из этого нередко делается вывод, что он получил *должность* придворного балетного композитора [3, с. 206]. Однако в то время подобной должности официально еще не существовало, и Шмельцер, несмотря на все свои заслуги, по-прежнему именовался *musico di Sua maesta*, или *musico di camera di S.M.C.*, или же *primo violinista della Capella Cesarea*. К 1665 году он – автор большого количества инструментальных сонат, известный скрипач-виртуоз, концертмейстер, управляющий всей инструментальной музыкой в ожидании официального назначения[1].

Возможно, именно сочувствие к этой «несправедливости» заставило Л. Гинзбурга и В. Григорьева «отправить» композитора в 1665 году в инсбрукскую капеллу [там же] – якобы в поисках счастья (и, видимо, с целью научиться писать балетную музыку, поскольку по возвращении из Инсбрука авторы и объявляют его «придворным балетным композитором»).

Шмельцер действительно прибыл в 1665 году Инсбрук – важнейший музыкальный центр Австрии за пределами Вены, капелла которого в 1660 году насчитывала 64 музыканта, среди которых были в том числе и знаменитости европейского масштаба. Однако приехал он не один, а в числе сопровождавших Леопольда I музыкантов[2].

Музыканты с давних пор сопровождали вельможных особ в путешествиях, развлекая их и самим своим присутствием олицетворяя богатство и тонкий вкус покровителей. Однако участие Шмельцера в этой поездке имело и другую цель. Дело в том, что на 1666 год была запланирована свадьба Леопольда I и его испанской родственницы – юной инфанты Маргариты Терезы. Этот союз скреплял единство двух ветвей династии Габсбургов, и ему придавалось огромное политическое значение. Пышные празднества, которыми было принято отмечать подобные события, должны были затмить не только все, что до этого видела Европа, но и соперничать со вполне конкретными парижскими развлечениями: незадолго до этого, в 1660 году, кузен и основной политический соперник Леопольда Людовик XIV отпраздновал свою свадьбу с Марией Терезой Испанской, сопровождавшуюся великолепными торжествами, а в 1662 году французский король предстал в конном балете в роли римского императора с огромным щитом в форме Солнца, что недвусмысленно демонстрировало его политические притязания. Размах празднований, устроенных в ответ Леопольдом, превосхо-

Покровитель Шмельцера Леопольд I – глава могущественной империи Габсбургов, являвшийся при этом большим любителем музыки и даже композитором

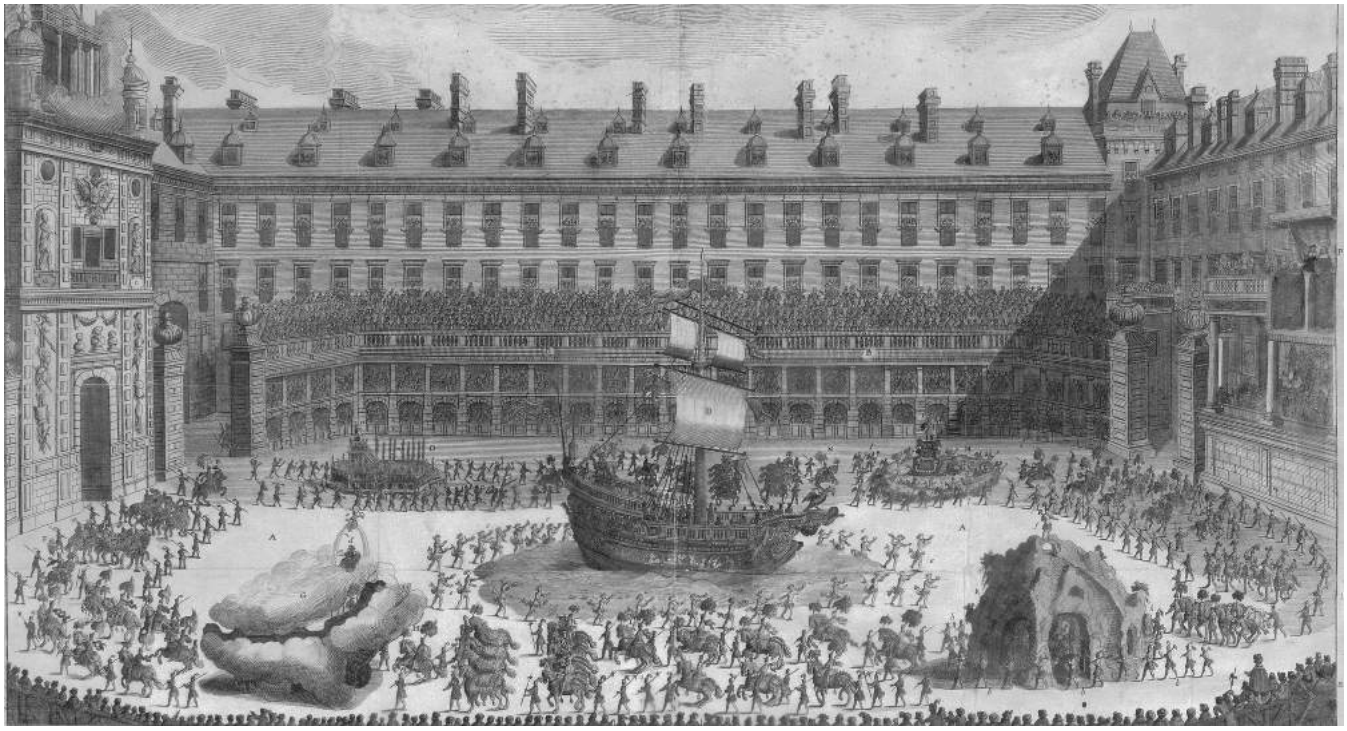
[1] Напомним, что официально Шмельцер стал концертмейстером только в 1669 году.

[2] Известны имена еще трех придворных венских музыкантов, также приехавших в Инсбрук. Это – Пауль Пюкль, Фридрих Хельвигио и Иоганн Пауль Хайнрихен.

дил самые смелые ожидания: торжества длились с 5 декабря 1666 года до 22 февраля 1667 года; помимо балов, пиров, охоты[1], пастушеских пьес, «посиделок в трактире» (*Wirtschaft*), катания на санях, они предполагали масштабные постановки: фейерверк, конный балет и оперу, связанные общим аллегорическим замыслом.

Для написания оперы «Золотое яблоко», постановка которой должна была стать одним из главных событий этих празднеств, Леопольд I выбрал уже прославившегося своими театральными произведениями итальянского композитора А. Чести, который к тому времени уже служил в Инсбруке при дворе князя Фердинанда Карла. Танцевальную же музыку к этому представлению было доверено написать Шмельцеру. Хотя балеты в то время были обязательной частью оперных произведений, их роль сводилась, в основном, к конкретизации настроения предшествовавших им сцен; в иных случаях они служили для снятия напряжения после трагического или бурного эпизода. По этой причине балетный композитор был вынужден сочинять в тесной связи с автором оперы и либреттистом. Таким образом, истинная цель участия Шмельцера в поездке в Инсбрук заключалась в том, чтобы устроить его встречу с Чести и наладить их сотрудничество. Хотя личное внимание императора к музыкальным представлениям в то время никого не удивляло — Леопольд I был страстным меломаном и тщательно следил за качеством исполнения музыки при дворе[2], а иногда даже сочинял вставные номера для опер, – подготовке к этим торжествам он придавал особое значение. Император посещал репетиции конного балета, лично контролировал работу над «Золотым яблоком» и даже специально заказал архитектору Лодовико Бурначчини возвести большой деревянный театр (64 метра в длину, 26 метров в ширину и 14 метров в высоту) на 5000 мест [16, с. 35] и создать искуснейшие декорации, которые сохранились в виде гравюр, разосланных впоследствии во все ведущие державы.

Впрочем, желая превзойти парижский двор, Леопольд I совершил те же ошибки, что и его соперник. Срок, данный императором на постройку театра, был слишком мал для выполнения столь внушительного объема работ, особенно учитывая сложнейшую машинерию, изобретенную Бурначчини. В результате представление оперы (как и в Париже) пришлось отложить. Исполнена она была лишь через два года и уже по совершенно



Конный балет «Спор Воздуха и Воды», музыку к которому сочинил Шмельцер (гравюра, 1667)

[1] Даже охота была отлично организованным спектаклем: для зрителей, наблюдавших за ней, были построены специальные трибуны, а само действо было сохранено в гравюрах.

[2] В частности, он лично присутствовал на прослушивании новых музыкантов в капелле.

Заключительный балет на музыку Шмельцера к постановке оперы А. Чести «Золотое яблоко»

другому поводу – в честь дня рождения императрицы Маргариты Терезы.

Одной из характерных особенностей музыки Шмельцера является выразительный мелодизм, который, что вполне естественно, проникал и в его балетные произведения. Однако стремление приписать композитору все новые открытия привело к тому, что он якобы оказался создателем «нового типа инструментальной пьесы – “арии”, отличающейся широким дыханием мелодии» [3, с. 207]. Ария действительно обозначала в то время «мелодию», «напев», но еще задолго до Шмельцера подразумевала танец, широко представленный в балетах и другой инструментальной музыке. Танцы такого рода не отличались чем-то особым: ни ритмическими формулами, ни структурой, ни формой; благодаря чему их могли исполнять любые персонажи, а количество «арий», следовавших друг за другом, не ограничивалось (в отличие от иных, более специфичных танцев). Шмельцер позволял себе экспериментировать в подобных свободных от правил номерах, однако сложно подвести какой-то общий итог его поискам. Поскольку композитор работал в тесной связи с либреттистом и балетмейстером, многие особенности его танцевальной музыки могут быть обусловлены хореографией или характером персонажа. Хотя нельзя, конечно же, отрицать в его балетах «широкого дыхания мелодии», оно было свойственно всему творчеству Шмельцера, включая даже конные балеты, традиционно отличавшиеся простотой музыкального сопровождения.

Снискав славу не только инструментального, но и балетного композитора[1], Шмельцер сумел проявить себя и как талантливый администратор. 1 января 1671 года он официально становится придворным вице-капельмейстером, вклинившись в ряд итальянцев, занимавших этот пост начиная с 1619 года. Это, безусловно, экстраординарное обстоятельство воспринимается в наше время как главнейшая заслуга музыканта и упоминается почти в каждой биографической справке (тогда как творческие достижения нередко остаются в тени). Именно карьерный рост скрипача, происходивший вопреки его неитальянскому происхождению, побуждает некоторых современных музыковедов рассматривать фигуру Шмельцера как некоего революционера, сбросившего оковы итальянских традиций, и находить в его произведениях черты якобы особого национального –

[1] Общеевропейскую славу принесла Шмельцеру публикация в 1667 году в Вене музыки к конному балету «Спор Воздуха и Воды».

австрийского или немецкого – стиля [13; 14; 26][1], позиционируя самого автора как представителя «немецкой школы» [5, с. 3].

Хотя назначение Шмельцера на пост вице-капельмейстера (а впоследствии и капельмейстера) позволило ему обратиться к новым музыкальным жанрам[2], он продолжал творить в окружавших его культурных условиях. Не только императорская капелла, но и, пожалуй, вся венская профессиональная музыкальная культура XVII столетия находилась под влиянием передового в ту эпоху итальянского искусства. Возможно, одной из причин успеха Шмельцер при дворе стало именно свободное владение сугубо итальянскими жанрами и стилем. При этом композитор не был лишь умелым подражателем. А его подлинный вклад в историю музыки – создание венской сольной скрипичной сонаты и развитие венского балета – не связан ни с его австрийским происхождением, ни с занимаемыми им высокими должностями.

При всем разнообразии талантов (как управленческих, так и музыкантских) и благосклонности к нему императора[3] Шмельцер был вынужден годами ждать официальных назначений на очередные должности: 11 лет – на должность концертмейстера, 2 года – вице-капельмейстера; наконец, как минимум год он выполнял обязанности капельмейстера за состарившегося Дж.Ф. Санчеса, прежде чем сам занял этот пост в 1679 году. Особо ответственной, разумеется, была должность капельмейстера, ведь от его профессионализма и организаторских способностей зависело не только качество исполняемой музыки, но и качество самого исполнения[4]. К тому же получить ее при венском дворе было не просто, поскольку фактически она была пожизненной[5]. А та скорость, с которой было утверждено назначение Шмельцера капельмейстером[6], свидетельствует о полной уверенности императора в правильности выбранной кандидатуры. Было бы, однако, неверно видеть в этом начало выравнивания позиций австрийских музыкантов относительно их итальянских коллег. Скорее это был единичный случай, обусловленный стечением многих обстоятельств. Хотя основную роль сыграла долгая и успешная работа Шмельцера при дворе, вполне возможно, что на решение императора повлияла и свирепствовавшая эпидемия чумы, сделавшая Вену временно непривлекательной для иностранных композиторов.

Как и полагается для настоящей биографии старинного композитора, обстоятельства смерти Шмельцера окутаны завесой тайны. После того как в статье из «Музыкального лексикона» Вальтера было указано, что Шмельцер был все еще жив в 1695 году, эта информация доверчиво перепечатывалась в большинстве справочников XIX века. Но уже в монографии о И.Й. Фуксе, которую Л. фон Кёхель опубликовал в 1872 году, дата смерти Шмельцера определяется как 1680 год [20, с. 45]; П. Неттль уточняет возможный промежуток периодом между 4 февраля 1680 года (исходя из последнего датированного произведения композитора – *Saltarella con alter arie*) и 20 марта того же года (датой прошения о пособии, поданного вдовой Шмельцера) [22, с. 127]. Скоропостижная и неожиданная смерть от чумы первого австрийского капельмейстера поставила печальное многоточие в его биографии, вынуждая нас лишь гадать, не оказался ли бы создатель венских скрипичных сонат основоположником венской ветви барочной оперы.

Освобожденный от приписанных ему заслуг, Шмельцер все равно остается выдающейся фигу-

---

[1] О стереотипах, связанных с «национальной» принадлежностью творчества Шмельцера, мы уже достаточно подробно писали в статье о его сольных скрипичных сонатах [4].

[2] Напомним, что при венском дворе церковную и светскую драматическую музыку при дворе дозволялось писать лишь занимавшим эти высшие должности либо приглашенным (итальянским) композиторам,

[3] Благосклонность эта выражалась не только в подарках, премиях и пожаловании дворянского титула (14 июня 1673 года). Известно, что Леопольд I не раз советовался со Шмельцером по поводу своих собственных сочинений, несмотря на наличие при дворе большого количества итальянских музыкантов, а поданное после смерти Шмельцера его вдовой прошение о пособии было удовлетворено незамедлительно.

[4] В обязанности капельмейстера, помимо сочинения музыки, входили управление капеллой, занятия с певцами и инструменталистами, разучивание с ними новых сочинений и руководство их исполнением. Кроме того, капельмейстер должен был нанимать новых музыкантов взамен умерших, состарившихся или освобожденных от службы, а также дополнительных исполнителей для особых случаев или по желанию императора, следить за назначением пенсий, денежного содержания и дисциплинарных взысканий.

[5] Об этом наглядно свидетельствуют обстоятельства биографий всех императорских капельмейстеров в эпоху барокко – от Дж. Валентини до И.Й. Фукса.

[6] В начале октября 1679 года из Вены в Прагу, где в то время находился императорский двор, пришла весть о смерти Санчеса, а уже 18 октября постановлением императора Шмельцер получил назначение (в официальных документах оно оказалось оформлено задним числом – с 1 октября 1679 года).

рой в истории музыки XVII века – «немецким Орфеем», [19, с. 56], «Иоганном Штраусом барокко» [12, с. 23]. Его сонаты для скрипки с *continuo* представляют не только немалую художественную ценность, но и весьма значимый вклад в развитие этого жанра. Его балеты, являвшиеся первоначально лишь малой частью опер и других придворных увеселений, благодаря выразительной кантилене, богатому гармоническому наполнению, развитым инструментальным партиям вполне могут исполняться в концертах как самостоятельные сочинения. Новаторство Шмельцера в области трактовки отдельных танцев, его мастерство и виртуозность как инструментального композитора и скрипача позволили венскому балету не ограничиваться только сопровождением пантомимы танцоров, но на равных участвовать в раскрытии характеров театральных персонажей.

Литература

1. *Бочаров Ю.* Барочная сюита – от мифологии к историческому аутентизму // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 4. С. 202–215.

2. *Бочаров Ю.* Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3–4 (53–54). С. 16–23.

3. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства: учебник. Вып. 1. М.: Музыка, 1990.

4. *Назарова Е. Sonatae Unarum Fidium* Иоганна Генриха Шмельцера: особенности стиля и исполнительская интерпретация // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2. С. 74–99.

5. *Apel W.* Italian Violin Music of the Seventeenth Century / ed. by T. Binkley. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

6. *Bennett L.* The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

7. *Brewer Ch.E.* The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Burlington: Ashgate, 2011.

8. A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time, Comprising the most Important Biographical Contents of the Works of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, &c. &c.<...> Vol. II. London: Sainsbury and Co., 1824.

9. *Dlabacž G.J.* Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Dritter Band: S-Z. Prag: G. Haase, 1815.

10. An Early Hautboy Solo Matrix. Solos for the Hautboy before 1710 based on a Symphonia / Sonata by Johann Christoph Pez that Demonstrates a Performance Practice of Adaptation / ed. by P. Hedrick. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

11. *Freeman D.E.* The Opera Theater of Count Franz von Sporck in Prague. Hillsdale: Pendragon Press, 1992.

12. *Füreder-Baumgartner M.* Kaiser Leopold I und Johann Heinrich Schmelzer: die Ballettsuiten im Vergleich: Diplom-Arbeit. Wien: Universität für Musik und darstellende Kunst, 2007.

13. Georg Muffat on Performance Practice. The Texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik / ed. and transl. by D.K. Wilson. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

14. *Graulich M.* Vorwort // *Biber H.I.F. von.* Sonate Es-Dur für Violine (scordato) und Cembalo. Stuttgart: Carus, 2005.

15. Greene's Biographical Encyclopedia of Composers: A Music Lover's Treasury of the Lives and Musical Achievements of Over 2,400 Important Composers From the Ancient Greeks to the Present Day. New York: Doubleday & Company, 1985.

16. Italian Opera in Central Europe / ed. by M. Bucciarelli, N. Dubrowy, R. Strohm. Berliner Wissenschafts-Verlag, 2006.

17. *Jensen N.* The Instrumental Music for Small Ensemble of Antonio Bertali: the Sources // Dansk Arbog for Musikforskning XX (1992). P. 25–43.

18. *Keller K., Scheutz M., Tersch H.* Johann Sebastian Müller (1634–1708) und die Entstehung seines Diariums: Vorwort der Herausgeber // Einmal Weimar — Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660. München: Oldenbourg, 2005. S. 9–15.

19. *Koczirz A.* Zur Lebensgeschichte Johann Heinrich Schmelzers // Studien zur Musikwissenschaft. H. 26 (1964). S. 47–66.

20. *Köchel L.R. von*. Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740. Hildesheim: G. Olms, 1988. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1872.

21. *Köchel L.R. von*. Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Wien: Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1869.

22. *Nettl P.* Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts // Studien zur Musikwissenschaft. H. 8 (1921). S. 45–175.

23. *Pirro A.* The Aesthetic of Johann Sebastian Bach / transl. by J. Armstrong. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2014.

24. *Schmelzer J.H.* Clementissime Princeps. Sacro-Profanus Concentus Musicus ... // Denkmäler der Tonkunst in Österreich / hrsg. von E. Schenk. Bd. 111–112. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1965. S. 1.

25. *Schnitzler R.* Schmelzer Johann Heinrich // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by S. Sadie, J. Tyrell. Vol. 22. London: Macmillan, 2001. P. 526–528.

26. *Schwarz B.* Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman / Foreword by Y. Menuhin. New York: Simon and Schuster, 1987.

27. *Walther J.G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek. Leipzig: W. Deer, 1731.

28. *Wörner K.H.* Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.

Алексей ПАНОВ, Иван РОЗАНОВ*
(Санкт-Петербург)

Строй хора несогласный: старинные музыканты о «душе музыки»**

Иисус, душой Он музыки является,
Его наивозвышенные чувства все,
Иисуса имя – мир и радость,
И счастье, и спасенье.
Иисуса имя мертвого подымет.
Грехи нам наши покажи прощенными,
Наполни нас всей жизнью благоволенья,
И в небеса возьми нас унесенными [1].

Что такое душа музыки? В чем она выражается? Эти вопросы на протяжении столетий интересовали многих музыкантов. И отвечали они на него по-разному. В чем не сложно убедиться, обратившись хотя бы к историческим документам и материалам за период с середины XVII по начало XIX века.

Тем не менее во многих источниках явный акцент делается на ритмической стороне. «Такт[2] – это душа музыки», – утверждал на исходе XVII столетия Ш. Массон [42, с. 6].

Подобные же определения современный исследователь может найти в опубликованных в XVIII веке трудах М.Х. Фурмана [26, с. 44], И.Л. Штайнера [53, с. 15], Р. Кастеля [15, с. 233], И.Г. Хингельберга [30, с. 28], И.К.Г. Якобсона [31, с. 366] и других авторов. В частности, И. Маттезон в своем «Защищенном оркестре» (1717) прямо указывает: «Такт – истинная душа музыки» [43, с. 553]. Эта же мысль обнаруживается и в другой части того же трактата: «Мои собственные суждения, с Вашего позволения, исходят кроме прочего, из того, что основной тон и трезвучие [Fundament-Thon und die *Trias*] (я не буду говорить [что] такт является душой музыки, но ни в коем случае не жалкий полутон) представляют, так сказать, истинный корпус, плоть и кровь, то есть настоящую подлинную суть всех и каждого музыкального произведения» [там же, с. 396–397].

В появившейся несколько ранее трактата Маттезона итальянской энциклопедии В. Коронелли (1704) сказано следующее: «Battuta. Лат.: *modus musicus*. <...> Музыкальный термин. <...> отбивание такта – это мера, и оно является как бы душой музыки, которое требует величайшей уверенности от тех, кто его выполняет и от тех, кто изменяет его темп, знания места исполь-

---

* **Панов Алексей Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета; **Розанов Иван Васильевич** – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

** Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 30.38.159.2013 «Терминосистема старинной музыки».

[1] *Jesus* the Soul of Musick is;
His is the Noblest Passion:
Jesus's Name is Joy and Peace,
Happiness and Salvation:
Jesus's Name the Dead can raise.
Shew us our Sins forgiven,
Fill us with all the Life of Grace,
Carry us up to Heaven [60, с. 254].

[2] Под термином *такт* здесь и далее следует понимать *отбивание, отмеривание тактовых долей*. Подробнее об этом см. работы М.Е. Гирфановой [1; 2] и наши публикации [3–6].

зования, времени для ускорения, времени для замедления, времени для приостанавливания <...>» [11, ст. 637, 638].

Подробное и содержательное разъяснение на сей счет позднее было дано в *Музыкальном словаре* Ж.-Ж. Руссо (1768): «В Италии такт [Mesure[1]] – это душа музыки; это именно хорошо ощутимый такт, который придает ей [музыке] тот акцент [accent], который делает ее столь очаровательной; это такт, который руководит музыкантами в процессе их исполнения. Во Франции, напротив, это музыкант, который управляет тактом; он расслабляет и искажает ее без щепетильности. Но, что же это я говорю? Хороший вкус один состоит в том, чтобы не дать его почувствовать <...>. Опера в Париже – это единственный театр, где *такт отбивают* вместо того, чтобы ему следовать; повсюду ему следуют вместо того, чтобы его *отбивать*» [48, с. 51–52][2]. «*Время* [Le *Tems*], – поясняет Руссо в другом разделе словаря, – это душа пения; пьесы [les Airs], в которых такт [la mesure] медленный, естественно, могут нас печалить; но если пьеса веселая, быстрая и очень ритмичная, у нас она вызывает радость, и при огорчении шаги в танце могут замедляться. Отбросить такт – [означает] разрушить пропорцию времени» [там же, с. 505].

Весьма развернутая сентенция о такте – душе музыки содержится и в знаменитой *Клавирной школе* Д.Г. Тюрка (1799): «Некоторые говорят, что такт представляет собой соотношение, в соответствии с которым в музыке некоторое количество нот распределяются в точном промежутке времени [временно́м пространстве]; или: он представляет собой подразделение следующих один за другим тонов на равные части в определенном отрезке времени; равным образом [говорят, что] такт – это мера времени [и, следовательно, темп] музыкального произведения; или он является музыкальным временем [темпом музыки], подразделением времени и нот, душою музыки и т. д.» [58, с. 89].

Иоганн Николаус Форкель (гравюра начала XIX в.)

«Такт – в соответствии с лексикой Нового времени – является душой музыки», – подчеркивает во втором томе фундаментальной *Всеобщей истории музыки* И.Н. Форкель [25, с. 339].

Высказывания, схожие по смыслу с приведенными выше, можно обнаружить и в некоторых других старинных источниках[3]. Однако подчеркнем важный нюанс: не позднее середины XVIII века в «орбиту» понятий «такт» и «душа музыки» включается «третья сила» – мелодия. «Такт не без оснований называют душой мелодии», сказано в словаре В. Трихтера [57, стб. 2181]. «Такт делает [составляет] мелодию. Следовательно, он является душой музыки», – утверждает в *Основательной скрипичной школе* Л. Моцарт [46, с. 27]. Определение в трактате *Обстоятельное введение в основы композиции* И.Л. Альбрех-

[1] Руссо дает следующее определение значения термина *Mesure*: «Такт – это подразделение длительности или времени на несколько равных частей, достаточно долгих, чтобы слух мог успеть их услышать и подразделить их количество, и достаточно коротких, чтобы возникшая идея одной не была бы стерта до возвращения другой, и чтобы равенство их было бы ощутимым» [48, с. 278–279].

[2] Текст данной статьи был воспроизведен без указания авторства Руссо в 1768 году в *Еженедельных записках и заметках*, издававшихся в Лейпциге И.А. Хиллером и И.В. фон Гёте [28, с. 241].

[3] Заметим при этом, что в *Театральной библиотеке* Г.Э. Лессинга (1755) в качестве «души музыки» представлены тактовые доли: «Нет возможности передать при помощи нот, каковой, собственно, должна быть тактовая доля [das Tempo des Takts], несмотря на то, что эта тактовая доля является душою музыки» [36, с. 305].

та гласит: «Музыка, созданная без такта, была бы как тело без души <...>. Необходимо поэтому ко времени знать свойства каждого тактового размера и научиться правильно их [тактовые размеры] отбивать [отмеривать]; ибо именно такт создает мелодию, и, следовательно, является душой музыки. Да, все от этого зависит» [10, с. 42].

В представлении И.А. Хиллера «душой музыки» является пение или игра в такт: «Знание различных видов тактов необходимо, разумеется, чтобы научиться тому, что называют пением и игрой в такт и что является душой музыки. Эту вещь, которая дается многим начинающим с трудом, можно было бы, наверное, легче освоить, если выработать привычку постоянно обращать внимание на движение тактовых долей (Tactbewegung)» [29, с. 38].

В то же время существовали и принципиально иные точки зрения. Название анонимно изданного в 1798 году в Глазго трактата[1] гласит: «Мелодия – душа музыки: эссе об улучшении музыкального искусства: с *Дополнением*, содержащим сообщение об одном изобретении» [45]. Утверждения о том, что душу музыки составляет прежде всего мелодия, можно найти и в других источниках. «Это надежный опыт, что в давние времена итальянская музыка была совершенно искусной и гармоничной, [и] что мелодию – душу музыки – не ценили, не культивировали», – пишет в 1794 году анонимный автор в немецком литературном журнале *Bragur* [14, с. 154]. «Однако, поскольку мелодия являет собой душу музыки, и гармония представляется второстепенным явлением или вспомогательным средством, я, главным образом, предпочел руководствоваться оригинальной мелодией...», – сообщает в 1802 году Э. Джонс [32, с. xii].

В определенное противоречие с Э. Джонсом вступает анонимный автор статьи из *The Monthly Mirror* (1807), обративший особое внимание на значимость гармонии: «Однако мелодия, хотя она и является “душой музыки”, как справедливо сказал один великолепный писатель, но это еще не все: гармония представляет собой прекрасное тело, в которое она вложена и которая придает ее энергии определенные форму, модификацию и внешний облик» [62, с. 241].

Более того, еще в 1653 году Дж. Висконти писал о «гармонии, которая является душой музыки» [35, с. 162]. Позднее, уже в XVIII веке, аналогичная точка зрения была представлена в *Энциклопедии* Э. Чемберса: «Древние, очевидно, совершенно не были знакомы с гармонией – душой современной музыки» [16, *Harmony*, без пагинации], *Полном словаре искусств и наук* Т.Г. Крокера, Т. Уильямса и С. Кларка [27, *Harmony*, без пагинации]. Ее же придерживались и другие авторы, например, Д. Дуранти [21, с. 391] или И. Эберхард [22, с. 98].

Однако «гармония или возможные сами по себе согласования представляют собой лишь первую половину музыки и, чтобы ее оживить, необходимо движение, в котором как бы и состоит жизнь или душа музыки». Именно так сказано в изданной в 1755 году книге Кр. Нихельмана [47, с. 157]. Впрочем, о том, что душа музыки – это движение [темп – le mouvement] говорилось еще в опубликованном в 1702 году трактате *Основы клавесина* де Сен-Ламбера [49, с. 10]. А его соотечественник Ф. Куперен считал, что душой музыки являются такт (*mesure*) и ритм (*cadence*) [17, с. 40][2].

И этим спектр мнений старинных музыкантов относительно «души музыки» отнюдь не исчерпывается. Так, в музыкально-теоретическом труде А. Даушера (1801) утверждается, что, наряду с тактом, душой музыки является выразительность (Ausdruck) [20, с. 123].

По мнению аббата Фоглера, «выражение [выразительность – Ausdruck] является душой музыки, когда она беседует, когда она решает, имеет движение, то сердце размягчается, и себя этому посвящает – тогда Орфей свою задачу исправно выполнил» [59, с. 293]. «Выразительность является душой музыки: без нее она становится просто приятной игрушкой; с помощью нее она превращается в убедительную речь, которая неотразимым образом действует на наше сердце», – утверждает Г.Ф. Вольф [61, с. 16]. То же – в трактате по композиции Г.Кр. Коха

[1] Его автор атрибутирован нами как Моллесон (инициалы неизвестны).

[2] Однозначного толкования термина *cadence* в зарубежных исследованиях нет. Переводчики трактата [18; 19] сохраняют оригинальное французское написание названного термина и никак это не комментируют. Подробно об этом и о значениях термина *mouvement* см. нашу специальную работу [7].

[34, с. 128] и в музыкальном словаре Ю.Г. Кнехта [33, с. 8]. Причем определение заимствовано этими авторами перечисленных выше работ из *Всеобщей теории изящных искусств* И.Г. Зульцера [56, с. 271] без указания источника.

Выразительность [l'expression] трактуется как «душа музыки» и во французской *Энциклопедии мыслей, максим и размышлений* 1761 года [23, с. 381]. А в книге Б. Стиллингфлита по этому поводу сообщается следующее: «Скрипка была его [Рамо] любимым инструментом, и он особо отличался в выразительности – душе музыки – хотя он желал такого блеска исполнения, которое привлекало бы внимание неглубоких слушающих» [54, с. 173].

В то же время в источниках XVIII – начала XIX века получила распространение и совершенно иная трактовка понятия «душа музыки». «Наконец, если мы обратимся именно к рассмотрению души обеих наук, [а именно –] поэзии и музыки, – писал в 1745 году И.А. Шайбе, – <...> если мы станем рассуждать о том, каким образом вообще в свободных искусствах происходит суждение, и каким образом способствует требованию расцвету в них, вначале в Греции, затем в Риме и теперь также к нашему времени возвышения и взращения, когда их истинная красота развернулась и разработалась: так это не что иное, как хороший вкус» [50, с. 662]. «Хороший вкус – это душа музыки», – утверждает анонимный автор статьи в газете *Zeitung für die elegante Welt* [60, *Register*, без пагинации]. Аналогичная точка зрения высказана и в опубликованном в 1756 году в Амстердаме трактате Я.В. Люстига [38, с. 386].

Тем не менее современник Люстига – Л. Мицлер фон Колоф пытается опереться на более объективную основу. Он пишет: «Необходимо еще отметить, что при создании музыкального произведения и образовании его основы композитор должен, главным образом, следить за тем, чтобы не только составные части (члены), из которых состоит музыкальное произведение, находились сами между собой в хорошем соотношении друг по отношению к другу, но также, в особенности, и каждая хорошо соотносилась со всем корпусом, о которых, то есть о хороших соотношениях, сообщается в пятой части. Отсюда также становится очевидным, что математика выполняет в музыке превосходную службу. В этом и заключаются сердце и душа музыки. Многим композиторам это давно уже подсказывал их слух, хотя они сами еще не ведали, как это должно быть названо» [44, с. 39]. Таким образом, речь у Мицлера идет о том, что математика необходима в темперации для достижения гармоничного звучания, и в *качественной (хорошей) настройке (темперации)*, о которой он пишет в пятой части работы, заключаются «сердце и душа музыки».

Оригинальное представление о «душе музыки» дает работа *Руководство к музыкальной учености* Я. Адлунга (1758). В нем суть данного понятия понимается как изменения регистровых комбинаций органа [8, с. 493]. В трактате *Musica Mechanica Organoedi* того же автора есть развернутое пояснение: «Если это комбинирование распространится на еще большее количество регистров, например, на 40, 50 и т. д., и все они на более, чем одной клавиатуре [одном мануале]; то возникает такое количество комбинаций, что органист не смог бы и на протяжении 100 лет разобраться, если бы захотел каждое использовать. Поэтому я не понимаю, почему некоторые органисты продолжают пользоваться только одной [регистровкой]. Варианты комбинаций регистров есть и остаются душой музыки» [9, с. 165].

Приведем еще ряд кратких высказываний старинных авторов, точка зрения которых существенно отличается от суждений музыкантов, рассмотренных выше.

Э. Бозенхард (о музыке Сальери): «Это невозможно, чтобы где-нибудь *forte* и *piano* – душа музыки – могли бы где-то быть лучше выражены, чем здесь» [13, с. 101].

Ф.В. Марпург: «Тем временем невозможно точно определить, сколько тактов должна иметь тема фуги. Изменения [если будет всегда известно, сколько тактов в теме] – душа музыки – тогда будут потеряны» [40, с. 27][1].

Музыкальный словарь Ф. Липовски: «...генерал-бас – душа музыки, которая всегда мастером обозначалась...» [37, с. 154].

П. Бонне-Бурдело: «Исполнение [l'execution] – душа музыки» [12, с. 306].

[1] Об этом же говорится и в другом трактате этого автора [41, с. 305].

Энциклопедия Дидро и Д'Аламбера: «Время [le *tems*] – это душа музыки» [24, с. 121].

А. Малкольм: «... ритмус [*Rhythmus*] – это душа музыки» [39, с. 433].

The Cabinet; Or, Monthly Report of Polite Literature: «Музыка, сочиненная Дэйви и Расселом, содержит много учености и непревзойденного мастерства, но хоры – слишком трудные для исполнения в театре и подходят только для слуха любителей. Разумеется, определенное внимание необходимо уделять театральным эффектам; простота – это душа музыки и она [простота] должна сочетаться с наукой (мастерством), в ином случае она никогда не сможет привести к всеобщему удовольствию» [55, с. 110].

Итак, в результате предпринятого исследования становится ясно, что старинные музыканты так и не смогли на протяжении почти двух столетий «договориться» и выработать сколько-нибудь единую позицию в отношении «души музыки». Как же быть современному музыканту, играющему старинную музыку? Что считать «душой» этой музыки и чему, соответственно, следовать и отдавать предпочтение? Думается, что всему, перечисленному выше: строгой метричности, исключающей любые отклонения в отбивании такта (т. е. в отбивании тактовых долей), ритмичности, экспрессии (выразительности) исполнения и даже надлежащему чередованию регистровых комбинаций при игре на органе. Но главное – следует руководствоваться хорошим вкусом, выработанным совокупностью всех перечисленных факторов: от математики (сиречь пропорций и темперации) до ритмуса.

Литература

1. *Гирфанова М.Е.* Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: дис. ... д-ра иск. / Казанская гос. консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2015.
2. *Гирфанова М.Е.* Теория такта Михаэля Преториуса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2013. Вып. 4. С. 3–15.
3. *Панов А.А., Розанов И.В.* Итальянская темповая терминология в исполнительской практике Великобритании и США эпохи барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 4. С. 82–127.
4. *Панов А.А., Розанов И.В.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. Вып. 4. С. 3–58.
5. *Панов А.А., Розанов И.В.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 64–98.
6. *Панов А.А., Розанов И.В.* О терминах *Tactus* и *Tact* в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI – начала XVIII в. // Журнал Общества Теории Музыки. 2014. № 2 (6). С. 1–31.
7. *Панов А.А., Розанов И.В.* О термине *mouvement* во французских музыкально-теоретических трудах XVIII века // Музыка, текст, перевод. Материалы XLI Международной филологической конференции 26–31 марта 2012 г. СПб: СПбГУ, 2013. С. 125–132.
8. *Adlung J.* Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte. Erfurt: J.D. Jungnicol, 1758.
9. *Adlung J.* Musica Mechanica Organoedi. Berlin: F.W. Birnstiel, 1768.
10. *Albrecht J.L.* Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst. Langensalza: J.Chr. Martini, 1761.
11. Battuta // *Coronelli V.* Biblioteca universale sacro-profana, antico-moderna. T. 5. Venezia: A. Tivani, 1704.
12. *Bonnet-Bourdelot P., Lecerf de la Viéville de Fresneuse J.-L., Bonnet J.* Histoire de la musique. T. 1. La Haye & Francfort sur Meyn, 1743.
13. *Bozenhard E.* Bemerkungen auf einer Reise von Kopenhagen nach Wien im Jahr 1793. Hamburg: B.G. Hoffmann, 1795.
14. Bragur. Ein Litterarisches Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit / Hrsg. von Häßlein und Gräter. Bd. 3. Leipzig: J.H. Graf, 1794.
15. *Castel R.P.* Mathematique universelle abrégée. Nouvelle edition, revuë, corrigée & augmentée. T. 1. Paris: Duchesne, 1758.
16. *Chambers E.* Cyclopædia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences. 5th ed. Vol. 1. London: D. Midwinter a.o., 1741.
17. *Couperin F.* L'Art de Toucher le Clavecin. Paris: L'Auteur; Foucaut, 1716.
18. *Couperin F.* L'art de toucher le clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The art of playing the harpsichord / Hrsg. von Anna Linde & Mevanwy Roberts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca. 1933].
19. Couperin F. L'Art de toucher le clavecin / Ed. and transl. by M. Halford. 2nd ed. [Los Angeles:] Alfred Music Publishing, 1995.
20. *Dauscher A.* Kleines Handbuch der Musiklehre. Ulm: Stettinischen Buchhandlung, 1801.
21. *Duranti D.* Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici. T. 50. Venezia: S. Occhi, 1754.
22. *Eberhard J.A.* Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Dritter Theil. Halle: Hemmerde und Schwetchke, 1804.

23. Encyclopédie de pensées, de maximes et de reflexions, sut toutes sortes de sujets. Paris: Guillyn, 1761.
24. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. T. 17. Neufchastel: S. Faulche & C°, 1765.
25. *Forkel J.N.* Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. 2. Leipzig: Schwickert, 1801.
26. *[Fuhrmann M.H.].* Musicalischer-Trichter dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe-Kunst nach heutiger Manier bald und leicht einbringen kan. Franckfurt an der Spree, 1706.
27. Harmony // *Croker T.H., Williams Th., Clark S.* The Complete Dictionary of Arts and Sciences. Vol. 2. London, 1764.
28. [*Hiller J.A., Göthe J.W.* (Hrsg.)]. Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend. Erstes Vierteljahr, vom 1sten bis 13sten Stücks. Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, 1768.
29. *Hiller J.A.* Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen. Leipzig: J.F. Junius, 1792.
30. [*Hingelberg J.G.*] Über Danziger Musik und Musiker. Elbing, 1785.
31. *Jacobsson J.K.G.* Technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen mechanischen Künste. Vierter Theil. Berlin; Stettin: F. Nicolai, 1784.
32. *Jones E.* The Bardic Museum of Primitive British Literature. London: A. Straban, 1802.
33. *Knecht J.H.* Kleines alphabetisches Wörterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie. Ulm, 1795.
34. *Koch H.Chr.* Versuch einer Anleitung zur Composition. Zweyter Theil. Leipzig: A.F. Böhme, 1787.
35. Lettere spirituali di monsignor Gio. Visconti patritio pistorese. Bologna: Dozza, 1653.
36. *Lessing G.E.* Theatralische Bibliothek. Drittes Stück. Berlin: Chr.F. Voß, 1755.
37. *Lipowsky F.J.* Baierisches Musik-Lexikon. München: J. Giel, 1811.
38. *Lustig J.W.* Twaalf redeneeringen over nuttige muzikaale onderwerpe. Amsterdam: A. Olofsen, 1756.
39. *Malcolm A.* A Treatise of Musick, Speculative, Practical and Historical. Edinburgh, 1721.
40. *Marpurg F.W.* Abhandlung von der Fuge. Berlin: A. Haude und J.C. Spener, 1753.
41. *Marpurg F.W.* Anhang zum Handbuche bey dem Generalbasse und der Composition. Berlin: G.A. Lange, 1760.
42. *Masson Ch.* Nouveau Traité des regles pour la composition de la musique. Seconde edition, revue, corrigée, & augmentée. Paris: Chr. Ballard, 1699.
43. *Mattheson J.* Das Beschützte Orchestre. Hamburg: Schiller, 1717.
44. *Mizler von Kolof L.Chr.* Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unparteyischem Urtheil von musikalischen Schrifften und Büchern. Sechster Theil. Leipzig, 1738.
45. [*Molleson*] Melody the Soul of Music: an Essay towards the Improvement of the Musical Art: with an Appendix, containing an Account of an Invention. Glasgow: Courier Office. 1798.
46. *Mozart J.G.L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg: J.J. Lotter, 1756.
47. *Nichelmann Chr.* Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften. Dantzig: J.Chr. Schuster, 1755.
48. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de musique. Paris: Duchesne, 1768.
49. Saint Lambert de. Les Principes du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Paris: Chr. Ballard, 1702.
50. *Scheibe J.A.* [Hrsg.]. Critischer Musikus. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig: B.Chr. Breitkopf, 1745.
51. *Scheibe J.A.* (Hrsg.). Der Critische Musicus <...> Zweeter Theil. Hamburg: R. Beneke, 1740.
52. *Spazier K.* (Hrsg.). Zeitung für die elegante Welt. Sonnabends 195. den 1. October 1814.
53. *Steiner J.L.* Kurz- leicht- und grundtliches Noten-Büchlein: Oder Anleitung zur Edlen Sing- und Kling-Kunst. Zürich: Heidegger & C°, 1728.
54. *Stillingfleet B.* Literary Life and Selected Works of Benjamin Stillingfleet. Vol. 2. Part 1. London: J. Nichols and Son, 1811.
55. *Strand M., Strand L.* (ed.). The Cabinet; Or, Monthly Report of Polite Literature. Volume III. December, 1807, to June, 1808. London: W. Clowes, 1808.
56. *Sulzer J.G.* (Hrsg.). Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Zweyte Auflage. Erster Theil. Leipzig: Weidmann, 1792.
57. *Trichter V.* Curiöses Reit- Jagd- Fecht- Tantz oder Ritter-Exercitien-Lexicon. Leipzig: J.F. Gleditsch, 1742.
58. *Türk D.G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende. Leipzig: Schwickert; Halle: Hemmerde und Schwetschke, 1789.
59. [*Vogler G.J.*] Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Erste Lieferung den 15. Brachmonat 1778. [Speyer:] [Bossler], 1778.
60. *Wesley Ch.* Hymns and sacred poems. Vol. 2. Bristol: F. Farley, 1749.
61. *Wolf G.F.* Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon. Halle: J.Chr. Hendel, 1787.
62. *Wright J.* (ed.). The Monthly Mirror: reflecting men and manners. Vol. 2. New Series. London: J. Wright, 1807.

Юлия МОСКВИНА*
(Москва)

«Susanne un jour» О. Лассо и Б. Гуаюля: жанровые и тематические пересечения

Деятельность Орландо Лассо в качестве придворного композитора и капельмейстера в Мюнхене[1] способствовала выходу на историческую арену в конце XVI века целого ряда немецких композиторов, учеников «божественного Орландо» (как его именовали современники), которые продолжили традиции своего великого учителя как в церковных, так и в светских сочинениях (на латинском и немецком языках). Это, прежде всего, Иоганн Эккард, Леонхард Лехнер, Якоб Рейнер, Леонхард Мелдерт, Антон Госсвин, Бальдуин Гуаюль. Автор монографии о Лассо В. Бёттихер применил в их отношении понятие «немецкая школа Лассо»[2]. И оно, на наш взгляд, в подобной ситуации вполне уместно, поскольку Лассо выступил учителем начинающих композиторов, а те, в свою очередь, каждый по своему реализовали заветы мастера в своей самостоятельной деятельности.

Творческие контакты учителя и учеников (равно как и учеников между собой) велись непрерывно. Отражалось это на разных уровнях. Во-первых – в написании музыки на одинаковый текст (иногда с разницей в несколько лет), во-вторых – в использовании сходных композиционных принципов и, наконец, в-третьих – в тех или иных заимствованиях тем и напевов, которые ученики использовали в своих сочинениях. Тем не менее имела место и более глубокая взаимосвязь между творчеством разных авторов. Результат такой органической взаимосвязи мы хотели бы продемонстрировать на примере произведений с единым названием, созданных Лассо и Бальдуином Гуаюлем (1547–1594), которого признанный мэтр музыки Ренессанса считал своим наиболее талантливым учеником.

Сведения о жизни и творчестве Гуаюля немногочисленны: главным источником до сих пор остается основанная на многочисленных архивных документах диссертация Дэниела Политоске, защищенная в 1967 году в Мичиганском университете (США) [19]. Особую ценность представляет ее биографический раздел, в котором описаны основные события жизни композитора, а также охарактеризован широкий культурно-исторический фон, на котором развивалось его творчество.

Орландо Лассо (портрет работы неизвестного художника из собрания Муниципального музея музыкальной библиографии в Болонье)

Краткая информация о жизни и основных сочинениях Гуаюля содержится в немецкоязычных энциклопедиях [17; 18; 22]. Биографий композитора на русском языке на данный момент не существует.

---

* **Москвина Юлия Владимировна** – аспирант Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

[1] Напомним, что на службу в Мюнхен Лассо был приглашен в 1556 году баварским герцогом Альбрехтом V. Именно с этим крупнейшим музыкальным центром Центральной Европы оказалась связанной дальнейшая жизнь композитора. Сначала Лассо был певцом в Придворной капелле, а затем (с 1563 года) стал ее руководителем.

[2] «Die deutsche Lasso-Schule» [13, с. 10]. В русскоязычной литературе подобное словосочетание, насколько нам известно, не встречается. Более того, творчество учеников О. Лассо вовсе не рассматривается в фундаментальных музыкально-исторических трудах Р.И. Грубера [1] и Т.Н. Ливановой [6], а также в других крупных работах о музыке эпохи Возрождения [3; 4; 10].

В плане музыкального анализа актуально развернутое предисловие А. Трауба к изданию мотетов Гуаюля в серии «Памятники музыки земли Баден-Вюртемберг», осуществленному на исходе XX столетия [21]. При этом в данном предисловии содержится также краткая характеристика творчества учителя Гуаюля – Орландо Лассо.

Варианты имени композитора пестрят разнообразием. В имеющейся литературе [17; 18; 20; 21; 22] встречаются несколько форм его написания. Видимо, какая-то часть (Hoyou, Hoyu, Hoyol, Hoyul и наиболее распространенный вариант Hoyoul) близка германской и нидерландской традициям, какая-то – французской (Hoyeux, Huiol, Huioul) или латинской (Hujus)[1]. Поскольку семья композитора, вероятно, происходила из Льежа[2], в отношении имени нередки французские варианты – Baudoin или Baldouin[3]. Отметим, что форма Balduin (Бальдуин) близка скорее немецкому языку, – судя по имеющимся сведениям, основному для музыканта[4]. Встречаются также варианты Balduinus, Baldouiny, Balduiny. Могла смешиваться латинизированная форма и французская: в письме к герцогу Августу Саксонскому от 1580 года[5], Лассо называет своего ученика Balduinus Hoyeux. Поскольку при жизни автора не существовало единой формы его имени и фамилии, мы вправе выбрать написание, отвечающее удобству русского произношения, а именно – Бальдуин Гуаюль.

Местом рождения Бальдуина Гуаюля, как уже было сказано, в большинстве случаев называют город Льеж[6]. Что же касается даты, то здесь данные колеблются в промежутке между 1547 и 1549 годами[7]. Происходил Гуаюль из потомственной семьи музыкантов: его отец – Марк Гуаюль – служил в капелле при Вюртембергском дворе в Штутгарте [19, с. 35]. А в 1563 году певцом-альтистом в Штутгартской капелле числился уже Бальдуин. Капельмейстер Филипп Вебер, которому, видимо, были очевидны незаурядные музыкальные способности юноши, вскоре отправил его на средства правящего герцога Кристофа Вюртембергского на учебу в Мюнхен, где пост придворного капельмейстера с 1563 года занимал Орландо Лассо. Гуаюль обучался у него в 1564–1565 годах.

По сведениям, приведенным в монографии В. Бёттихера [13, с. 158], Лассо был не только учителем, но и воспитателем юных музыкантов Мюнхенской капеллы. Они даже жили в доме мастера, которому двор выплачивал специальное пособие как на учебные нужды, так и на питание и одежду воспитанников. В их обязанности, помимо участия в церковных богослужениях и похоронах, входило пение Псалтири при так называемом Старом дворе[8]. В свою очередь, учитель (кантор) в те времена был обязан не только заниматься с юными певчими музыкой, но и преподавать им гуманитарные дисциплины [2, с. 35; 11, с. 409–413]. Так что наряду с контрапунктом Лассо учил своих подопечных латыни, библейской истории, истории Древнего мира и риторике.

О характере обучения композиции отчасти можно судить по дидактическим сочинениям Лассо, созданным, предположительно, для своих воспитанников: во всяком случае, опубликованный в 1577 году его сборник *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae cantiones suavissimae*, состоящий из бициниев в виде различных контрапунктических упражнений, имеет явно педагогическую направленность. В этих небольших двухголосных сочинениях Лассо демонстрирует ученикам образцы искусства канона, канонических секвенций, использования разного рода soggetti[9] в восьми церковных тонах, их имитаций, диминуирования напевов и другие приемы письма[10].

Усовершенствовав свои навыки в технике музыкальной композиции, 18-летний Бальдуин Гуаюль

---

[1] По-немецки первый слог фамилии читается с придыханием – (Х)уаюль, а по-французски – Уаюль.

[2] Город на территории Исторических Нидерландов (ныне – центр одноименной провинции в Бельгии).

[3] В таком случае имя должно читаться как Бодуэн.

[4] Все биографы Гуаюля утверждают, что почти всю свою жизнь композитор провел в Штутгарте [17; 18; 20; 21].

[5] Письмо приводится в нескольких биографических источниках, в том числе во вступительной статье к современному изданию мотетов Гуаюля [21, с. 10].

[6] Хотя Ф.-Ж. Фетис, упоминая имя Гуаюля в «Biographie universelle des Musicians», утверждает, что его родиной является Бренле-Конт [15, с. 376]. Существует также мнение, что семья Бальдуина происходила из нидерландских земель, в то время как сам он был рожден в Германии [19, с. 34–35].

[7] Х. Лёйхтман указывает на 1547–1548 годы [17], Д. Политоске – «между 1547 и 1549 годами» [19, с. 35], А. Трауб – «около 1548 года» [21, с. 34–35]

[8] Старый двор (Alter Hof) – средневековый городской замок, ставший герцогской резиденцией Баварии при Людвиге II (в середине XIII века) и остававшейся в этом качестве до середины XIV века, когда была построена новая резиденция. Ныне – один из самых знаменитых архитектурных памятников Мюнхена.

[9] Термин *soggetto* (во множественном числе – *soggetti*) использовался теоретиками эпохи Ренессанса в качестве синонима понятия «музыкальная тема» [11, с. 380–384].

[10] Эти и другие инструктивные композиции Орландо Лассо включены в I том его нового Полного собрания сочинений, выпущенный издательством «Брейткопф и Гертель» [16].

Внутреннее убранство капеллы Старого замка в Штутгарте

в 1565 году вернулся из Мюнхена в Штутгарт, заняв пост вице-капельмейстера и придворного композитора. В 1574 году он женился на Бригитте Дазер, дочери капельмейстера Людвига Дазера. Косвенно этот брак означал признание таланта молодого человека, со временем готового занять место тестя. В этом смысле семейство Гуаюлей – пример «цеховой» фамилии, передающей профессию из поколения в поколение, и заключающей браки в основном между представителями своего «клана»[1].

Вся творческая биография Гуаюля оказалась связана с Вюртембергским двором в Штутгарте, в которой он прошел путь от обычного певца до капельмейстера (1589).

Помимо этого, Гуаюль занимался преподаванием[2], следил за состоянием музыкальных инструментов и музыкальной библиотеки Штутгартской капеллы [19, с. 38].

Как известно, Штутгарт (до 1495 года – главный город графства, а затем герцогства Вюртемберг) оказался одним из первых центров Реформации в Германии. Уже в 1530-е годы, во времена правления разделявшего воззрения Лютера герцога Ульриха, началось отделение города от католической церкви в пользу протестантизма. Утверждению лютеранства способствовала также деятельность последующих правителей герцогства. При герцоге Людвиге III (годы правления: 1568–1593), в то время как Бальдуин Гуаюль служил в качестве придворного вице-капельмейстера, была создана важнейшая церковная книга лютеран, известная как «Формула Согласия» (*Konkordienformel*, 1577) , а в 1583 году местный проповедник пастор Лука Озиандер выпустил Вюртембергскую книгу песен (*Württembergische Gesangbuch*). Религиозно-политическая ситуация в Штутгарте во многом объясняет причину большого количества сочинений Гуаюля на немецкие тексты: сборники немецких 5-голосных мотетов (или духовных Lieder) и немецких трициниев (*Geistliche Lieder und Psalmen*).

---

[1] С 1575 по 1591 год (год смерти Бригитты) в семье Бальдуина Гуаюля родилось 11 детей. Старший сын Ханс (Иоганн) Людвиг стал певцом Штутгартской капеллы, а его сын (т.е. внук Бальдуина Гуаюля) Фридрих – известным трубачом. Другой сын Бальдуина Гуаюля Фридрих, корнетист и композитор, служил при дворе в Гейдельберга, а позднее – в капелле датского короля Фредерика III.

[2] Известно, что двое его учеников середины 1580-х годов – Ханс Конрад Рааб и Тобиас Саломо – достигли немалых успехов (первый, будучи певцом, в первые годы XVII века был помощником капельмейстера Леонхарда Лехнера, а второй впоследствии дослужился до капельмейстерского поста), что говорит в одинаковой степени о высоком уровне композиторского мастерства и педагогическом таланте Гуаюля.

Тем не менее Гуаюль плодотворно работал и в традиционных католических жанрах мессы, мотета и магнификата. Именно в жанре магнификата он проявил себя как новатор, впервые создав цикл из 8 магнификатов (во всех восьми церковных тонах) в технике пародии.

Как известно, в самом общем плане пародия представляет собой способ сочинения на основе заимствованного многоголосного источника. Взаимодействие cantus prius factus и нового авторского тематизма представляет особый интерес: в процессе работы композитор словно «примиряет» собственный музыкальный язык с языком другого автора. Одним из показательных примеров такого межтекстового взаимодействия является chanson Лассо «Susanne un jour»[1], послужившая первоисточником для мессы самого Лассо (1563), его же магнификата I тона (1581), с одной стороны, и магнификата I тона Гуаюля (1577), с другой. При этом сама многоголосная песня существует в двух вариантах – французском и немецком (1560 и 1576 годы, соответственно).

Французская версия песни написана на текст Гийома Геру[2]. Вероятно, первым композитором, создавшим на основе поэмы Геру четырехголосное вокальное сочинение, был Дидье Люпи[3]: первая книга его духовных песен, куда вошла chanson «Susanne un jour», была опубликована в 1548 году [12, с. 108].

Пример 1. Д. Люпи. Chanson «Susanne un jour» (1 строка теноровой партии)

Песня Д. Люпи, написанная в Bar-форме и включающая одиннадцать текстомузыкальных строк (из которых две последние – реприза двух начальных) приобрела достаточно широкую известность, и впоследствии ее материал в том или ином виде заимствовали многие авторы (по имеющимся данным, около 30 композиторов примерно в 40 обработках). Среди них – Ж. де Кастро, Ф. де Монте, Ч. де Роре, П. Сертон (в жанре chanson), К. Меруло (в жанре мессы), А. Феррабоско (в мадригале).

Орландо Лассо создал на материале сочинения Люпи свой вариант chanson для пяти голосов. Использовав тенор французского первоисточника и полностью сохранив его форму, он преобразил полифоническую ткань за счет сквозных имитаций (техника парафразы). Особенно стоит выделить первую строку, которая, как это часто бывает в сочинениях XVI века, максимально насыщена имитациями. При этом возникает устойчивый контрапункт, напоминающий тему в инверсии (в *Примере 2* этот контрапункт заключен в овал, а заимствованный тематизм – в прямоугольник).

При возвращении материала Stollen в конце Abgesang фугированные имитации опускаются, и сочинение Лассо больше походит на первоисточник. Правда, в отличие от моноритмического четырехголосия (contrapunctus simplex) Люпи, здесь имеет место варьирование плотности голосов – от пяти до трех.

Пятиголосная месса Лассо на тот же источник появилась спустя три года[4]. В отличие от chanson, в этой мессе много авторского, свободного от cantus prius factus материала, хотя и родственного ему. Логика заимствований заслуживает отдельного разговора. В Kyrie практически весь материал заимствован из песни: охватываются все строки первоисточника (кроме пятой), преобладает цитирование (контрафактура). В Gloria композитор использует первую строку chanson Д. Люпи. В разделах «Domine Deus» и «Qui tollis» – начало Abgesang (строки 6–7, затем 5), и лишь в последних строках части (на текст «Cum Sancto Spiritu in Gloria Dei Patris. Amen») появляется материал одиннадцатой строки. Задействованы инициальный тип пародии

[1] «Однажды Сусанна» (фр.). В основе текста – ветхозаветный сюжет о Сусанне и старцах (книга пророка Даниила, 13: 15–25).

[2] Гийом Геру (Guillaume Guéroult) – французский поэт-кальвинист; занимался переводами на французский язык латинских церковных текстов. Автор сборников духовных стихотворений, положенных на музыку композиторами Луи Буржуа и Дидье Люпи. В своем стихотворении «Susanne un jour» Геру использовал строки 19–22 тринадцатой главы книги пророка Даниила. Сравнение поэмы Геру и библейского текста приводится в работе О. Блюто [12, с. 108].

[3] Дидье Люпи, или Люпи Второй (Lupi Second) – французский композитор, чья деятельность пришлась на середину XVI века. Известен как создатель нескольких сборников chansons на французские духовные тексты поэтов-кальвинистов того времени. Ремарка «Второй» («Second») обычно прибавляется к его имени, чтобы отличить его от франко-фламандского автора Йоханнеса Люпи (1506–1539), также работавшего в жанре chanson, однако обращавшегося и к другим жанрам (в том числе к мессе и латинскому мотету).

[4] Структуру этого крупного циклического сочинения можно определить как мотетную форму второго рода (термин В.В. Протопопова) [подробнее см.: 8, с. 102–103].

Пример 2. О. Лассо. Chanson «Susanne un jour»

и константные структуры (дуэты, терцеты)[1]. То есть методы, в которых цитирование не столь рельефно, как при контрафактуре.

Отметим, что в Gloria также имеются разделы, свободные от первоисточника. Эта же тенденция просматривается и в Credo: только строки «Patrem omnipotentem» и «Crucifixus» строятся на первоисточнике (исключительно его первой строке). В Sanctus и Agnus Dei также задействуется начальная строка chanson. При этом во всех частях мессы, основанных на материале только первой строки, помимо основного материала, также заимствуется контрапункт к теме, равно как и имитационный принцип изложения.

Фактически каждая новая часть рассматриваемой мессы Лассо в широком смысле представляет собой «вариацию» на начальную строку первоисточника[2]. Причем степень схожести вариаций с оригиналом явно идет по пути отдаления: «вариационное тождество» (точное цитирование) сменяется «вариационным прорастанием»[3] (обновленной формой на основе заимствованного тематизма). Для наглядности сравним представленные в *Примере 3* начало первой и последней «вариации» (Kyrie I и Agnus Dei).

Начало Kyrie – явная контрафактура (ср. с *Примером 1*): композиторская работа по сути сводится к перетекстовке. А вот в Agnus Dei от первоначального soggetto остается лишь инициальный интервал (ход на терцию от финалиса к медианте первого тона), а в качестве исходного материала для имитации используется ранее удержанный контрапункт. Так реализует себя столь характерный для Ренессанса принцип «вариационного обновления».

Пример 3. Лассо. Месса «Susanne un jour». Kyrie и Agnus Dei

[1] Термины И.К. Кузнецова [5].

[2] О вариационности как общем принципе формообразования в эпоху строгого стиля писал В.В. Протопопов [9]. Исследователь рассматривает мессы эпохи Ренессанса, написанные на cantus prius factus, как вариационные системы, где каждая вариация представляет собой новую полифоническую разработку той или иной фразы первоисточника.

[3] «Вариационное тождество», «вариационное обновление» и «вариационное прорастание» – термины В.В. Протопопова, введенные им для раскрытия сути тематической работы ренессансных авторов [9, с. 103–104].

Немецкий вариант песни («Susannen frumb») существенно отличается от французского. Спустя шестнадцать лет после первого обращения к тексту, Лассо обновляет музыкальную ткань песни, оставляя лишь «стержень» – заимствованный у Люпи теноровый голос.

В приведенной ниже таблице фиксируются различия каденционного плана[1].

№ строки	французский текст	каденции во французской версии	немецкий текст	каденции в немецкой версии	раздел формы
1a	Susanne unjour	B/g	Susannen frumb*	(B)	Stollen I
1b	d'amour solicitée		wolten ir ehr verletzen*		
2	Par deux viellardz convoitans sa beauté	(g)	Zwen alte durch ir Schön verblendte mann*	(g+)	
3a	Fust en son coeur	B/g	Das thet ir hertz*	(B)	Stollen II
3b	triste et desconfortée		in schweres leiden setzen*		
4	Voyant l'effort fait a sa chasteté	(g+)	In dem sie sah ir keuschheit tasten an*	(g+)	
5a	Elle leur dit:	(D^{pl})	Da sagt sie in	(d)	Abgesang
5b	«Si par desloyauté»		ein schwere wahl ich han		
6	De ce corps mien vous avez jouissance,	d+	Wann ich soll eurs verruchten willens leben*	d	
7	C'est fait de moy,	g+	Ists mit mir aus	g+	
8	si je fay resistance,	B	Wird ich euch Widerstreben	d^{pl}	
9	Vous me ferez mourir en deshonneur;	g^{a}+	So bin ich gwis mit gros unehren todt	g^{a}+	
10a	Mais j'aime me mieux	B	Doch besser ists	B	
10b	perir en innocence,		on Schuld den geist auffgeben		
11	Que d'offenser par peché le Seigneur	g+	Als das ich soll erzürnen meinen Gott*	g+	

[1] Знаком астерикса (*) помечены строки, существенно отличные от предшествующего варианта. При обозначении видов каденций используются латинские буквы, верхние и нижние индексы, скобки, дополнительные знаки. Большая (G) или малая (g) буква обозначает мажорную или минорную ультиму. Одна буква без добавочных знаков означает «нормативную» басовую каденцию. Прибавление верхнего индекса означает следующие виды каденций: Gpl – плагальная, Gd – дискантовая, Ga – альтовая, Gt – теноровая, Gmi – фригийская. Ложная каденция обозначается с помощью дроби: в числителе – подразумеваемая «правильная» ультима-ступень, в знаменателе – реальная ультима-аккорд: g/e. Ультима в круглых скобках (G) означает ярко выраженный каденционный оборот, не совпадающий с окончанием текстового сегмента. Так же обозначаются случаи несинхронного текстового выполнения каденции. При необходимости указать большую терцию в аккорде используется знак «+» [см.: 7, с. 201].

Сопровождающие голоса были заново сочинены, в некоторых случаях (на схеме они отмечены знаком астерикса) произошли изменения на уровне полифонической структуры: появились канонические проведения, которых не было во французской версии. Начальная строка (1a), получившая несколько вариантов имитационного развития в мессе, здесь переиначена. Большая роль канонического и фугированного письма стилистически сближает «Susannen frumb», скорее, с мессой, нежели с французской песней Лассо, равно как и с первоисточником – chanson Люпи.

Магнификат I тона Гуаюля появился в 1577 году, т. е. на следующий год после немецкой версии песни Лассо. Стоит заметить, что это – один из первых примеров использования техники пародии в данном жанре. В отличие от мессы, многоголосный магнификат того времени предполагает деление не на пять, а на шесть частей (в данном случае – сравнительно небольших версов)[1]. В связи с этим не каждый верс начинается с изложения первой строки первоисточника (как это было в мессе Лассо). И все же можно найти случаи использования этого материала: в первом и втором версах (полностью), во второй строке четвертого верса, а также в шестом версе. Поэтому магнификат Гуаюля, как и мессу Лассо, можно рассматривать как своеобразные «вариации» на первую строку первоисточника. Сравнение мессы и магнификата обнаруживают явное сходство: видно, что сочинение учителя стало образцом для подражания – прежде всего, в отношении контрапунктической работы. При этом из двух версий chanson Гуаюль в основном основывался на немецкой. Однако заключительный верс магнификата определенно адресует нас французской модели. Таким образом, мы можем утверждать, что, создавая свой магнификат-пародию, Бальдуин Гуаюль опирался на все три композиции Лассо.

Что же касается магнификата самого Лассо на все тот же первоисточник «Susanne un jour», появившийся уже в 1581 году, то эта версия стала заключительным этапом работы мастера над известной песней и последним «вариационным циклом» на «тему» ее заглавной строки. Интересно, что тематическая организация версов магнификата Гуаюля и Лассо не слишком отличается:

Версы магнификата	Строки песни, используемые в качестве c. pr. f. Гуаюлем (Magnificat I toni, 1577)	Строки песни, используемые в качестве c. pr. f. Лассо (Magnificat I toni, 1581)
2 Et exultavit	Stollen	Stollen
4 Quia fecit	Stollen	Stollen
6 Fecit potentiam	8	5
8 Esurientes	6 | Stollen (2-я строка)	6 | 7
10 Sicut locutus est	8	8
12 Sicut erat	Stollen	Stollen

Не обладая подлинными фактами, свидетельствующими о совместной работе композиторов, можно лишь предположить, что Лассо хорошо знал сочинение Гуаюля и, несмотря на сходство версов, создал образец, в композиционном плане отличный от труда своего ученика.

Действительно, каждая последующая «версия» «Susanne un jour» учитывает предыдущие опыты, отталкиваясь от которых композиторы создавали новые варианты преподнесения заимствованного материала. Причем их изобретательность поистине безгранична: ни одна имитация, ни одно фугато, ни один написанный в технике contrapunctus simplex раздел в мессе и магнификате Лассо, а также в магнификате Гуаюля не повторяются в точности. Что свидетельствует об особой тщательности, к которой подходили к работе с тематическими заимствованиями как сам «божественный Орландо», так и представители его школы.

[1] Как известно, всего текст магнификата включает двенадцать версов. Однако во второй половине XVI века в основном была принята практика полифонической обработки лишь шести из них (только четных, либо только нечетных) [подробнее см.: 14].

Литература

1. *Грубер Р.И.* История музыкальной культуры. Т. II. Ч. I. М.: Музгиз, 1953.

2. *Друскин М.С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982.

3. *Дубравская Т.Н.* Полифония эпохи Возрождения. XVI век. М.: Музыка, 1996 (История полифонии. Вып. 2-Б).

4. *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения. Cantus prius factus и работа с ним. М.: Музыка, 1982.

5. *Кузнецов И.К.* Принцип пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2002. С. 145–154.

6. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. М.: Музыка, 1983.

7. *Лыжов Г.И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на примере *Magnum opus musicum* Орландо ди Лассо) // Дис. ... канд. иск. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003.

8. *Протопопов В.В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. М.: Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. С. 102–131.

9. *Протопопов В. В.* Проблемы формы в полифонических произведениях строгого стиля // Советская музыка. 1977. № 3. С. 103–105.

10. *Симакова Н.А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1985.

11. *Тарасевич Н.И.* Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // *Коклико А.* Compendium musices (1552) / Публ., пер., исслед. и коммент. Н.И. Тарасевича. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007.

12. *Bluteau O.* Le cantus firmus Susanne ung jour (1548 – ca 1650) // Le cantus firmus: Exploitation à travers les siècles / Études réunies et présentées par Édith Weber. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

13. *Boetticher W.* Orlando di Lasso und seine Zeit. 1532–1594. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1958.

14. *Erb J.* Aspects of form in Orlando di Lasso's Magnificat settings // Orlando di Lasso Studies / ed. by P. Berquist. New York: Cambridge University Press, 1999. P. 1–19.

15. *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. 2e éd. T. IV. Paris: F. Didot, 1866.

16. *Lasso O. di.* Sämtliche Werke. Bd. 1: Motetten I / hrsg. von B. Schmid. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003.

17. *Leuchtmann H.* Hoyoul, Balduin // Neue Deutsche Biographie / hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 9. Berlin: Dunker & Humblot, 1972. S. 673.

18. *Meier B.* Hoyoul Balduin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 6. Kassel; Basel; London: Bärenreiter-Verlag, 1957. S. 798–799

19. *Politoske D. T.* Balduin Hoyoul. A Netherlander at a German court chapel: Ph.D. diss. Vol. 1–2. Michigan: The University of Michigan, 1967.

20. *Politoske D. T.* Hoyoul, Balduin // New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. XI. London; New-York: Macmillan, 2001. P. 776.

21. *Traub A.* Einleitung // Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten. München: Strube, 1998 (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Bd. 7).

22. *Traub A.* Hoyoul Balduin // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearbeitete Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil Bd. 9. Kassel; Basel: Bärenreiter, 2003. S. 417–418.

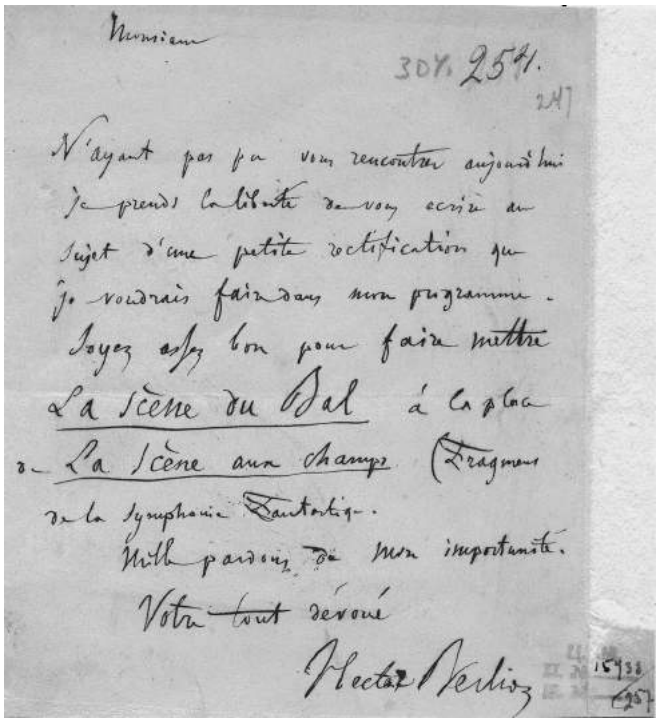
Анастасия СЫРЕЙЩИКОВА*
(Москва–Париж)

К истории первых гастролей Берлиоза в России: неизвестное письмо А.Н. Верстовскому

Гектор Берлиоз приезжал с гастрольными турне в Санкт-Петербург и Москву дважды: в 1847 году и затем в сезоне 1867/1868 годов. Несмотря на известный успех концертов французского композитора, достоверных материалов и современных исследований о его пребывании в России крайне мало. Тем более ценными представляются хранящиеся в русских архивах письма самого Берлиоза, раскрывающие в том числе подробности организации его концертов в 1847 году.

Одно из них, адресованное русскому композитору Алексею Николаевичу Верстовскому (1799–1862), сравнительно недавно обнаружено автором этих строк в рукописном фонде Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина[1] (Москва). Причем это письмо ранее не было опубликовано ни в России, ни за рубежом и не включено в Полное собрание писем Берлиоза – *Correspondance Générale* в восьми томах [4], издававшееся в Париже в период с 1972 по 2002 год. Настоящая публикация (с необходимыми комментариями) предваряет появление упомянутого письма в дополнительном IX томе данного издания[2].

Приводим факсимиле, а также оригинальный текст письма Берлиоза и его перевод на русский язык.



Monsieur,

N'ayant pas pu vous rencontrer aujourd'hui je prends la liberté de vous écrire au sujet d'une petite rectification que je voudrais faire dans mon programme. Soyez assez bon pour faire mettre La Scène du Bal à la place de la Scène aux champs (fragment de la Symphonie Fantastique). Mille pardons de mon importunité. Votre tout dévoué.

Hector Berlioz.

Сударь,

Не имея возможности встретиться с Вами сегодня, смею к вам обратиться по поводу небольших изменений, которые я хотел бы внести в свою программу. Будьте так любезны, замените Сцену в полях (фрагмент из Фантастической симфонии) на Сцену бала. Тысяча извинений за мою назойливость. Всецело вам преданный,

Гектор Берлиоз[3].

---

* **Сырейщикова Анастасия Александровна** – аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва) и Высшей школы практических исследований (Ecole Pratique des Hautes Etudes, Париж).

[1] ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф 53. Ед.хр. 32. Берлиоз. Записка к Алексею Николаевичу Верстовскому, б.д. [сер XIX в.], 1 ед. 1 л. Записка написана черными чернилами на тонком листе бумаги размера 12.7x10.4 светло-бежевого цвета, без конверта. На французском.

[2] Соответствующие материалы переданы нами Питеру Блуму и Сесиль Рено, готовившим к печати этот том, выпуск в свет которого запланирован на середину 2016 года.

[3] Перевод мой. – А.С.

Алексей Николаевич Верстовский
(литография С. Фишера с портрета работы К. Брюллова)

В письме не указан ни адресат, ни дата отправления, однако в архивном описании документа значится: «Гектор Берлиоз. Записка к Алексею Николаевичу Верстовскому, б.д. [сер. XIX в.]». Какие-либо дополнительные объяснения не приведены, и это дает основание предполагать, что само письмо было найдено среди документов А.Н. Верстовского и, соответственно, никаких сомнений по поводу адресата у музейных сотрудников не возникало.

У нас нет оснований не доверять архивному описанию. Более того, в пользу его можно привести ряд убедительных аргументов.

Из содержания письма ясно, что Берлиоз просит внести изменения в программу своего будущего концерта и заменить III часть «Фантастической симфонии» (*Сцену в полях)* на ее II часть (*Сцену бала)*. Обращение к Верстовскому с подобной просьбой вполне объяснимо. Дело в том, что он в то время являлся управляющим Московской конторы Дирекции императорских театров, в ведении которой находилась организация не только театральной, но и концертной жизни в городе, в том числе утверждение репертуара и даже печатание афиш. Так что именно с ним Берлиоз был обязан согласовать программу своего концерта[1].

Еще одним подтверждением того, что Верстовский имел непосредственное отношение к организации концерта Берлиоза, мы находим в его переписке. В том же архиве ГЦТМ имени А.А. Бахрушина сохранилось рекомендательное письмо князя Михаила Юрьевича Виельгорского, написанное Верстовскому, с просьбой помочь организовать концерты Берлиоза в Москве. В нем, в частности, говорится: «Милостивейший Алексей Николаевич, податель сего письма подал мне при...вейший[2] случай [писать Вам] ибо давно не имел этого удовольствия. Для вас его сочинения будут [...] занимательны [...]. Публика Московская примет его сочинения благосклонно. Берлиоз дал два концерта и желали и третий – это меня крайне удивило – вы сами познавши его музыку удостоверитесь, что она есть принадлежность [истиннаго?] круга слушателей. Что да меня касается то я, поставивший императорскую оперу не более [пяти] раз во всю зиму, был на всех репетициях Берлиоза отчего и очень *вкусил* его превосходную Симфонию, Скерцо *Маб* и некоторые номера из Фауста. Он притом человек умнейший, примилейший и [сильно] скромный – обласкайте его. Король прусский собственноручно написал два письма к Императрице. [...] Он желает дать один концерт – полагаю, что в Дворянском собрании или в Большом театре, он будет довольствоваться всякими средствами, потому что в малых городах Германии [он умел] устраивать свои огромные сочинения. В память нашей [благородной] гармонической приязни и дружбы, вы постарайтесь поспособствовать всеми вашими средствами в устройстве единственного и [...] концерта, который Берлиоз [предполагает] дать в Москве»[3].

Письмо это могло быть написано только во время первого турне Берлиоза в Россию в 1847 году. Программа и количество петербургских

[1] Заметим в этой связи, что А.Н. Верстовский активно помогал зарубежным музыкантам (в том числе Ф. Листу в 1843 году) организовывать их концерты в Москве.

[2] В этом и некоторых других случаях не удалось полностью расшифровать текст по причине неразборчивого почерка.

[3] Не опубликовано. Автограф хранится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф 53. Ед. 77–85. Письмо Мих. Юр. Виельгорского к А. Н. Верстовскому. 18 марта [1847 года].

концертов, указанных Виельгорским, подтверждают это. Как, впрочем, и дата 18 марта, указанная в конце письма, поскольку известно, что 19 марта 1847 года французский композитор отправился из Петербурга в Москву[1].

Граф Виельгорский являлся важной фигурой в культурной жизни Петербурга. В 1840-е годы вместе со своим братом Матвеем Юрьевичем он организовал влиятельный салон, гостями которого были многие известные музыканты. Именно в дом Виельгорских Берлиоз был приглашен в первый же вечер по приезду в Петербург [5, с. 528]. Там его уже ждали все необходимые люди, чтобы решить вопрос о количестве концертов, программе, и выборе зала[2]. Описывая тот фурор, который французский композитор произвел в Петербурге, Михаил Виельгорский заверял Верстовского в успехе его предстоящего концерта в Москве. И это, кстати, было не первое упоминание о Берлиозе в их переписке. В 1843 году граф Виельгорский сообщал об исполнении трех фрагментов Реквиема Берлиоза в благотворительном концерте в пользу Санкт-Петербургской детской больницы: «Жаль, что Вас не было. Эта вещь единственная в концерте была блистательно исполнена»[3].

Сохранилась и рабочая переписка Верстовского с Александром Михайловичем Гедеоновым, директором императорских театров в период с 1833 по 1858 годы. В письме от 15 марта 1847 года Гедеонов пишет Верстовскому: «Любезный Алексей Николаевич. [...] Берлиоз поедет в Москву [в среду на страстной неделе – *зачеркнуто*], так как время концертов уже прошло и на святой неделе начнутся маскарады [...], а потом французские спектакли, при которых едва ли начнутся свадебные вечера, то ничего другого делать, как разве дозволить ему дать концерт по утру в какой-либо день, но только, разумеется, не в такой, в который будет назначен какой-либо спектакль. Ибо утреннее собрание публики для концерта Берлиоза может повредить нашим представлениям»[4].

Гектор Берлиоз
(литография А. Принцхофера, 1845)

Верстовский отвечает 26 марта: «Г. Берлиоз избрал для своего концерта воскресенье утро 6 апреля в Зале благородного собрания, количеством оркестра нашего довольствуется, прибавил несколько литавристов из оркестра Теплова и из полковых музыкантов. Предполагает в сей день назначить спектакль Г. Каратов. Исполнители и оркестр будет свободен, даже и накануне для репетиции»[5].

Таким образом, письма Виельгорского и Гедеонова однозначно свидетельствуют о непосредственном участии Верстовского в организации московского концерта Берлиоза в 1847 году.

Что же касается найденного в Музее имени А.А. Бахрушина письма французского композитора, то на данный момент это – единственное

---

[1] Здесь и далее (за исключением хронологической таблицы на с. 29) даты приводятся по действовавшему в России XIX века юлианскому календарю.

[2] Среди них, в частности, были руководитель Придворной певческой капеллы А.Ф. Львов, личный советник императора и музыкальный критик В.Ф. Ленц, директор императорских театров А.М. Гедеонов, дирижер Итальянского театра Б.А. Ромберг.

[3] Автограф хранится в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, Ф. 53. Ед. хр. 77–85. Письмо Мих. Юр. Виегорского к А.Н. Верстовскому. Письмо б.д. [1843, датировано по первому приезду Виардо], на русском языке.

[4] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед хр. 11498. Переписка с Верстовским. Л. 98. Письмо. Из Петербурга. На русском языке.

[5] РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед хр. 11498. Переписка с Верстовским. Л. 119–120 Письмо от Верстовского к Александру Михайловичу от 26 марта 1847 года. На русском языке.

Вид на Благородное собрание в Москве (рисунок С. Дица, 1840-е)

свидетельство его переписки с Верстовским. Из тона письма, довольно сдержанного и вежливого[1], а также из содержания приведенного выше письма Виельгорского следует, что Берлиоз и Верстовский познакомились только в Москве[2]. Характер письма Берлиоза, написанного в жанре «записки» (всего несколько строк без даты и места), с сообщением о том, что ему не удалось встретиться с Верстовским «в тот же день», свидетельствует о том, что оно, скорее, было оставлено самим Берлиозом в конторе Верстовского или у него дома (в Большом Афанасьевском переулке № 16/24), чем отправлено из Петербурга в Москву.

Из эпистолярия французского композитора, известно, что он выехал из Петербурга в Москву 19 марта[3]. Учитывая, что этот путь в то время в среднем занимал пять дней, в Москве он мог оказаться 24 марта. А поскольку 27 марта в «Московских ведомостях» был опубликован анонс концерта, в котором уже значилась *Сцена бала*, а не *Сцена в полях*, запланированная ранее, можно датировать найденное письмо периодом с 24 марта 1847 года (даты приезда в Москву) по 26 марта 1847 года (дня, предшествующего появлению номера газеты с объявлением о концерте).

Определив адресата и дату написания письма, мы можем наконец задуматься над его содержанием: предположить, почему Берлиоз хотел заменить *Сцену в полях* на *Сцену бала*[4] и определить, какой в итоге была программа его московского концерта в 1847 году?

Последнее оказалось далеко не простой задачей. Обратившись к каталогу К. Холомана [7, с. 620] и монографии о Берлиозе, написанной Д. Кернсом [6, с. 372–381], мы, как ни парадоксально, не нашли в этих авторитетных зарубежных источниках никаких упоминаний об исполнении «*Фантастической симфонии*» в Москве в 1847 году[5]! Это представляется весьма странным, учитывая, что к тому времени это произведение уже было одним из наиболее репертуарных опусов Берлиоза, хотя и не всегда исполнялось целиком: во время своих бенефисных концертов в Париже и заграничных турне

[1] Обращение «Monsieur», вполне корректное, но достаточно официальное, не было характерно для переписки уже хорошо знакомых людей.

[2] Впоследствии Берлиоз упоминает о Верстовском только один раз в «Мемуарах», когда говорит о посещении в Большом театре «Жизни за царя» М.И. Глинки: «Кажется в этом театре занятия ведутся самым странным образом, несмотря на усердие и музыкальную эрудицию его директора – господина Верстовского» [1, с. 663]. О музыке самого Верстовского Берлиоз ничего не пишет.

[3] В частности, это следует из письма Берлиоза, адресованного его другу – музыканту и критику Огюсту Морелю от 19 (31) марта 1847 года (CG 1101).

[4] На самом деле II часть «Фантастической симфонии» имеет название не «Сцена бала», а просто «Бал» (Un Bal). Берлиоз, вероятно, использует этот заголовок только для программы московского концерта. В афишах петербургских концертов 1847 года эта же часть (согласно оригинальному названию) значится как «Бал».

[5] Авторы этих изданий в качестве программы московского концерта приводят первые две части «Фауста», вероятно, основываясь на фрагменте письме самого Берлиоза к Пьер-Жюлю Этцелю от 8 (20) апреля 1847 года: «Эти славные москвичи были сильно взволнованы позавчера первыми двумя частями моего Фауста, которые мне с таким трудом удалось исполнить» (CG 1103).

композитор не раз отдавал предпочтение II, III и IV частям, которые он, судя по всему, считал наиболее выигрышными и запоминающимися (см. далее Таблицу исполнений «*Фантастической симфонии*» Берлиоза с 1830 по 1869 год). А учитывая тот факт, что партитура симфонии, опубликованная в 1845 году, содержала посвящение императору Николаю I [см.: 2], вполне логично было сыграть в Москве хотя бы одну из частей «Фантастической».

Дата	Город	Исполнение
30 V 1830	Париж	Целиком
2 XII 1830	Париж	Целиком
9 XII 1832	Париж	Целиком
30 XII 1832	Париж	Целиком
2 VII 1833	Париж (Hôtel de l'Europe Littéraire)	II–IV части
9/XI 1834	Париж	Целиком
23 XI 1834	Париж	Целиком
28 XII 1834	Париж	Целиком
9 IV 1835	Париж (Hôtel de Ville)	II–IV части
3 V 1835	Париж	II–IV части
13 XII 1835	Париж	Целиком
4 XII 1836	Париж	Целиком
18 XII 1836	Париж	Целиком
25 XI 1838	Париж	Целиком
16 XII 1838	Париж	Целиком
7 VIII 1840	Париж (Salle Vivienne)	II, IV части
14VIII 1840	Париж (Salle Vivienne)	II, IV части
13 XII 1840	Париж	Целиком
15 II 1842	Париж Salle Vivienne	Целиком
9 X 1842	Брюссель	Целиком
29 XII 1842	Штутгарт	Целиком
2 I 1843	Хехинген	II часть
25 I 1843	Веймар	Целиком
4 II 1843	Лейпциг	Целиком
10 II 1843	Дрезден	Целиком
17 II 1843	Дрезден	Целиком
4 V 1844	Париж (Théâtre-italien)	Целиком
1 VIII 1844	Париж (Palais de l'Industrie)	IV часть
19 VI 1845	Марсель	III часть
20 VII 1845	Лион	II–IV части
24 VII 1845	Лион	II–IV части
23 XI 1845	Вена	I–IV части
29 XI 1845	Вена	I–IV части
19 I 1846	Прага	I–IV части
25 I 1846	Прага	II–IV части
1 II 1846	Вена	I–IV части
15 II 1846	Пешт	II–IV части
22 II 1846	Пешт	II–IV части
20 III 1846	Бреслау	I–IV части
30 III 1846	Прага	Целиком
7 IV 1846	Прага	II–IV части
24 IV 1846	Брауншвейг	Целиком
22 III 1847	Санкт-Петербург	I–IV части
18 IV1847	Москва	II, IV части
16 V 1847	Санкт-Петербург	Целиком
12 XI 1850	Париж (Salle St-Cécile)	Целиком
25 III 1851	Париж (Salle St-Cécile)	Целиком
1 IV 1854	Ганновер	I–IV части
21 II 1855	Веймар	Целиком
1862	Вена	Целиком
7 XII 1867	Санкт-Петербург	Целиком

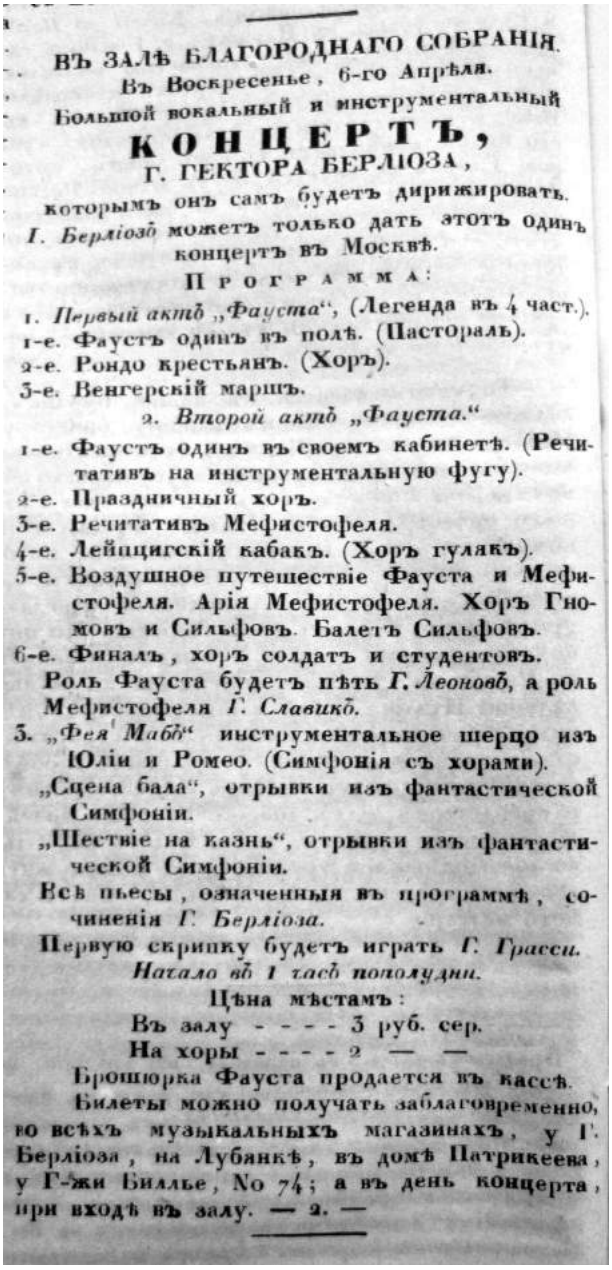
Таблица исполнений «Фантастической симфонии» Берлиоза с 1830 по 1867 год (все даты приведены по григорианскому календарю)

К сожалению, афиша московского концерта 6 апреля 1847 года в Зале Благородного собрания, по которой можно было бы достоверно узнать его программу, нами не найдена (возможно, она не сохранилась). Однако в анонсе этого концерта из *Московских ведомостей* от 27 марта 1847 года сообщается, что, помимо частей из «*Осуждения Фауста», должны были прозвучать Скерцо Феи Маб* из «*Ромео и Джульетты*», а также *Сцена бала* (II часть) и *Шествие на казнь* (IV часть) из «*Фантастической симфонии*».

Впрочем, запланированное исполнение *Скерцо Феи Маб*, как мы узнаем из рецензии в московском журнале «*Современник*», в итоге не состоялось: «Жаль, что из *Фауста* могли быть исполнены только две первые части, а *Фея Маб*, обещанная афишей, была отменена. Она и остальная половина *Фауста*, по недостатку музыкальных средств, оказались неисполнимыми»[1]. Однако об отмене частей «*Фантастической симфонии*», которая также была обещана публике, в статье не упоминается.

В другой статье, появившейся в журнале «*Москвитянин*» уже в начале 1848 года, сообщалось: «[Берлиоз. – *А.*С.] выставил перед нами в своей оратории «*Фауст*» и в своих *фантазиях* [курсив наш. – *А.С.*] великолепные, блистательные музыкальные декорации»[2]. Что автор имел в виду под «фантазиями»? Возможно, фантазии Артиста, т. е. фрагменты из «*Фантастической симфонии*»?

Если же учитывать, что две первые части «Осуждения *Фауста*» с трудом могут заполнить программу целого концерта по времени, а никаких других сочинений не было анонсировано дополнительно, есть большая вероятность того, что II и IV части «*Фантастической симфонии*» все-таки в тот день были исполнены. А то, что сам Берлиоз об этом не упоминает в письмах, можно объяснить тем, что в первый его приезд в Россию «*Фантастическая симфония*» имела меньший успех у русской публики, нежели «*Фауст*». Об этом, в частности, сообщается в рецензии на петербургский концерт: «[*Фантастическая симфония*] далеко не произвела такого впечатления как «*Фауст*», и вообще гораздо слабее его»[3].



ВЪ ЗАЛѢ БЛАГОРОДНАГО СОБРАНІЯ.
Въ Воскресенье, 6-го Апрѣля.
Большой вокальный и инструментальный
КОНЦЕРТЪ,
Г. ГЕКТОРА БЕРЛІОЗА,
которымъ онъ самъ будетъ дирижировать.
Г. Берліозъ можетъ только дать этотъ одинъ концертъ въ Москвѣ.
ПРОГРАММА:
1. *Первый актъ „Фауста“*, (Легенда въ 4 част.).
1-е. Фаустъ одинъ въ полѣ. (Пасторалъ).
2-е. Рондо крестьянъ. (Хоръ).
3-е. Венгерскій маршъ.
2. *Второй актъ „Фауста.“*
1-е. Фаустъ одинъ въ своемъ кабинетѣ. (Речитативъ на инструментальную фугу).
2-е. Праздничный хоръ.
3-е. Речитативъ Мефистофеля.
4-е. Лейпцигскій кабакъ. (Хоръ гулякъ).
5-е. Воздушное путешествіе Фауста и Мефистофеля. Арія Мефистофеля. Хоръ Гномовъ и Сильфовъ. Балетъ Сильфовъ.
6-е. Финалъ, хоръ солдатъ и студентовъ.
Роль Фауста будетъ пѣть *Г. Леоновъ*, а роль Мефистофеля *Г. Славикъ*.
3. *„Фея Маб“* инструментальное шерцо изъ Юліи и Ромео. (Симфонія съ хорами).
„Сцена бала“, отрывки изъ фантастической Симфоніи.
„Шествіе на казнь“, отрывки изъ фантастической Симфоніи.
Всѣ пьесы, означенныя въ программѣ, сочиненія *Г. Берліоза*.
Первую скрипку будетъ играть *Г. Грасси*.
Начало въ 1 часъ пополудни.
Цѣна мѣстамъ:
Въ залу - - - - 3 руб. сер.
На хоры - - - - 2 — —
Брошюрка Фауста продается въ кассѣ.
Билеты можно получать заблаговременно, во всѣхъ музыкальныхъ магазинахъ, у Г. Берліоза, на Лубянкѣ, въ домѣ Патрикеева, у Г-жи Биллье, No 74; а въ день концерта, при входѣ въ залу. — 2. —

Анонс из номера «Московских ведомостей» от 27 марта 1847 года о концерте Г. Берлиоза 6 апреля 1847 года в Зале Благородного собрания

Так по какому же принципу Берлиоз составлял программу своего московского концерта? Очевидно, ему прежде всего хотелось познакомить публику с фрагментами из своих наиболее значимых сочинений, партитуры которых он привез в Россию, – «*Фауста*», «*Ромео и Джуль-*

[1] Современные заметки. II. Московские новости. Театры и концерты // Современник. 1847. Т. 3. № 5. Смесь. С. 105–107.
[2] С. Ш. [Шевырев]. Московская летопись за 1847 год // Москвитянин. 1848. Ч. 1. № 2. С. 21–30.
[3] Петербургские письма. О Концертах во время поста, о Г. Берлиозе и других артистах // Литературная газета. 1847. 27 марта (№ 13).

етты» и «*Фантастической симфонии*». Как мы узнаем из анонса, программа была построена по номерному принципу, с расчетом на эффект отдельных номеров, а не целостных сочинений. Для этого композитор выбрал фрагменты, произведшие наибольший успех в Петербурге. Таковыми, согласно рецензиям на петербургские концерты Берлиоза, были *Балет Сильфов, Венгерский марш*, *Пасхальный гимн* (из I и II частей «*Фауста*») и *Скерцо Феи Маб*. Вероятно, русской публике нравились номера с яркой жанровой составляющей, что отмечала и тогдашняя критика: «Берлиозу удаются скерцо, где возможна музыкальная аналогия (*Скерцо Маб*), и марши за счет уместности масс оркестра и его ритмической новизны (*Венгерский марш*)»[1]. В таком контексте изменения, которые, Берлиоз просил А.Н. Верстовского внести в концертную программу, вполне логичны и отражают его стремление выбрать «надежные» II и IV части, с их ярко ощутимой жанровой первоосновой (вальс и марш).

Найденное ранее неизвестное письмо Берлиоза, казалось бы, является всего лишь небольшим комментарием к подготовке его московского концерта. Но оно выводит на весьма значимую и к тому же малоисследованную тему в русской берлиозиане, связанную с пребыванием французского композитора в нашей стране в 1847 году. Однако эта тема уже выходит далеко за рамки данной статьи и, мы надеемся, станет предметом нашего будущего исследования.

Литература

1. *Берлиоз Г.* Мемуары / пер. с фр. О.К. Слезкиной. М.: Музгиз, 1961.
2. *Петрова Г.* Забытое письмо: Г. Берлиоз – А.Ф. Львову (к истории первого визита Гектора Берлиоза в Россию) // Старинная музыка. 2014. № 4. С. 23–26.
3. *Хохловкина А.* Гектор Берлиоз. М.: Музгиз, 1960.
4. *Berlioz H.* Correspondance générale, VIII vols. / éd. générale Pierre Citron. Paris: Flammarion, 1972–2002.
5. *Berlioz H.* Mémoires / préface de Gérard Condé. Lyon: Symétrie, 2010.
6. *Cairns D.* Berlioz: Berlioz: Servitude and Greatness 1832–1869. Vol. 2. London: The Penguin Press, 1999.
7. *Holoman K.* Catalogue of the Works of Hector Berlioz // New Berlioz Edition of Berlioz's musical works. Kassel: Bärenreiter, 1987.

[1] Музыкальные новости // Библиотека для чтения, 1847, том 81, № 4, март. Смесь, стр. 134–140.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

***Е. Назарова*. Венский придворный капельмейстер Иоганн Генрих Шмельцер и его истинные заслуги перед историей музыки**

В обширной литературе об Иоганне Генрихе Шмельцере основное внимание уделяется внешним жизненным обстоятельствам, в то время как его творчество рассматривается довольно поверхностно. В результате возникает немало сомнительных утверждений, в т. ч. о создании «австрийского» типа барочной сонаты, «арии» как нового типа инструментальной пьесы, влиянии на церковную сонату жанра сюиты и т. д. На основе собственного опыта изучения творчества Шмельцера автор выделят две сферы, в которых индивидуальность мастера раскрылась особенно ярко и полно: балетную музыку и сонаты для скрипки с *basso continuo.*

Ключевые слова: Иоганн Генрих Шмельцер; инструментальная музыка барокко; соната; сюита; балет; Венская придворная капелла.

***А. Панов, И. Розанов*. Строй хора несогласный: старинные музыканты о «душе музыки»**

Что такое душа музыки? Этим вопросом задавались многие старинные музыканты. Предпринятое исследование показывает, что единой точки зрения на сей счет в Европе середины XVII – начала XIX века не существовало.

Ключевые слова: душа музыки; такт; выразительность; вкус.

***Ю. Москвина*. «Susanne un jour» О. Лассо и Б. Гуаюля: жанровые и тематические пересечения**

Статья посвящена жанровым и тематическим «метаморфозам» в творчестве Орландо Лассо и его ученика, немецкого композитора фламандского происхождения Бальдуина Гуаюля. Рассматривается феномен «немецкой школы Лассо», характеризуется творческий облик Бальдуина Гуаюля как одного из ярких ее представителей. Поставлена проблема тематических пересечений chanson «Susanne un jour» в наследии Дидье Люпи, Орландо ди Лассо и Бальдуина Гуаюля (на примере жанров песни, мессы и магнификата).

Ключевые слова: Орландо Лассо; Бальдуин Гуаюль; Дидье Люпи; chanson; месса; магнификат; техника пародии.

***А. Сырейщикова*. К истории первых гастролей Берлиоза в России: неизвестное письмо А.Н. Верстовскому**

Настоящая статья посвящена ранее неопубликованному письму Гектора Берлиоза к А.Н. Верстовскому, хранящемуся в ГЦТМ имени А.А. Бахрушина (Москва). Найденное письмо содержит новые подробности, касающиеся составления программы московского концерта Берлиоза в 1847 году, и проливает свет на особенности организации его первого русского турне. В статье приводится описание и анализ содержания архивного документа, а также других контекстных архивных источников (в т. ч. переписки А.Н. Вертовского с М.Ю. Виельгорским и А.М. Гедеоновым) и материалов прессы середины XIX века.

Ключевые слова: Гектор Берлиоз; А.Н. Верстовский; эпистолярное наследие; концертная жизнь Москвы XIX в.

ABSTRACTS

Ekaterina Nazarova (Moscow). Venskij pridvornyj kapelmeister Johann Heinrich Schmelzer i ego istinnye zaslugi pered istoriej muzyki / Viennese Hofkapellmeister Johann Heinrich Schmelzer and his real contribution to the history of music (pp. 1–10).

In extensive literature on Johann Heinrich Schmeltzer the main attention is paid to external vital circumstances while his creativity is considered quite superficially. As a result we have many doubtful statements such as creation of the 'Austrian' type of the baroque sonata; 'aria' as new form of instrumental music; Influence of the Baroque suite on the church sonata etc.

Key words: Johann Heinrich Schmeltzer; Viennese Hofkappelle; Baroque; instrumental music; sonata; suite; Viennese ballet; aria; Tafelmusik.

Alexei Panov, Ivan Rosanoff (St Petersburg). Stroj hora nesoglasnyj: starinnye muzikanty o dushe muzyki / The discordance in choir's harmony: Early musicians on the 'soul of music' (pp. 11–16).

What is the 'soul' in music? This question was often raised by many early musicians. The research of this problem undertaken in the study shows that during the period from the middle of the 17th century to the early 19th century there existed no mutual point of view in discussing this matter.

Key words: the soul of music; die Seele der Musik; mesure; tactus; movement.

Yulia Moskvina (Moscow). 'Susanne un jour' O. Lasso i Hoyoul'a: zhanrovye i tematicheskie peresecheniya / O. Lassus and B. Hoyoul's compositions on 'Susanne un jour': genre and thematic connections (pp. 17–24).

In the paper Flemish composer Balduin Hoyoul is described as a prominent figure of *German Lassus' school*. The author finds the principles of parody technique in several Lassus and Guayul's works composed on the basis of D. Lupi's chanson 'Susanne un jour'.

Key words: Orlando Lassus; Balduin Hoyoul; Didier Lupi; chanson; mass; magnificat; paraphrase technique; parody technique.

Anastasiia Syreishchikova (Moscow – Paris). Berlioz's first concert tour in Russia and his unknown letter to A.N. Verstovsky (pp. 25–31).

This paper presents a hitherto unknown letter from Hector Berlioz to Alexei Nikolaevich Verstovski, held in the in A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum in Moscow. This letter provides new information about the content of Berlioz's Moscow concert in 1847 and clarifies the way he organized his first concert tour in Russia. The author describes and analyzes this letter and other related archival materials (Verstovski's correspondence with Michał Wielhorski and Alexandre Gedeonov) and some materials from the Russian press of that time.

Key words: Hector Berlioz; Alexei Verstovski; correspondence; Moscow; 1847; Michał Wielhorski; Alexandre Gedeonov.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)