СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 1 (91) 2021

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. 13/6

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

Подписано в печать 22.03.2021.
Формат 60×84 $^1/_8$. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 500 экз.

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

© «Старинная музыка», 2021

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Вопросы баховедения

Михаил Сапонов (Москва). Первый век Мессы h-moll И. С. Баха 1

Путь к первому полному исполнению Мессы h-moll И.С. Баха (на протяжении столетия после ее создания) изложен в статье с уточнениями, но также послужил фоном для постановки ряда проблем. Это: (1) драматичная история восприятия Мессы и других крупных вокальных произведений Баха в первый век после его кончины; (2) новая постановка вопроса об особенностях музыкальной жизни в «наиболее бахианских» городах Германии второй половины XVIII – первой половины XIX века, в том числе о «клубном», или «бюргерском» способе существования музыкальной классики в Берлине и Франкфурте; (3) влияние концепции К.Ф. Цельтера (по сути, основателя «баховского возрождения») о целостности цикла Мессы; (4) вопрос о причинах столь долгого пути к полноценному (без сокращений) исполнению Мессы Баха.

Ключевые слова: И. С. Бах; Месса h-moll; Берлинская Певческая академия; хоровые общества; К. Ф. Цельтер; А. Б. Маркс; достоверное исполнение.

Портрет на фоне эпохи

Елена Юнеева (Волгоград). Чеккина из Флоренции 16

Предлагаемая статья – первая музыковедческая публикация на русском языке, посвященная жизненному и творческому пути знаменитой флорентийской певицы и композитора Франчески Каччини, чей талант высоко ценил великий Клаудио Монтеверди. Франческа оказалась одной из немногих женщин своего времени, достигших большого успеха на музыкальном поприще и вошла в историю прежде всего как первая женщина, написавшая оперу. При этом ее композиторская деятельность во многом способствовала утверждению в музыке первой четверти XVII века раннебарочной стилистики.

Ключевые слова: Франческа Каччини; женщины-композиторы; флорентийская опера; музыка раннего барокко; музыканты герцогов Медичи.

Век девятнадцатый

Мария Базилевич (Тюмень). Фердинанд Герольд: забытый мастер французской музыки 23

Статья является первой развернутой музыковедческой публикацией на русском языке о Фердинанде Герольде – знаменитом в первой трети XIX века французском композиторе, чье масштабное творческое наследие впоследствии по большей части оказалось забыто. При этом автор не только описывает важнейшие этапы жизненного и творческого пути композитора, его стилевую эволюцию, но и предпринимает попытку оценить его вклад в историю музыки и осмыслить результаты его деятельности в широком музыкально-историческом контексте.

Ключевые слова: Фердинанд Герольд; французская музыка; опера; opéra-comique.

Abstracts 32

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

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки – *«Лютнистка» работы Орацио Джентилески (ок. 1626). Оригинал – Национальная галерея искусств (Вашингтон, США)*

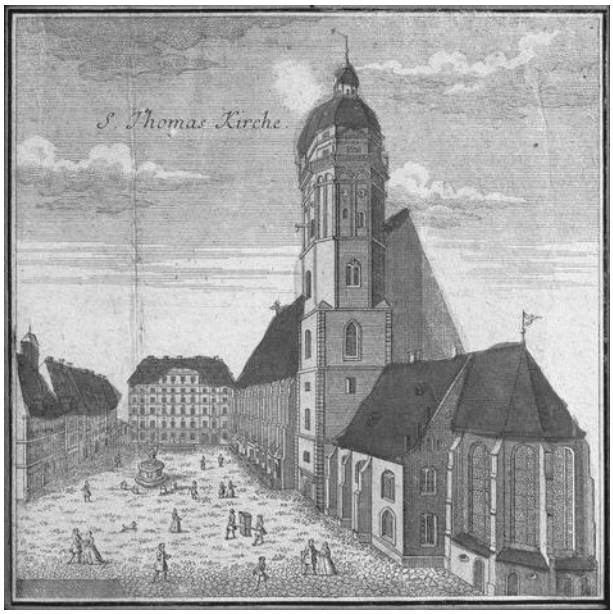
*Михаил САПОНОВ**
(Москва)

Первый век Мессы h-moll И. С. Баха

1. «Искусство Мессы»

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) на склоне жизни итожил вехи своей веры и творчества в эталонных образцах, составленных по принципу «Суммы мастерства». И это не только «Музыкальное приношение» (BWV 1079), «Канонические вариации» (BWV 769 и 769a) и «Искусство фуги» (BWV 1080), но также «Искусство мессы», как он мог бы назвать собранные им воедино с августа 1748 по октябрь (или даже декабрь) 1749 года четыре великие партитуры: 1. *Missa (*«Месса»); 2. *Symbolum nicenum* («Никейский символ [веры]»); 3. *Sanctus* («Свят»); 4. *Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem* («Осанна, Благословен, Агнец Божий и Даруй нам мир»)[1]. Композитор сам оформил четыре титульных листа для этих рукописей, но общего заголовка всем им не дал. Видимо, он имел в виду разнообразие вариантов использования музыки на слова ординария мессы в церковной практике. Ведь в XVIII веке (и позднее) авторы месс, сочиняя полный цикл на канонический текст *Missale Romanum*, были готовы к выборочному применению частей своей композиции в разных обстоятельствах.

Нечто подобное мог ожидать и Бах. Но, судя по авторской сквозной нумерации этих четырех партитур и по композиционному и тональному единству в строении целого, он не исключал (и даже предпочитал) исполнения своего опуса целиком. Впрочем, такая возможность открывалась тогда крайне редко[2], а сведений о конкретном поводе для баховского замысла не сохранилось.



Вид на церковь св. Фомы – место службы И. С. Баха в Лейпциге (фрагмент гравюры первой половины XVIII в.)

Сегодняшнее объединяющее название – Месса h-moll – впервые ввел великий инициатор повсеместного «баховского возрождения» Карл Фридрих Цельтер (1758–1832) в дневниковой записи от 23 сентября 1813 года: «... продолжил работу над большой Мессой H-moll Себ[астьяна] Баха»[3].

---

* **Сапонов Михаил Александрович** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

[1] Автограф DSB (= Deutsche Staatsbibliothek) Berlin: *Mus. Ms. autogr. Bach P 180*; в дальнейшем: *P 180*. Факсимиле: [7]. К сочиненным ранее двум композициям (*Sanctus*, 1724 и *Missa*, 1733) Бах добавляет остальные части, завершив все в октябре [24, с. 62] или в декабре 1749 года [29, с. 62]. А Кристоф Вольф даже допускает, что эта работа могла быть закончена в первые недели 1750 года [45, с. 488].

[2] Любое церковное произведение «завышенного» объема во времена Баха приберегали для особо пышных «затратных» торжеств, например, для освящения нового собора, коронации, празднования военной победы и т. д.

[3] В оригинале: "...mit der großen Messe von Seb. Bach H-moll fortgefahren" [36, с. 146]. В 1790 году в каталоге распродажи библиотеки К. Ф. Э. Баха в списке рукописей его отца партитура Мессы h-moll обозначена неизвестным составителем-аукционистом как *große catholische Messe* («большая католическая Месса»). В конце XVIII столетия, когда о лютеранской латыни времен И. С. Баха уже забыли, именно такими («католическими») стали воспринимать и называть латинские мессы вообще. На языке того времени «католическое» обозначали как *Papst-* или *Römisch-katholisch*, а слово *catholische* («вселенская, соборная») процитировано из Символа веры, составленного за семь веков до появления нынешнего понятия «католического». Сам И. С. Бах исполнял на своих лютеранских богослужениях музыку месс Палестрины, Лотти, Кальдары и других итальянцев, никоим образом не считая их партитуры «католическими». Многоголосие латиноязычных месс само по себе не могло иметь («излучать») однозначных конфессиональных признаков и использовалось свободно как лютеранами, так и католиками [см.: 3]. Окончательно вопрос о какой-либо «католичности» Мессы Баха был закрыт Робином Ливером [25].

В Мессе[1] – множество переработок прежних сочинений, уже бывших на слуху у лейпцигских прихожан, а кое-что отсюда (в ранних версиях) уже исполнялось неоднократно. Избранное из прозвучавшего за тридцать пять лет (с 1714 по 1749 год) собрано в один духовный итог. Ныне говорят о Мессе и как об антологии вокального творчества Баха, причем стилистически многообразной[2]. Более того, она воспринимается и как творческое завещание Баха, и как идеальный опус, некая музыкальная аллегория высшего таинства[3].

Феномен Мессы – в отборе из образцов «провинциального» немецкого проприя (из кантат) разных лет и приведении его к «общеевропейскому» единству на основе латинского ординария, пусть и не во всем словесно совпадающего у лютеранина Баха с текстом католического *Missale Romanum*[4].

По своим масштабам это уже не календарная *Ferial Messe* («Праздничная месса»), а, скорее, *Missa solemnis* («Торжественнная месса») – ведь только в такой церковной композиции продолжительность звучания не ограничивалась. На рубеже XVIII–XIX веков, когда набралось достаточно копий этого произведения, выделился даже особый феномен сторонников целостной трактовки Мессы. Многие из тех, кому посчастливилось держать в руках хотя бы копию партитуры, не говоря уже об автографе, наперебой заявляли о беспримерном шедевре «всех времен». К. Ф. Цельтер, заново открывавший вокальные произведения Баха в исполнительской практике (десятки кантат, Страсти, мессы и мотеты), в одном из своих писем (от 13 декабря 1811 года) назвал Мессу «величайшим произведением музыкального искусства, когда-либо виданным в мире» [6, № B 103; 20, с. 174][5].

Цельтер надолго стал лидером раннего бахианства и показал пример некоего духовного любования целостностью этого музыкального памятника. Его взгляд с тем же вдохновением подхватил берлинский композитор и теоретик Адольф Бернхард Маркс (1795–1866), который дал всему циклу свой вариант общего названия. При подготовке для издания в 1834 году клавира Мессы, он впервые в истории выставил на титульном листе заголовок *Hohe Messe* (буквально: «Высокая Месса»)[6].

Берлинский композитор и музыкальный теоретик Адольф Бернхард Маркс, впервые давший произведению И. С. Баха название «Высокая месса» (литография Карла Миттага, ок. 1826)

[1] Здесь и далее цикл BWV 232 / I–IV упоминается как Месса, без дополнительных обозначений.

[2] Так, хор *Crucifixus* на материале из ранней кантаты 1714 года (BWV 12) помещен после композиции *Et incarnatus*, внесенной в 1749 году (чуть ли не в последний момент) и сочиненной, как полагают, не без воздействия стилистики *Stabat mater* Перголези. На сходство указал Кр. Вольф: [44, с. 30]. Эта партитура увлекла Баха в 1746–1747 годах, и он преобразовал ее в мотет с немецким текстом (BWV 1083). Подробнее см. в статье Анны Пастушковой [2].

[3] Тогда весьма кстати и гипотеза о том, что Бах готовил партитуру ради вступления в «Общество музыкальных наук», основанное его учеником Лоренцом Кристофом Мицлером [13, с. 23].

[4] Эти разночтения текстологически и конфессионально незначительны, но они есть [см.: 3].

[5] Почти те же слова написал позднее и владелец автографа, швейцарский издатель Ганс Георг Негели (1773–1836), поместивший в 1818 году в прессе объявление о намеченном издании «величайшего произведения музыкального искусства всех времен и народов» (факсимиле см. в томе текстологических комментариев к изданию Мессы в Полном собрании сочинений И. С. Баха [39, с. 215]. Весть дошла и до Бетховена, и он вдохновился замыслом своей «Торжественной мессы» (ор. 123), которую впоследствии считал своим «величайшим произведением» (в письме издательству *Schott* от 10 марта 1824 года: «mein größtes Werk»).

[6] Клавир вышел в свет в Цюрихе и Бонне (Die Hohe Messe in H-moll von JOH. SEB. BACH für zwei Sopran, Alto, Tenor und Bass / Im Clavierauszug von Adolph Bernhard Marx. Bonn: N. Simrock; Zürich: H. G. Nägeli, 1834), год спустя после выхода партитуры первой части у тех же издателей – Х. Г. Негели (владельца автографа) и Н. Зимрока (MESSE VON JOHANN SEBASTIAN BACH NACH DEM AUTOGRAPHUM GESTOCHEN. Erste Lieferung [...]. ZÜRICH: BEY HANS GEORG NÄGELI; BONN: BEY N. SIMROCK, 1833). Причем партитуре еще не было предпослано ни указания на тональность, ни величавого заголовка, идущего от того же А. Б. Маркса. Не случайно позднее выпуск партитуры остальных частей уже подхватывает марксову формулировку: Die Hohe Messe in H-moll von JOH. SEB. BACH nach dem autographum gestochen / PARTITUR / II Lieferung [...]. Bonn: bei N. Simrock; Zürich: bei H. G. Nägeli, 1845.

Вальтер Бланкенбург считал такое словосочетание переводом с латинского *Missa solemnis* [9, с. 18]. И действительно, оно идет от ходовых заголовков, вроде *Hochamt*, или *das feierliche Hochamt*, означающих «Торжественная месса»[1]. Но этот, казалось бы, издательский коммерческий ход невольно стал предзнаменованием и признаком новой эпохи в музыкальной жизни.

Великой партитуре больше не надо было ждать торжественного повода, чтобы зазвучать. Поводом становится сама партитура, ее художественная ценность.

Вслед за коллекционерами и издателями устремились дирижеры. Замысел возрождения «сверхопуса» носился в воздухе. Ко времени первых слухов о шедевре Баха и умножения копий партитуры публика и организаторы внелитургических исполнений были наготове, хотя повсеместное концертное существование латиноязычной церковной музыки – явление новое для того времени[2].

На пути к исполнительскому возрождению Мессы Баха с тех пор переплетались две новые тенденции. Первая основана на стремлении к исполнению «полной мессы» (*missa tota*), а не ее избранных отрывков. Вторая характеризуется явным предпочтением концертных условий ее восприятия и участием многолюдных хоровых любительских обществ в ее реализации.

В первой трети XIX века на богослужении или ином торжестве использование фрагментов из известного произведения на текст ординария воспринималось ожидаемо. Все привыкли к тому, что отдельные части композиторских месс могли чередоваться с иными звучаниями. На богослужении это музыка проприя, псалмодирование молитвенных текстов и, наконец, проповедь. В концертном исполнении это иные опусы и даже музыка других авторов – увертюры, популярные арии из ораторий и т. д. Словом, и исполнители, и публика еще не благоговели перед неприкосновенностью циклической формы[3].

Однако в музыкальном сознании постепенно зрело осмысление многоголосной мессы и как произведения для концертного восприятия, – неприкосновенного и беспримесного, извлеченного из ритуального контекста. К XX веку, неуклонно вязнувшему в безбожии, концертный вариант вытеснил из памяти музыкантов и публики все остальное. Для воплощений Мессы в такой ситуации были свои плюсы (наглядность цикла и его музыкальной целостности на концертной эстраде) и свои минусы (притупление внимания к духовным вероисповедным смыслам).

2. По следам прижизненных исполнений

При всей красоте представлений о Мессе как об идеальном опусе, написанном «для потомков», без расчета на скорое исполнение, не забудем и об обратном: Бах, как и его современники, не имел возможности сочинять «в стол». Сведения об истории и обстоятельствах создания какого-либо крупного сочинения эпохи барокко, как правило, указывают на повод, на издательские намерения или на торжество, сулившее композитору заказ.

Вот и в партитурном автографе Мессы (*P 180*) сегодня обнаруживают явные признаки, говорящие о практической, исполнительской направленности этой музыки [40, с. 257–260]. Вспомним хотя бы авторские титульные листы всех четырех частей, на каждом из которых указан свой состав исполнителей. «Мышление Баха было сугубо практическим, – заметил Кр. Вольф, – даже если при его жизни не существовало возможности полного исполнения Мессы» [43, с. 61].

В наследии Баха трудно найти весомое произведение, не приуроченное ни к какому близкому поводу (если история создания вообще известна). Прибыв в Лейпциг из Кётена, он к первому на новом месте празднованию Рождества Христова (25 декабря 1723 года) сочиняет свое первое произведение на текст евангельской Песни Марии – *Magnificat* Es-dur[4]. Здесь довольно редкое тогда для Баха пятиголосие[5], очевидно, предвосхищает певческий состав Мессы. К следующему Рождеству композитор создает и исполняет нечто грандиозное, самую яркую композицию в своей жизни на текст Славословия серафимов – *Sanctus* D-dur[6]. Эта музыка в дальнейшем не раз звучала

[1] Слово *Hochamt*, возможно, указывает и на *hohe Musik* – то же, что *haut musique, haut messe, messe haut* (франц.), то есть месса громогласная, поющаяся, в том числе и с инструментами. Смысл связан и с идущим с давних времен выражением *alta* (*haut, high*) *musica*, то есть музыка не «высокая» (по тесситуре), а громогласная, с участием медных и литавр, в отличие от мессы тихозвучной (и просто проговариваемой – *bas*).

[2] В отличие от привычных концертных исполнений, например, немецких страстных ораторий или ораторий Генделя.

[3] Музыканты могли вставлять в программу своих выступлений отдельные части из сонат Бетховена и даже издавать такие фрагменты выборочно (с ведома автора!). Не щадили они и симфонию, заменяя в ней отдельные части и даже перемежая их на концерте вокальными и оркестровыми опусами других авторов [см.: 5, с. 175–179].

[4] BWV 243a или *E 13* по каталогу *BC* [35].

[5] Еще один баховский пример на пятиголосие – мотет *Jesu meine Freude* (BWV 227).

[6] *E 12* по каталогу *BC* [35]. Данный *Sanctus* в версии 1724 года точнее было бы обозначить (по аналогиям) не как BWV 232/III, а BWV 232/IIIa. Ведь здесь иная версия.

под управлением Баха, а четверть века спустя он переработал ее для Мессы, имея в виду исполнительские задачи.

Великой вехой стал 1733 год, когда появилась *Missa* BWV 232/I[a] (*E 2*)[1] на тексты *Kyrie* и *Gloria*, ставшая годы спустя основой для первой части Мессы (*E 1*). Заметим: произошло это накануне состоявшегося в Лейпциге 21 апреля 1733 года празднования по случаю инаугурации нового саксонского курфюрста Фридриха Августа II. Церемонии присяги в ратуше в тот же апрельский день предшествовала торжественная служба в церкви св. Николая, а возглавлять участие в ней инструменталистов и певчих – обязанность Баха, отвечавшего за музыкальное наполнение богослужений. Он же реально продирижировал тогда исполнением подобающей музыки (какой именно — неизвестно)[2].

Обряд провели. Других подобных торжеств в 1733 году в Саксонии не устраивалось. В таком случае, что же именно звучало 21 апреля? Неужто Бах убрал «в долгий ящик» только что сочиненную грандиозную партитуру и, вопреки всякой логике, обнародовал нечто из «старых вещей»?

Еще в 1936 году Арнольд Шеринг доказывал, что Бах написал свою *Missa* именно для данного торжества и тогда же впервые ее исполнил [32]. Догадку поддержал и Фридрих Сменд, хотя документальных подтверждений не добавил [39]. Тем не менее, гипотеза полностью не опровергнута. Ведь Бах уповал на поддержку нового курфюрста[3]. Пребывая в Дрездене в июле 1733 года, он передал (или сам отнес) в его канцелярию комплект исполнительских партий той же *Missa* – так называемые дрезденские голоса[4]. Увы, некоторые ошибки (пропуски тактов и т. д.) и описки в упомянутых голосах так и остались не выправленными. Значит, эти экземпляры *никогда не использовались* на репетициях.

Не касаясь давней полемики о том, где голоса были изготовлены (в Дрездене или еще в Лейпциге), напомню, что сегодня ни от кого не ускользнул далеко не лейпцигский способ записи партии органа (в составе *continuo*)[5]. Отмечают сегодня и показательную подробность: в тексте посвящения на титульном листе у Баха при напоминании курфюрсту о том, что композитор «свою

Портрет саксонского курпринца (будущего курфюрста Саксонии Фридриха Августа II) работы Николя Ларжильера (ок. 1715). Оригинал – Национальная галерея Виктории (Мельбурн, Австралия)

... преданность ... Курфюршеской Светлости ... выказал прилагаемой Missa (*bezeigte mit inliegender Missa*)», ключевой глагол дан в прошедшем времени (*bezeigte* – «выказал», «выразил») [34, № 166, с. 233–234]. Фраза читается в том смысле, что, мол, уже имел случай выразить преданность, исполнив Missa (на коронационной службе в Лейпциге?), а теперь преподносит и ноты той самой музыки [46, с. XIII]. Правда, и этот нюанс не помог уточнить место возможной премьеры.

Подаренные курфюрсту голоса были дрезденскими не только по вероятному месту их изготовления и не только по тому строю, в котором записана органная партия. Ныне обращают внимание и на многие особенности Мессы в духе столичных традиций и многих свойств дрезденских месс того

[1] Точнее: BWV 232/I *ante revisionem* (т. е. без более поздних правок и без титульного листа, добавленного в 1748–1749 годах). Обозначения *E 2* и, далее, *E1* – в каталоге *BC* [35, с. 1186–1187].

[2] Скорее всего, это должна была быть величественная полифоническая (т. н. «фигурированная») музыка, запрет на которую в подобных случаях (несмотря на траур по случаю кончины прежнего курфюрста) мог быть снят.

[3] Как известно, сам он надеялся получить от Фридриха Августа II звание придворного композитора, а для старшего сына (Фридемана) – место органиста столичной церкви св. Софии, которое тот вскоре и получил.

[4] Sächsische Landesbibliothek Dresden: *Mus. 2405 D-21, Aut 2.*

[5] Она записана не транспонированной на тон ниже (как было принято в Лейпциге), а в расчете на более низкий строй (*Kammerton*) зильбермановского органа в дрезденской церкви св. Софии.

времени[1]. Колоратурное, но умеренно низкое соло *Laudamus te* (№ 6) сочли весьма близким стилю пения и репертуару (по характеру и тесситуре) дрезденской примадонны Фаустины[2]. Все это было бы доводом в пользу гипотезы об исполнении *Missa* в столице, если бы дрезденские голоса были выправлены и пригодны для репетиций. Лейпцигское исполнение в таком случае более вероятно. Впрочем, британский дирижер Дж. Батт уверен, что в Лейпциге *Missa* не исполнялась и предназначалась явно для Дрездена. Ведь дрезденские голоса, как это сразу видно, почти все переписывались с партитуры, что очень хлопотно. Если бы лейпцигская премьера была, то легче и быстрее было бы сделать копию с готовых партий [14, с. 111–113].

Вместе с тем, у Баха могли быть причины, по которым в Дрездене летом 1733 года при нем не оказалось возможных лейпцигских голосов. Он мог ранее успеть преподнести их иному покровителю, либо одолжить, подобно тому, как одолжил первый комплект голосов *Sanctus* 1724 года (будущая III часть Мессы) графу Францу Антону фон Шпорку (в Богемию). Граф их не вернул, а после его кончины в 1738 году нотные рукописи употребили на обертывание садовых деревьев [23, с. 83].

Если и в 1733 году готовые голоса для *Missa* тоже были далеко и в чужих руках, то у семейства Баха при нехватке времени тогда в Дрездене явно не было надежды получить материалы к сроку[3]. Предположений много. Поэтому сам факт переписывания голосов прямо с партитуры *Missa* в Дрездене (или где-либо для Дрездена) не исключает вероятности прежнего исполнения этой музыки в Лейпциге. Впрочем, против этой версии говорят и некоторые пропуски в партитурном автографе *P 180*: если бы с него когда-либо переписывались голоса, то такие пробелы были бы восполнены[4].

Обратимся еще к одной лейпцигской церемонии – к торжественному празднованию в Рождество 25 декабря 1745 года окончания Второй Силезской войны и подписания в тот же день Дрезденского мира. Ведь именно в это время – между 1743 и 1746 годами[5] – Бах вернулся к музыке *Missa* и скомпоновал из ряда ее эпизодов латинскую рождественскую кантату *Gloria in excelsis Deo* (BWV 191). На основе этого автографа Грегори Батлер стремился доказать факт исполнения кантаты на упомянутом празднестве, да еще и вместе с *Sanctus* 1724 года [12, с. 13]. Для нас важно, что такая двойная презентация (впервые *Missa* вместе с *Sanctus*), если она состоялась, могла стать для Баха посылом к замыслу большой Мессы[6].

Наконец, вспомним еще об одном событии и о предварявшей его партитуре. В конце 1740-х годов, уже в период работы над Мессой, Бах, как и все в Саксонии, не мог не знать о предстоявшем торжестве – освящении строившейся тогда в Дрездене зодчим Гаэтано Кьявери Придворной церкви (*Hofkirche*). Невольно возникают предположения об этой церемонии, как о возможном поводе для обращения Баха к идее *missa tota* (полной Мессы). Увы, *Hofkirche* была освящена лишь через 11 месяцев после кончины композитора – 29 июня 1751 года[7]. И при этом исполнялась месса, сочиненная И. А. Хассе. Вместе с тем, трудно отказаться от мысли, что и Месса Баха могла создаваться не без расчета на ту же самую церемонию[8].

3. К воскрешению шедевра

Тяжко дававшаяся певчим Месса Баха была в первые десятилетия после его кончины обречена на пробные фрагментарные исполнения. При этом баховским сыновьям и ученикам не давали покоя

---

[1] Так, например, некоторые мессы дрезденского придворного композитора Яна Дисмаса Зеленки (1679–1745) также содержат хоры с двумя партиями сопрано. Ойген Шмиц [33, с. 325–327], Роберт Маршалл [27] и Джордж Стауффер [40, с. 16–23, 27–50] отмечают в дрезденских мессах сочетание «концертирующего стиля» со «стилем Палестрины», медленное вступление перед Kyrie, трактовку *Christe eleison* в виде дуэта сопрано и альта, отсутствие арий *da capo*, использование облигатных инструментальных соло в ариях и т. д.

[2] Речь о знаменитой Фаустине Бордони-Хассе (1697–1781), супруги саксонского капельмейстера Иоганна Адольфа Хассе (1699–1783). Предположение выдвинул Артур Мендел в аннотации к своему концерту 3.05.1949. Впоследствии его поддержал Роберт Маршал [27, с. 42]. Бах мог слышать Фаустину в Дрездене на премьере оперы Хассе «Клеофида» в главной роли в 1731 году. Р. Маршалл обратил внимание также на случайное (?) совпадение с диапазоном голоса Фаустины тесситуры партии верхнего сопрано в дуэте *Christe eleison* [27, с. 41].

[3] Или, может быть, композитор поначалу хотел преподнести монарху партитуру, но в последний момент планы изменились, и к приношению уготовили голоса, вот и пришлось их срочно переписывать заново.

[4] Например, в автографе не обозначен солирующий инструмент в арии *Benedictus*, не намечены дублирующие (colla parte) инструменты в фугах *Credo* и *Confiteor*, во множестве (например, в III и IV частях) отсутствуют темповые указания и т. д.

[5] Других хронологических гипотез затрагивать не будем.

[6] Предполагается даже, что Бах намеревался преподнести кантату *Gloria* Фридриху II. Хотя его войска и оккупировали Лейпциг в 1745 году, Бах на прусского агрессора не сердился. Более того, предполагают, что и Месса могла быть приготовлена в дар тому же монарху [41, с. 198].

[7] Строительство храма шло с 1739 года, но затянулось [см.: 30, с. 110–111, 133–134].

[8] Подробнее см. в статье Джона Батта [14]. К этой гипотезе добавляется другая, о возможном заказе Баху из Вены на создание большой мессы [28].

вести об успехах на британских островах ораторий Генделя, причем еще до первого генделевского фестиваля 1784 года в Вестминстерском аббатстве. Эти вести и веяния доходили до немцев, видимо, через Гамбург. Именно здесь еще в 1770-е годы исполнялась «Мессия» Генделя, в том числе и под управлением К. Ф. Э. Баха[1]. Не случайно он же в 1786 году (возможно, также и ранее) в одном из своих четырех благотворительных концертов в зале Торговой академии 9 апреля 1786 года представил, хотя и с аранжировочными переделками в партитуре, «Никейский символ» своего отца. В той же программе прозвучали два номера из «Мессии», а также музыка самого К. Ф. Э. Баха. Взгляды того времени, факты и контекст музыкальной жизни говорят о том, что «гамбургский» Бах и сам вряд ли считал, что весьма рискованно предлагает публике одну часть из цельного цикла[2]. Программа концерта вообще не упоминает ни Мессу Баха, ни «Мессию» Генделя. Как в афишах, так и в сообщениях прессы никто ни словом не обмолвился о том, что исполняются отрывки. Более того, Карл Филипп Эмануэль присочинил к партитуре отца собственное инструментальное вступление для струнных на тему лютеранской духовной песни «Прославлен в вышних Бог един»[3]. С этого и начинали[4].

Конечно, в 1786 году К. Ф. Э. Бах уже использовал свою, собственноручно подправленную копию отцовской партитуры (*P* 22) и соответствующий комплект голосов (*St 118*). В этих материалах он волен был несколько «модернизировать» инструментовку «Никейского символа», внося иногда весьма существенные изменения (хотя и прошло только 37 лет со времени его создания)[5]. Куда болезненнее ныне воспринимаются его правки в партитурном автографе[6].

Газета «Гамбургский независимый корреспондент» в заметке от 11 апреля 1786 года хотя и упоминает об успехе всех четырех благотворительных концертов К. Ф. Э. Баха, подчеркивает, что «особенное восхищение вызывает пятиголосное *Credo* бессмертного Себастьяна Баха, а это – одно из прекраснейших когда-либо слышанных музыкальных произведений, требующее, однако, для полноты воздействия достаточного числа певчих» [15, № 911]. Суть цитаты – в последних словах. Ведь надвигалась мода на большие хоры. Богатые ганзейские города не без зависти внимали новостям о звучании генделевских ораторий в Англии с участием сотен хористов. До столь же монументальных исполнений музыки Баха «достаточным числом певчих» дело не доходило. Автор заметки, судя по всему, уже слышал крупномасштабные массы певчих и высказался, исходя из уже созревавшего «модного» идеала хоровых торжеств.

Но К. Ф. Э. Бах в отношении плотности звука и т. д., видимо, все еще следовал практике своего отца, обходившегося дюжиной (или чуть больше, до 16) певчих[7]. Правда, позднее стало уже не до таких тонкостей. Резко менялись условия исполнительской практики, соблазняла возможность использования больших хоровых составов и громадных акустических пространств.

4. «Столица Себастьяна Баха»

На исходе XVIII века и позднее самым «баховским» городом был Берлин. Этот «оазис» никог-

---

[1] «В 1772 году оратория [«Мессия»] прозвучала в Гамбурге под управлением Майкла Арна [...]. В 1775-м Карл Филипп Эмануэль Бах [...], продирижировал ее версией в собственной музыкальной редакции с немецким текстом» [1, с. 361].

[2] При жизни И.С. Баха немыслимо было исполнение, например, «Рождественской оратории» целиком в один вечер, как это делается сегодня, хотя она и воспринималась целостно. Оратория звучала в течение нескольких дней и, по нынешним понятиям, заменяла собой целый фестиваль.

[3] Из песни *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (о ней см. [5, с. 124–127]) К. Ф. Э. Бах взял две первые фразы (то есть, столлу). Используя эту «немецкую *Gloria*», а затем исполнив *Credo*, он завершил этот раздел программы своим двуххорным *Heilig* (то есть, *Sanctus*), образовав частичную концертную аналогию ординария мессы.

[4] Текст программы: «Концерт в пользу Медицинского заведения для бедных / 1. Вступление господина капельмейстера [К. Ф. Э.] Баха. 2. *Credo,* или Никейский символ веры (*oder nicänisches Glaubensbekänntniß*) блаж[енной памяти] Иоганна Себастьяна Баха. 3. Ария «Я знаю, жив Спаситель мой» Генделя. 4. «Аллилуйя» Генделя. / Второе отделение. / 1. Симфония господина капельмейстера [К. Ф. Э.] Баха. 2. *Magnificat*, или Хвалебная песнь Марии (*oder Lobgesang Mariens*) господина капельмейстера [К. Ф. Э.] Баха. 3. «Свят» господина капельмейстера [К. Ф. Э.] Баха, с двойными хорами» [15, № 910].

[5] К. Ф. Э. Бах написал партию виолончели, дублирующую вокальный бас (*colla parte*) в хорах *Credo*. *Confiteor* и *Et expect*, а также партию фагота, дублирующую тенор в тех же хорах [39, с. 231–235]. Его замену флейт на гобои в C*rucifixus* сегодня объясняют более сумрачным колоритом звучания язычковых инструментов [40, с. 184].

[6] Так, К. Ф. Э. Бах изменял подтекстовку (с. 128 в автографе *P 180*), кое-что правил даже в нотном тексте (с. 139), а также в инструментовке. Например, на с. 133 сверху вписал: auch ohne Hob[oen]. Mit 2 Viol[inen] («также без гобоев, с двумя скрипками») [см.: 7, с. 128, 133, 139; 39, с. 130–132; 231–235; 40, с. 183–186]. К счастью, сохранились списки с автографа *P 180*, сделанные до этих исправлений. В XXI веке в ходе подготовки пересмотренных (revidierten) изданий Мессы сыновние правки в автографе (*P 180*) удалось отделить от оригинала с помощью специальных компьютерных программ.

[7] И. С. Бах в своем известном заявлении от 23 августа 1730 года «Краткое ... изложение замысла добротной постановки дел в церковной музыке...» [34, № 22] ясно написал, что его хор должен состоять не более, чем из 16 человек, среди которых четверо (или более, до восьми) – так называемые «концертисты». Это наиболее искусные и техничные певчие, ведущие за собой остальных («рипиенистов») и выходящие на первый план в виртуозных и сольных эпизодах.

да не прерывавшихся баховских традиций, в том числе в сфере вокальной музыки, смог превзойти Лейпциг, своего «соперника» в бахианстве [17, с. 287–288]. Берлинцы о «старом Бахе» не забывали. Когда здесь же весной 1829 года Генрих Гейне, знакомясь с Джакомо Мейербером, поздравил его с очередным успехом, тот, как сообщает поэт, грустно улыбнувшись в ответ, предостерег его: «Вы себя компрометируете, восхваляя меня, бедного итальянца в Берлине — столице Себастьяна Баха» [18, с. 9].

Мейербер лишь подтвердил общеизвестное, ведь тон берлинской музыкальной жизни в свое время начали задавать еще сыновья И. С. Баха и четверо его лучших учеников, не считая многих последователей. Тогда же (6 апреля 1829 года) К. Ф. Цельтер послал своему другу И. В. Гёте такое признание: «За последние 50 лет я привык благоговеть перед баховским гением. Здесь [в Берлине] умер Фридеман [Бах], [К. Ф.] Эм[ануэль] Бах служил тут королевским каммермузыкантом, ученики старого [И. С.] Баха Кирнбергер, Агрикола, [а также] Рингк, Бертух, Шмальц и другие играли исключительно пьесы старого Баха. Сам я вот уже 30 лет здесь преподаю, и у меня есть [такие] ученики, которые хорошо играют *все* произведения Баха»[1].

Нет нужды упоминать и превозносить здесь прусского «короля-музыканта» Фридриха Великого, фактически «случайно» собравшего в Берлине (не имея специальной на то цели) лучших бахианцев. Созданию особой атмосферы, в том числе для постижения и исполнения Мессы Баха способствовала не столько монаршая страсть к музыке вообще, сколько сопротивление берлинцев вкусовому диктату короля в музыкальной жизни. Они находили отдушину в домашних сообществах, устраивавших частные музыкальные премьеры на собственные средства. Такое движение продолжало крепнуть и на рубеже XVIII и XIX веков. При жизни Фридриха Великого из-за недостатка репертуарной свободы в придворном управлении концертами в Берлине, особенно с середины XVIII века появляются альтернативные музыкальные центры. Это концерты духовной музыки в храмах св. Петра, св. Марии и св. Николая[2]. Концерты же вне церкви и двора с участием хористов-любителей проводились еще с 1720-х годов.

Особый импульс музыкальной жизни дали два вида независимых объединений. Первый – это состоявшее из нескольких хористов «Общество музицирования» (Musikübende Gesellschaft) 1749–1763 годов, организованное Иоганном Филиппом Заком (1722–1763). Второй – салоны для образованных женщин (мечтавших об эмансипации), как правило, из еврейских семей[3]. Но для возрождения крупных произведений Баха одних камерных кружков и женских вокальных ансамблей было явно недостаточно.

Заметим также, что в берлинской музыкальной жизни на рубеже XVIII–XIX веков, видимо, не было резкой грани между публичными и частными концертами, общедоступным музицированием и открытой репетицией. Такой исторически своеобразной формы бытования опуса нельзя не учитывать при социо-культурном анализе музыкальной жизни в «столице Себастьяна Баха» и вообще в Европе того времени.

5. Клубная ниша: между открытой репетицией и «закрытым концертом»

Сегодня мы готовы делить внетеатральную и внецерковную музыкальную жизнь давних времен только на открытые концерты и домашнее (семейное, салонное) музицирование. При этом обойденным рискует остаться еще один, особый способ существования духовной музыкальной классики. Его можно назвать «клубным», или «бюргерским».

Упомянутые домашние формы музицирования объединились в феномене хоровых обществ, любительских спевок горожан (поначалу по полтора–два десятка человек), знакомившихся с шедеврами хоровой музыки под управлением профессионалов. Собирались в частном доме (усадьбе) для чаепития и разучивания хоровых опусов разных эпох: от Ренессанса до своей современности. Удачный итог певческих усилий мог изредка вылиться и в выступления на публике. Но в виде исключения. Уникальность этого движения –

[1] Цитата из письма Цельтера Фридриху Конраду Грипенкерлю от 13 марта 1829 года, черновую копию которого Цельтер выслал 6 апреля также и Гёте, приведена по статье Андреаса Глёкнера [19, с. 329]. В письме упомянуты ученики И. С. Баха: Иоганн Фридрих Агрикола (1720–1774), служивший в Берлине с 1741 года, и Иоганн Филипп Кирнбергер (1721–1783), берлинец с начала 1750-х годов. Сюда мог быть добавлен и прибывший в Берлин в 1739 году не менее яркий ученик Баха Кристоф Нихельман (1717–1761/62). Цельтер также отметил органистов берлинских церквей, страстных бахианцев Иоганнеса Рингка (1717–1768) из Мариенкирхе (с 1755 года), Карла Фолькмара Бертуха (1730–?) из Петрускирхе (служил с 1764 по 1777 год) и Иоганна Даниеля Шмальца (ок.1734–1822) из Гарнизонкирхе (с 1772 года).

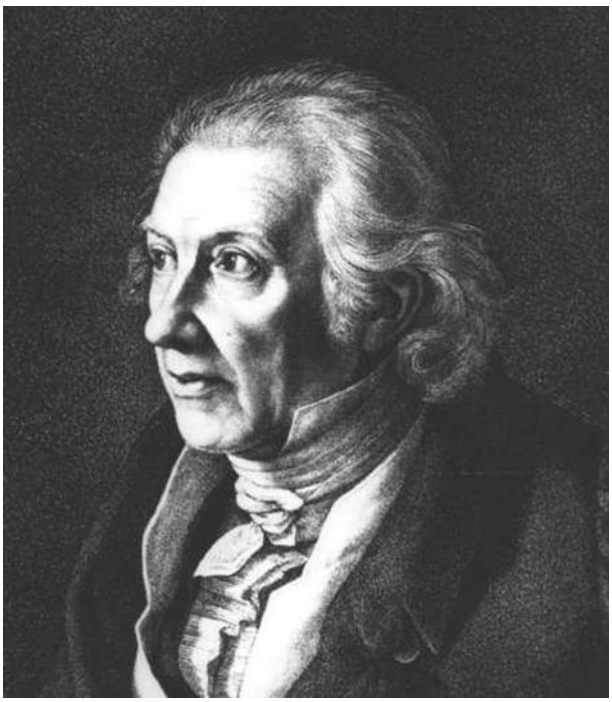
[2] Их устраивал, например, в церкви св. Петра Р. Дитрих Бухгольц (в 1755–1788 годах). Хоры церквей св. Николая и св. Марии объединял для концертов И. Г. Г. Леман (1778–1816).

[3] Среди таких объединений выделялся салон Сары Леви (1761–1854), дочери влиятельного банкира. В этом салоне годы спустя, помимо родственника его хозяйки Феликса Мендельсона-Бартольди, охотно гостили Эрнст Теодор Амадей Гофман, Карл Фридрих Цельтер и другие знаменитости [47, с. 651].

в «странной» самодостаточности существования между открытой репетицией и «закрытым» концертом. Такие общества были некоммерческими, горожане пели «для себя» и сами платили за это. Их спевки чаще всего не были нацелены на подготовку к публичным концертным выступлениям. Однако репетиции, как правило, проводились открыто. Приходить со стороны и слушать их становилось «модно». Трудно найти исторические аналоги и точные определения таким формам бытования хоровой классики. Бюргеры, платившие взносы за право регулярно петь хором шедевры прошлого, то ли сами ограничивались одним процессом репетиций, то ли подчинялись воле требовательного руководителя, не всегда довольного уровнем певцов-любителей и не допускавшего их к публике. Интересно, что именно в Берлине произведения И. С. Баха в репертуаре бюргерских певческих обществ начинали «конкурировать» с другими образцами духовной музыки.

Один из таких поначалу небольших «кружков» (менее двадцати хористов-любителей) собрал вокруг себя в 1791 году берлинский композитор Карл Фридрих Кристиан Фаш (1735–1800), последовательный бахианец, ученик К. Ф. Э. Баха и И. Ф. Кирнбергера[1]. Дело пошло настолько успешно, что объединение с 5 ноября 1793 года уже именовалось Берлинской Певческой академией (Sing-Akademie zu Berlin) и насчитывало 50 хористов. После кончины Фаша в 1800 году это общество, состоявшее из зажиточных горожан, хорошо оплачивавших возможность еженедельно собираться для пения духовных произведений, возглавил Карл Фридрих Цельтер[2].

«В начале XIX века при восприятии Баха берлинцами их явной иконой был Цельтер, – напоминает А. Глёкнер. – Под его управлением прозвучали не только все мотеты Баха, Месса H-Moll, Страсти по Иоанну и по Матфею, как и ряд концертов и увертюры, но также более шестидесяти кантат. Тем не менее очень многие произведения исполнялись в сокращенных и переработанных версиях. Той же практики широко придерживался в последующие годы и ученик Цельтера Феликс Мендельсон-Бартольди, и тоже ни одного сочинения Баха в оригинальном виде не исполнил» [20, с. 174].



Карл Фридрих Цельтер – основатель «баховского возрождения» в XIX столетии, инициатор исполнения отдельных частей Мессы си минор в 1811–1815 годах в Берлине (фрагмент гравюры XIX в.)

Судя по всему, упомянутые баховские сочинения звучали не на публичных концертах (в нынешнем понимании), а на открытых «прослушиваниях» (*Auditorien*), которые, впрочем, от концертов мало чем отличались. Помимо пятничных рабочих спевок (*Freitagsmusiken*), общедоступные репетиции или *Auditorien* могли проходить в иной день (по вторникам). На них всегда приходили слушатели, также и по входному билету (*Einlaßkarte*) [19, с. 330]. Еще в 1794 году ради программы из мотетов Баха сюда прибыли придворные во главе с принцем Луи Фердинандом[3].

Когда Цельтер начал постепенно разучивать Мессу Баха, добровольцев набралось 158 человек (из 354 его подопечных). В одну из пятниц (25 октября 1811 года) он приступил к вокальным репетициям *Kyrie I* (13 декабря к репетициям присоединились инструменталисты)[4]. Но после тяжкой работы над первыми номерами Мессы Цельтер

[1] Организуемые К. Ф. К. Фашем спевки поначалу проходили в доме генеральши фрау Фойтус на Унтер ден Линден, но к октябрю 1792 года группа разрослась и переместилась в Академию искусств [26, с. VI].

[2] Ему довольно тяжело давались усилия по поддержанию уровня Певческой академии, при которой пришлось открыть сначала профессиональную хоровую школу (1804), а вскоре и школу для инструменталистов (1807). Подробнее об этом см. в диссертации Анны Ратледж [31].

[3] Принц Луи Фердинанд Прусский (1772–1806) – племянник Фридриха Великого [19, с. 329–330].

[4] В письме коллекционеру Георгу Иоганну Даниелю Пёльхау от 13 декабря 1811 года Цельтер заметил: «Сегодня я впервые провел репетицию большой Мессы [Баха] (*Kyrie* и *Credo* из си-минорной) с инструментами» [6, № B, с. 103; 20, с. 174]. К тому же инструменталисты вскоре исполнили все скрипичные концерты Баха, Четвертый, Пятый и Шестой «Бранденбургские» концерты и «Искусство фуги» (в отрывках) в квартетном переложении [36, с. 145–146].

был вынужден все отложить из-за трудностей, которые испытывали исполнители.

При работе над Мессой Цельтер пользовался своей копией партитуры, в которую вносил аранжировочные правки[1]. Так, арию баса *Quoniam* он полностью переинструментовал: фаготы заменил бассетгорнами и (на выбор) засурдиненными виолончелями, а солирующий *corno da caccia* – флейтой! [36, с. 145]. Слух Цельтера, выросшего в общении с учениками и сыновьями Баха, был ближе их звуковым представлениям и знаниям, поэтому он и партию уже редкой в его время витой «итальянской трубы» (как издавна называли *corno da caccia*) в строе *D* (то есть, инструмента семифутового, высокого, звучащего *in D alto*) уверенно поручил флейте. Это уже много позже данную партию стали исполнять (и доныне исполняют) октавой ниже (то есть *in D basso*), что делает саму музыку несколько странной и тягучей[2].

Цельтер делал и более радикальные «правки», иногда даже *сам пересочинял* отдельные сольные мелодические фразы, видимо, надеясь облегчить задачу исполнителям.

Вскоре ему, однако, пришлось временно переключиться на другие произведения Баха. Среди них Месса A-dur (BWV 234), а затем и кантаты, начиная с BWV 101 [36, с. 145–146]. И лишь 16 сентября 1813 года он вернулся собственно к Мессе и начал разучивать *Kyrie I, Christe, Kyrie II,* а также большинство номеров до конца первой части[3]. Продолжая работу неделю спустя (23 сентября), он разучил с певчими почти всю вторую часть и третью[4]. Исключили только арию *Et in spiritum sanctum* (видимо, из-за проблемы с гобоями d'amore). Наконец, 30 сентября 1813 года Мессу спели от *Sanctus* и до конца. Таким образом, почти вся она уже была «пройдена».

В конце 1814 года началась третья «сессия» тщательной работы над баховской партитурой, которая продолжалась до 13 января 1815 года. А после четвертого подхода (весь апрель 1815 года) Месса стала постоянным произведением в репертуаре Цельтера [36, с. 148]. Участники его многолетней (с 1811 по 1815 год!) репетиционной работы над Мессой (хотя их было менее половины общего состава) ликовали. Ведь их целью было музицирование, постижение шедевра (пусть и переработанного дирижером). Цельтер сам пояснил: «Певческая академия – это художественное объединение ради [разучивания] священной и серьезной музыки, в особенности для музыки в связном [напевном] стиле (im gebundenen Styl). Ее цель состоит в практическом разучивании подобных произведений ради воспитания ее участников, дабы они могли изредка и только под управлением своего руководителя выступать публично» [16, с. 71]. Его акценты ясны: разучивание *ради воспитания*, а открытые выступления – *изредка*. И хотя не сохранилось ни одного документа, подтверждающего факт публичного (концертного) исполнения хором Цельтера каких-либо фрагментов Мессы, этот уникальный просветитель стал для берлинцев главным «проводником» по «вселенной Баха».

6. Испытание шедевром

Влияние деятельности Цельтера в его последние годы росло также не без особой роли его ближайших друзей и ярких учеников (И. В. Гёте, Ф. Мендельсон, А. Б. Маркс и др.). Один из его учеников – Август Вильгельм Бах[5] неоднократно исполнял фрагменты Мессы, но в историю вошел как дирижер, настойчиво пытавшийся вернуть в состав исполнителей хор мальчиков. Впрочем, за непосильные вокальные задачи, возлагавшиеся им на детские голоса, его нещадно критиковали в прессе [6, № D 63].

Самым ярким «конкурентом» на цельтеровском пути к возрождению Мессы стал знаменитый оперный певец Иоганн Непомук Шельбле[6]. Вынужденный из-за болезни оставить сценическую карьеру, он переключился на дирижирование, создав в 1818 году по образцу Берлинской певческой академии свое хоровое объединение – «Общество св. Цецилии» (*Cäcilienverein*). 10 марта 1828 года Шельбле с триумфом продирижировал во Франкфурте-на-Майне местной премьерой «Никейского символа» из Мессы, но, конечно, не в оригинале, а в своей переработке, как тогда (вынужденно) делали все. Среди 172 (!) исполнителей фигурировали, разумеется, отсутствующие в партитуре Мессы кларнетисты и тромбонисты,

---

[1] Поскольку экземпляр этой копии пропал в период Второй мировой войны, о правках Цельтера ныне можно судить лишь по данным Георга Шюнемана, изучавшего в 1920-е годы цельтеровскую рукопись и дневник его репетиций [36, с. 145–148].

[2] Подробнее см. в статье автора этих строк [4]. Интересно, что даже в обновленном исправленном издании (*Revidierte Edition*) «уртекста» Мессы Уве Вольф почему-то указал в арии *Quoniam* солирующий инструмент как *Corno da caccia in D basso* [8, с. 102], хотя такого обозначения ни в автографе, ни в дрезденских голосах нет.

[3] Это были *Laudamus, Gratias, Domine Deus, Qui tollis, Quoniam, Cum Sancto Spiritu*. Арию *Qui sedes* лишь позднее спела упомянутая фрау Фойтус. Раздел *Gloria* в записи того же дня не упомянут [36, с. 148].

[4] Разучивались: *Credo, Patrem, Et in unum, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit, Confiteor, Et expecto, Sanctus*.

[5] А. В. Бах (1796–1869) – берлинский органист и педагог, органный учитель Ф. Мендельсона, однофамилец И. С. Баха.

[6] И. Н. Шельбле (1789–1837) – оперный тенор и баритон в театрах Штутгарта, Вены и Франкуфрта-на-Майне.

но оркестр в целом перегружен не был (18 скрипок, 4 альта, 4 виолончели, 2 контрабаса и т. д.) [21, с. 9]. Более того, в рецензии, помещенной в «Берлинской всеобщей музыкальной газете» это исполнение высоко оценил взыскательный А. Б. Маркс: «Шельбле, прославленный своим вокальным искусством и музыкальной деятельностью во Франкфурте, заслужил новые почести, когда исполнил вместе с им же сформированным и образцово управляемым Cäcilienverein и с полноценным оркестром *Credo* из пятиголосной Мессы (H moll) Иоганна Себастьяна Баха. Впечатление превзошло наивысшие ожидания любителей искусства и знатоков. Эта удивительная композиция возымела столь мощное воздействие на музыкантов и избранных профессионалов, что тут же было образовано Объединение инструменталистов (Instrumentalverein), дабы подготовиться к будущему исполнению всего произведения целиком»[1].

Успех франкфуртской премьеры попытался было затмить амбициозный хозяин придворной музыки прусского короля (General-Musikdirektor) Гаспаре Спонтини (1774–1851), устроивший свой бенефис в Берлине 30 апреля 1828 года с довольно пестрой программой: Пятая симфония Бетховена и его же *Kyrie* и *Gloria* из «Торжественной мессы»; во втором отделении – увертюра Бетховена «Кориолан» и первые шесть номеров из «Никейского символа» И. С. Баха с привлечением из оперной труппы 96 певчих и 68 оркестрантов [13, с. 28]. Конечно, А. Б. Маркс обрушился не только на нелепость такого набора отрывков из великих произведений (вместо их целостного исполнения), но и на берлинских музыкантов, ранее так и не ухитрившихся опередить спонтиниевские (в угоду легкомысленной публике, «как в Париже») подоборки *par curiosité* («любопытства ради») и устроить свою достойную целостную премьеру каждого из шедевров немецкой музыки[2]. Качество же исполнения отрывков Мессы на концерте А. Б. Маркс счел достойным порицания. Г. Спонтини до начала собственно фуги *Credo* И. С. Баха исполнил уже упоминавшееся инструментальное вступление его сына (Карла Филиппа Эмануэля), которое напомнило критику тягучий звук колесной лиры [20, с. 176]. Но главный удар по Мессе Спонтини нанес своими переделками в партитуре. «Как же можно при полном непонимании исполняемого произведения

Немецкий дирижер Иоганн Непомук Шельбле, под руководством которого отдельные части Мессы И. С. Баха были исполнены в 1828–1833 годах во Франкфурте-на-Майне

еще и выпячивать свои неподходящие и несуразные изменения в инструментовке?», – возмущался А. Б. Маркс [6, D 61], приводя в пример спонтиниевскую переделку в *Crucifixus*: ведь здесь, как он пишет, «едва уловимые вздохи жалобных флейт оказались [грубо] усилены кларнетами и гобоями»[3], что явно уничтожило проникновенный характер звучания и исказило все.

Пафос статей А. Б. Маркса, однако, выстроен вокруг задачи достойного публичного исполнения Мессы целиком, как и других значительных произведений в «столице Себастьяна Баха». Ведь берлинцев уже начал опережать во Франкфурте И. Н. Шельбле[4]. Кстати, именно в круге его франкфуртских переписчиков была изготовлена, как впервые установила Татьяна Васильевна Шабалина, одна из копий Мессы, оказавшаяся уже в 1825–1826 годах в России [38]. Этот экземпляр мог послужить материалом также для репетиций Санкт-Петербургской Певческой академии (то есть, хоровой ассоциации), основанной в 1818

[1] *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Jg. 5. 1828. № 17. S. 138.

[2] *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Jg. 5. 1828. № 18. S. 146.

[3] *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*. Jg. 5. 1828. № 19. S. 152–154.

[4] Поэтому двадцатилетний Ф. Мендельсон, хотя так и не осуществил мечту А. Б. Маркса в отношении Мессы, тем не менее 11 марта 1829 года продирижировал большинством номеров «Страстей по Матфею», пусть с переделками в инструментовке и с сокращениями, но в успешном публичном концерте. А 29 мая того же года И. Н. Шельбле исполнил во Франкфурте те же «Страсти», но при этом заново написал все речитативы, «сгладив» их контур ближе к оперной манере, к тому же сам исполнил партии Евангелиста и Иисуса (собственного сочинения!) [21, с. 9].

году дирижером и органистом Андреем Андреевичем (Генрихом) Белингом (1793–1854). Впрочем, он мог еще в год создания своего хора, как не без основания предполагает Т. В. Шабалина, продирижировать отрывками из Мессы на некоторых (по-видимому, «закрытых») исполнениях [37, с. 310–311].

Возможно, давние пробные и частичные интерпретации великой партитуры шокировали бы нас сегодня вольностями в обращении с авторским текстом. Но в большей мере удивляет иное – затянувшийся исторический путь к полноценной премьере всего произведения. Одной из основных причин столь медленного «восхождения» к Мессе стала, по-видимому, не только фактурная сложность самой партитуры, но и неистребимая «гигантомания» в хоровой практике XIX века. Ведь со времен Баха резко изменилась даже словарная трактовка самого понятия «хор»[1]. Вокальное многоголосие уже понимали только как хоровое, а хор – как объединение сотен певчих. В таком хоре большинство неизбежно составляли любители. Столь массивный «аппарат» не мог обладать гибкостью и тонкостями техники, необходимыми для исполнения виртуозной полифонии «в концертирующем стиле», не говоря уже о Мессе. Даже Ф. Мендельсон-Бартольди, исполняя в Лейпциге фрагменты из Мессы или «Страстей по Матфею», выставлял в хоре около трехсот певчих (!). Преемник Цельтера в Певческой академии Карл Фридрих Рунгенхаген[2], выбивавшийся из сил при разучивании Мессы в 1834–1835 годах для открытого концерта, сетовал на отлынивавших от работы хористов. Ведь большинство их, испугавшись трудностей, разбежались, и, как он сам жаловался, у него на репетициях остались «всего лишь» (!) 160 певчих [9, с. 17]. Такова практика эпохи[3].

Отсюда любой хормейстер был обречен на тяжкие проблемы. Это прекрасно понимал еще К. Ф. Цельтер, доверительно писавший своему другу И. В. Гёте 23 марта 1830 года: «При подготовке публичных исполнений нельзя рассчитывать на любителей (Певческая академия здесь не в счет), ведь их трудно держать в узде. Поэтому нужны хорошие профессионалы, а это опять же дорого. К тому же они [профессионалы] должны быть способными вдвойне, чтобы отменно заниматься старинными произведениями, а таковые пока лучше всего звучат под моим управлением. Два года тому назад Спонтини для своего бенефисного концерта [...] выбрал *Credo* старого Баха, так это был для него дохлый номер, и неведомо никому, куда еще его занесло бы с перепугу» [6, № D 62].

Путь Мессы оказался тернист. Причин столь долгой дороги к желанной премьере множество. Покажем контур этого восхождения с помощью хронологической таблицы исполнений музыки из этого произведения Баха (см. с. 12–13)[4].

День «мировой премьеры» полной Мессы ныне точно установить невозможно, но франкфуртские исполнения 1850-х годов можно считать финалом многолетних усилий. Ошибка Ф. Сменда, считавшего концерт Берлинской Певческой академии 20 февраля 1834 года ее первым полным исполнением [39, с. 41], видимо, по недоразумению перешла и в Баховский компендий (*BC*) [35, с. 1160], а также в новейшие энциклопедии. На самом деле в феврале 1834 года прозвучали только первые две части Мессы, да и те с сокращениями, о чем сообщил М. Блумнер[5], на которого Сменд неудачно сослался [11, с. 102; 22, с. 464; 35, с. 1160]. Да и в февральской прессе того же 1834 года «по горячим следам» сообщается о «частичном исполнении» (theilweisen Aufführung) Мессы[6]. Ошибочны и предположения об исполнении Мессы Рунгенхагеном в «два захода» (первую половину партитуры он якобы мог представить публике 20 февраля 1834 года, а вторую – 12 февраля 1835-го), поскольку в феврале 1835 года пресса писала о правомерности сокращений, предпринятых дирижером ради выделения на первый план «наиболее красивых» номеров (die schönsten Stücke)[7].

---

[1] В словарях эпохи барокко даже слово *choro* (*coro*) пояснялось просто как одновременное (то есть, ансамблевое) пение солистов, а в словарях XIX века логика уже иная: чем больше участников хора, тем лучше.

[2] Хотя после кончины Цельтера (1832) прийти ему на смену вполне мог его ученик, 23-летний Феликс Мендельсон, этот пост тем не менее передали «более маститому» К. Ф. Рунгенхагену (1778–1851).

[3] О той же тенденции, которая «приобрела характер настоящей гигантомании», о тысячах (!) хористов и сотнях оркестрантов (в 1834, 1859 и 1883 годах), участвовавших в лондонских исполнениях «Мессии» Генделя, пишет Лариса Валентиновна Кириллина [1, с. 362].

[4] Эта таблица (в более подробном варианте) дана в статье Хироми Хосино [22, с. 462–463]. Здесь ее материал воспроизведен без библиографических ссылок, но с моими дополнениями – с добавлением новых позиций (строк) в таблице, при которых всюду приведены необходимые ссылки на источники.

[5] Мартин Траугот Вильгельм Блумнер (1827–1901) – немецкий композитор, дирижер и теоретик. Возглавляя Берлинскую Певческую академию, полностью исполнил Мессу Баха в 1871 году.

[6] *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 1834. S. 266.

[7] На своем концерте 12 февраля 1835 года Рунгенхаген в четвертой части вместо заключительной фуги *Dona nobis pacem* вновь повторил хор *Osanna*. См.: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. 1835. S. 238 [22, с. 464].

Хронологическая таблица исполнений музыки Мессы И. С. Баха

Дата и место	*Дирижер и исполнители (при наличии данных)*	*Уточнения о программе*
09.04.1786. Гамбург, Зал Торговой академии	Карл Филипп Эмануэль Бах	*Credo* [*Symbolum Nicenum*]
1811–1815. Берлин. Открытые репетиции и частичные концертные исполнения (см. четыре позиции ниже)	Карл Фридрих Цельтер и Певческая академия	Фрагменты из всех четырех частей [см.: 6, № D 54]
16.09.1813. Берлин (открытая репетиция)	К. Ф. Цельтер и Певческая академия	*Missa* (кроме *Gloria*, *Et in terra pax*, *Qui sedes*) [6, № D 54]
23.09.1813. Берлин (открытая репетиция).	К. Ф. Цельтер и Певческая академия	*Symbolum Nicenum* (кроме *Et in Spiritum sanctum*), *Sanctus* [6, № D 54]
30.09.1813. Берлин (открытая репетиция).	К. Ф. Цельтер и Певческая академия	Третья часть (*Sanctus*) и четвертая часть (*Osanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem*) [6, № D 54]
Апрель 1815. Берлин.	К. Ф. Цельтер и Певческая академия	Повтор репетиций 1813–1814 годов и, видимо, частичные исполнения на публике [6, № D 54]
Вероятно,1818 (возможно, также после 1826). Санкт-Петербург (?) (вероятно, открытая репетиция)	Андрей Андреевич (Генрих) Белинг и Санкт-Петербургская Певческая академия	Вероятно, фрагменты (без оркестра, в сопровождении фортепиано); документальных подтверждений нет [см.: 37, с. 310–311]
1827. Берлин, Мариенкирхе (церковь Девы Марии)	Август Вильгельм Бах	*Et incarnatus est*
10.03.1828. Франкфурт-на-Майне	Иоганн Непомук Шельбле и певчие Общества св. Цецилии	*Symbolum Nicenum*
30.04.1828. Берлин, Королевский оперный театр	Гаспаре Спонтини, артисты Королевского оперного театра и придворнгой капеллы	Первые шесть номеров из *Symbolum Nicenum*
05.01.1831. Франкфурт-на-Майне	И. Н. Шельбле и певчие Общества св. Цецилии	*Kyrie, Gloria*
10.04.1831. Франкфурт-на-Майне, Домский собор	И. Н. Шельбле и певчие Общества св. Цецилии	*Kyrie, Gloria, Credo* (без оркестра)
1833, осень. Берлин, Мариенкирхе	Август Вильгельм Бах	*Christe eleison*, *Gloria*
21.10.1833. Франкфурт-на-Майне	И. Н. Шельбле и певчие Общества св. Цецилии	*Gloria*
19.12.1833. Франкфурт-на-Майне, Зал Общества св. Цецилии	И.Н. Шельбле и певчие Общества св. Цецилии	*Et incarnatus est*, *Crucifixus* (без оркестра)
26.01.1834	Август Вильгельм Бах	Фрагменты [6, № D 63]
09.02.1834	Август Вильгельм Бах	Фрагменты [6, № D 63]
20.02.1834. Берлин, Певческая академия	Карл Фридрих Рунгенхаген и Певческая академия	*Kyrie, Gloria, Credo* (все в сокращениях), заканчивая на *Confiteor – Et expecto*
Весна 1834. Берлин, Мариенкирхе	Август Вильгельм Бах и студенты Королевского музыкального института	Подробностей не сохранилось
После 1834. Брауншвейг	Фридрих Конрад Грипенкерль и местная Певческая академия	Избранные номера
12.02.1835. Берлин, Певческая академия	К.Ф. Рунгенхаген и Певческая академия	Сокращенное исполнение третьей и четвертой частей

16.03.1835. Франкфурт-на-Майне, Зал Вайденбуш	И.Н. Шельбле и певчие Общества св. Цецилии	*Et incarnates, Crucifixus, Et resurrexit, Confiteor, Et expecto* (без оркестра)
15.12.1836. Франкфурт-на-Майне, Репетиционный зал	Фердинанд Хиллер и певчие Общества св. Цецилии	*Gloria* (без оркестра)
1838. Франкфурт-на-Майне	Карл Фойгт и певчие Общества св. Цецилии	*Gloria* (без оркестра)
01.05.1838. Лондон	Члены «Общества хоровой гармонии»	*Credo* (без уточнений)
Май 1838. Йорк.	Исполнители неизвестны	*Gloria, Qui sedes, Quoniam*
1840. Берлин	К.Ф. Рунгенхаген и Певческая академия	*Credo* (без уточнений)
1840. Франкфурт-на-Майне	К. Фойгт и члены Общества св. Цецилии	*Credo* (без уточнений)
21.01.1841. Лейпциг, Зал Гевандхаус	Феликс Мендельсон-Бартольди, хор и оркестр Гевандхауса	*Crucifixus, Et resurrexit, Sanctus*
23.04.1843. Лейпциг, Зал Гевандхаус	Ф. Мендельсон-Бартольди, хор и оркестр Гевандхауса	*Sanctus*
1849. Дюссельдорф	—	Подробностей не сохранилось
1850. Франкфурт-на-Майне	Франц Йозеф Мессер и члены Общества св. Цецилии.	*Credo* (без оркестра)
30.07.1850. Берлин	К. Ф. Рунгенхаген и Певческая академия.	Десять номеров
1851. Лондон, Зал св. Мартина	Джон Халла и его хор	*Credo* (без уточнений); источник: Athenaeum. № 1221. L., 1851. P. 331
1856. Берлин	Август Эдуард Грелль и Певческая академия	Месса без нескольких сольных номеров
28.11.1856. Франкфурт-на-Майне	Ф. Й. Мессер и члены Общества св. Цецилии	Вероятно, Месса целиком
Январь 1857. Франкфурт-на-Майне	Ф. Й. Мессер и члены Общества св. Цецилии	Вероятно, Месса целиком
Ноябрь 1857. Франкфурт-на-Майне (?)	Ф. Й. Мессер и члены Общества св. Цецилии	Вероятно, Месса целиком
10.04.1859. Лейпциг, Томаскирхе	Карл Ридель и хористы Риделевского общества	Полное исполнение Мессы *на немецком языке* с частичным сокращением в дуэтах и ариях
03.06.1859. Лейпциг, Томаскирхе (в присутствии Ф. Листа)	К. Ридель и хористы Риделевского общества	Полное исполнение Мессы *на немецком языке* (с частичными сокращениями)

Интерпретация Мессы в 1859 году в немецком переводе (!) под управлением Карла Риделя (1827–1888) подавалась в прессе того времени как «первое лейпцигское» исполнение, а не первое в мире (не Uraufführung)[1]. Поэтому и здесь говорить о мировой премьере вряд ли возможно. Явным стимулом к нескольким целостным исполнениям Мессы послужил выход в свет партитуры в издании Баховского общества[2]. Самую правомерную раннюю дату предложила Х. Хосино (см. Таблицу): речь о концерте во Франкфурте-на-Майне 28 ноября 1856 года под управлением Франца Мессера (1811–1860), с повторениями в 1857 году. Там же Месса целиком прозвучала в 1861, 1866 и 1868 годах [42, с. 412]. Но была ли франкфуртская премьера мировой – пока неясно[3].

Что же так радикально изменилось со времен «старого Баха», если его шедевр стал более чем

[1] См.: *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 50. S. 192–194, 258 [22, с. 464].

[2] *Bach-Gesellschaft Ausgabe*. Bd. VI. 1856. Это издание вышло, как известно, без учета автографа (*P 180*), который издатели, впрочем, вскоре заполучили и повторно опубликовали Мессу в дополнительном томе (Bd. VIa. 1857).

[3] О том же упомянула и Х. Хосино [22, с. 465].

столетним непреодолимым испытанием для подступавшихся к нему музыкантов? Что и почему оказалось утраченным в исполнительских возможностях уже вскоре после кончины композитора? О масштабах и сложности Мессы как о явной причине исполнительских трудностей упоминают все. Учтем также, что для громадных хоров и оркестров, назначавшихся для Мессы новыми поколениями, требовалось и обилие исполнительских материалов (копий голосов). Долго ждали и сносного издания партитуры. Но почему уже в XVIII веке, не говоря о следующих столетиях, постоянно требовались изменения в инструментовке Мессы, вовсе не всегда сделанные из-за вынужденной замены «барочных» инструментов на новые? Почему такие изменения отчасти закрепились по сей день?[1] Вопросы мучительные. Достоверное («аутентичное» во всех смыслах) исполнение Мессы Баха пусть остается пока идеальной целью. «Испытание шедевром» продолжается.

Франц Йозеф Мессер – немецкий дирижер, вероятно, руководивший мировой премьерой Мессы И. С. Баха во Франкфурте-на-Майне в 1856 году

Литература

1. *Кириллина Л. В.* Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. 479 с.
2. *Пастушкова А.* Мотет И. С. Баха (BWV 1083) как пародия «Stabat mater» Дж. Б. Перголези // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4 (27). С. 34–65.
3. *Сапонов М. А.* Вероисповедный замысел Мессы h-moll И.С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. С. 105–117.
4. *Сапонов М. А.* Утраченный голос в интерпретациях музыки Баха: corno da caccia // Opera musicologica. Научный журнал СПб. консерватории. 2010. № 1 [3]. С. 5–17.
5. *Сапонов М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 200 с.
6. Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850 / Hrsg. von A. Glöckner (u. a.). Leipzig: Bach-Archiv; Kassel: Bärenreiter, 2007. 782 S. (Bach-Dokumente. Band VI).
7. *Bach J. S.* Messe in H-Moll. BWV 232 mit Sanctus in D-dur (1724) BWV 232/III. Autograph. Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz / Kommentar von Christoph Wolff. Bärenreiter Facsimile. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2007. XXXVIII, 216 S. (Faksimile Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke. Neue Folge hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band II).
8. *Bach J. S.* Messe in H-Moll. BWV 232 / Hrsg. von Uwe Wolf / Urtext der Neuen Bach Ausgabe – Revidierte Edition. Kassel (u. a.): Bärenreiter, 2010. 279 S. [Партитура].
9. *Blankenburg W.* Einführung in Bachs h-moll-Messe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag; Kassel (u. a.): Bärenreiter, 1986. 111 S.
10. *Boomhower D. F.* The Manuscript transmission of J. S. Bach's Mass in B Minor (BWV 232) and the development of the concept of textual authority (1750–1850) / [PhD Thesis] Department of Music. School of Graduate Studies. [Cleveland]: Case Western Reserve University, 2017. 257 p.
11. *Blumner M.* Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Berlin: Horn und Raasch, 1891. 256 S.
12. *Butler G.* Johann Sebastian Bachs Gloria in excelsis Deo BWV 191: Musik für ein Leipziger Dankfest // Bach-Jahrbuch. 1992. S. 65–71.
13. *Butt J.* Bach: Mass in B minor. [Cambridge]: Cambridge University Press, 1999. 128 P.
14. *Butt J.* Bach's Mass in B minor: considerations of its early performance and use // Journal of Musicology. Vol. 9 (1991). № 1. P.109–130.
15. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750–1800 / Vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze. Kassel; Leipzig (u.a.): Bärenreiter; VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. 750 S. (Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band III).
16. *Eberle G.* 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin: "ein Kunstverein für die heilige Musik". Berlin: Nicolai, 1991. 239 S.

[1] Подробнее о ретушах в Мессе, сохранившихся доныне, см. в статье автора этих строк [4].

17. *Finscher L.* Bach in the eighteenth century // Bach Studies / Ed. by Don O. Franklin. Cambridge (a. o.): Cambridge University Press, 2008. P. 281–296.
18. *Forchert A.* “Die Hauptstadt von Sebastian Bach”. Berliner Bach-Traditionen zwischen Klassik und Romantik // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1995. Stuttgart, 1996. S. 9–28.
19. *Glöckner A.* “Ich habe den alten Bachen wieder lebendig gemacht, aber er hat mich weidlich schwitzen lassen”: Carl Friedrich Zelter und die Bach-Aufführungen der Sing-Akademie zu Berlin // “Zu gross, zu unerreichbar”: Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns / Hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2007. S. 329–355.
20. *Glöckner A.* Bach-Aufführungen zur Zeit Mendelssohns // Bach-Jahrbuch. 2018. S. 171–184.
21. *Herz G.* The Performance History of Bach’s B Minor Mass // American Choral Review. Vol. XV (1973). P. 5–21.
22. *Hoshino H.* J. S. Bach’s Mass in B minor: A Study of its Reception History in the First Half of the Nineteenth Century especially regarding the Activities of Felix Mendelssohn Bartoldy // International Symposium: Understanding Bach’s B-minor Mass / Discussion Book. Vol. II. Resource Book / Ed. by Yo Tomita and Tanja Kovačević. Belfast: School of Music & Sonic Arts. Queen’s University, 2007. P. 459–473.
23. *Keller H.* Gibt es eine h-moll-Messe von Bach? // Musik und Kirche. Jg. 27. 1957. S. 81–87.
24. *Kobayshi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrbuch. 1988. S. 7–72.
25. *Leaver R.A.* Bach’s Mass: “Catholic” or “Lutheran”? // Exploring Bach’s B-minor Mass / Ed. by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Ian Smaczny. [Cambridge]: Cambridge University Press, 2013. P. 21–38.
26. *Lichtenstein H.* Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin: nebst einer Nachricht über das Fest am fünfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung und einem alphabetischen Verzeichniss aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben. Berlin: Trautwein, 1843. XLVIII, 47 S.
27. *Marshall R. L.* Bach the progressive // *Marshall R. L.* The Music of Johann Sebastian Bach: the Sources, the Style, the Significance. N.Y.: Shirmer Books, 1989. P. 23–58.
28. *Maul M.* “The Great Catholic Mass”: Bach, Count Questenberg and the Musicalische Congregation in Vienna // Exploring Bach’s B-minor Mass / Ed. by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Ian Smaczny. [Cambridge]: Cambridge University Press, 2013. P. 84–104.
29. *Milka A. P.* Zur Datierung der H-Moll-Messe und der Kunst der Fuge // Bach-Jahrbuch. 2010. S. 53–68.
30. *Osthoff W.* Das Credo der H-Moll Messe: Italienische Vorbilder und Anregungen // Bach und die italienische Musik. Bach e la musica italiana / Hrsg. von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend. Venezia, 1987, S. 110–111, 133–134.
31. *Rutledge, Anna N. G.* Zelter, Goethe and the Emergence of German Choral Canon / A Thesis ... for the degree of PhD. [Toronto]: University of Toronto, 2011. 203 p.
32. *Schering A.* Die Hohe Messe in h-moll. Eine Huldigungsmusik und Krönungsmesse für Friedrich August II // Bach-Jahrbuch. 1936. S. 1–30.
33. *Schmitz E.* Bachs h-moll-Messe und die Dresdner katholische Kirchenmusik // Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung / Hrsg. von Walter Vetter, Ernst Hermann Meyer und Hans Heinrich Eggebrecht. Leipzig, 1951. S. 320–330.
34. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs: Kritische Gesamtausgabe / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, 1963. 288 S. (Bach-Dokumente / Hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band I).
35. *Schulze H.-J. und Wolff Chr.* Bach-Compendium / Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (BC). Bd. 1. Vokalwerke. Teil I — IV. Leipzig: Peters, 1989. 1724 p.
36. *Schünemann G.* Die Bachpflege der Berliner Singakademie // Bach-Jahrbuch. 1928. S. 138–171.
37. *Shabalina T.* Reception History of the Mass in B minor in Russia // International Symposium: Understanding Bach’s B-minor Mass / Discussion Book. Vol. I. Full Papers by the Speakers at the Symposium / Ed. by Yo Tomita, Elise Creanand Ian Mills. Belfast: School of Music & Sonic Arts. Queen’s University, 2007. P. 309–321.
38. *Shabalina T.* Manuscript score No. 4500 in St Petersburg: a new source of the B minor Mass // Exploring Bach’s B-minor Mass / Ed. by Yo Tomita, Robin A. Leaver and Ian Smaczny. [Cambridge]: Cambridge University Press, 2013. P. 186–213.
39. [*Smend F.*] *Johann Sebastian Bach.* Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie II. Band I [...] Kritischer Bericht von Friedrich Smend. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1956. 408 S.
40. *Stauffer G. B.* Bach. The Mass in B Minor: The Great Catholic Mass. New Haven and London, 2003. 311 p.
41. *Trautmann Chr.* Soll das Werk den Meister loben? Zur h-moll-Messe von Johann Sebastian Bach // Bachtage Berlin / Hrsg. von Günther Wagner. Neuhausen–Stuttgart, 1985. S. 187–199.
42. Vollständiges Verzeichniss der Aufführungen des Cäcilien-Vereins zu Frankfurt a. M. während der 50 Jahre von 1818 bis 1868 // Allgemeine Musikalische Zeitung / Hrsg. von Friedrich Chrysander. Leipzig, 23. Dezember 1868. № 52. S. 412–413.
43. *Wolff Chr.* Bach the Cantor, the Capellmeister, and the musical scholar: aspects of the B-Minor Mass // Bach. 1989. № 1. P. 55–64.
44. *Wolff Chr.* Bach und die Folgen // Bachwoche Ansbach. 28. Juli bis 6. August. Offizieller Almanach. 1989, S. 23–34.
45. *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005. 625 S.
46. *Wolff Chr.* Kommentar // Johann Sebastian Bach. Messe in H-Moll. BWV 232 mit Sanctus in D-dur (1724) BWV 232/III. Autograph. Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz / Kommentar von Christoph Wolff. Bärenreiter Facsimile. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2007. S. XI–XXII.
47. *Wollny P.* Sara Levy and the making of musical taste in Berlin // Musical Quarterly. Vol. 77 (1993). № 4. P. 651–688.

*Елена ЮНЕЕВА**
(Волгоград)

Чеккина из Флоренции

В наши дни в музыкальной индустрии женщины ни в чем не уступают мужчинам. Они добиваются фантастических успехов, имеют многочисленные армии поклонников, и область музыкальной культуры является для них вполне естественной средой. Но в прошлом, как известно, ситуация была принципиально иной, поскольку практически любая профессиональная деятельность в области музыкального искусства была прежде всего прерогативой мужчин.

Начало перемен, которые позволили представительницам прекрасного пола занять достойное положение в музыкальном мире, в значительной мере оказалось связано с практикой придворных концертов, сложившейся в эпоху Позднего Возрождения в Италии, а также возникновением на рубеже XVI–XVII веков нового жанра – оперы. И одной из первых женщин, достигших большого успеха на музыкальном поприще, была певица и композитор Франческа Каччини.

Любителям и ценителям старинной музыки ее имя хорошо знакомо, при том что о реальных обстоятельствах ее жизни мало кто может рассказать. Да и вообще Чеккина[1] (прозвание, которое Франческа получила при жизни) сравнительно редко привлекала к себе внимание музыковедов, несмотря на то, что о ней писали еще при жизни [9]. Однако впоследствии надолго забыли, изредка вспоминая в XIX – начале XX века [4; 8; 14]. Среди немногочисленных музыковедческих публикаций последнего времени наиболее крупной работой, несомненно, является книга Сьюзен Кусик «Франческа Каччини при дворе Медичи» [5]. Впрочем, несмотря на несомненные достоинства этой монографии, следует отметить, что в ней основной акцент сделан на гендерный фактор, в то время как некоторые детали жизненного и творческого пути остались недостаточно прояснены.

Что же касается российского музыкознания, то в нем какие-либо серьезные работы, посвященные Франческе Каччини, практически отсутствуют. Предельно краткую и не всегда достоверную информацию о ней можно получить разве что из небольших заметок в справочно-энциклопедических изданиях, фрагментарных упоминаний в учебниках и отдельных музыковедческих работах. Так что настоящая статья фактически является первой специальной музыковедческой публикацией на русском языке о знаменитой флорентийской певице и композиторе, чей талант высоко ценил сам Клаудио Монтеверди.

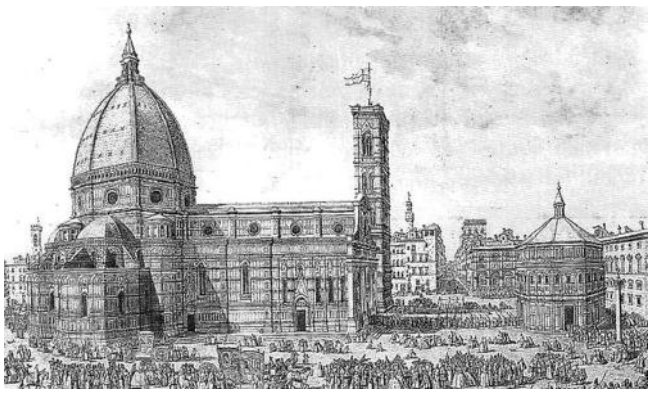
Известно, что Франческа Каччини родилась 18 сентября 1587 года и в тот же день была крещена в Баптистерии Святого Иоанна Крестителя, расположенном в самом центре Флоренции[2]. Она была первым ребенком в семье придворного музыканта Джулио Каччини и певицы Лючии ди Филиппо Ганьоланди. Точная дата кончины Франчески до сих пор не установлена. Традиционно принято считать, что это печальное событие случилось не ранее июня 1641 года [7]. Однако, судя по некоторым данным, Франческа могла дожить до начала 1645 и даже до лета 1646 года [5, с. 276–277]. Как бы то ни было, ее жизнь по тем временам оказалась достаточно долгой.

Первым учителем музыки Франчески был отец, известный композитор Джулио Каччини. Но, помимо музыкального, она получила и хорошее гуманитарное образование – изучала латинский и греческий языки, математику, литературу. Известно также, что Чеккина из Флоренции обладала немалым поэтическим даром. Во всяком случае, Пьетро делла Валле вспоминал, что ею «за поэзию на латыни и на тосканском диалекте многие годы восхищались» [цит. по: 14, с. 166]. К сожалению, из литературного наследия Франчески Каччини, не сохранилось ничего, кроме адресованных Микеланджедо Буонаротти Младшему пятнадцати писем, которые, впрочем, свидетельствуют о достаточно высоком уровне ее культурного развития

* **Юнеева Елена Андреевна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры вокального искусства Волгоградского государственного института искусств и культуры.

[1] *La Cecchina* (ит.) – «певчая птичка».

[2] При изложении фактов биографии Франчески Каччини автор опирается в основном на материалы, приведенные в статье Лилианы Панеллы [12], а также в монографии Сьюзен Кусик [5].



Вид на центральную площадь Флоренции (фрагмент старинной гравюры работы Джузеппе Цокки, XVIII в.). В центре – Собор Санта-Мария-дель-Фьоре. Справа от него – Баптистерий, где крестили Франческу Каччини

и способности к критике чужих поэтических работ [см.: 10].

Франческа была необычайно талантлива – могла импровизировать песни и стихи на французском, немецком, испанском и нескольких итальянских диалектах. Ее современник и коллега Кристофоро Бронзини отмечал, что она была общительной и трудолюбивой, постоянно старалась узнавать что-то новое, интересовалась точными науками (арифметикой и геометрией), философией и даже оккультизмом [3].

Как певица Чеккина дебютировала в тринадцатилетнем возрасте: вместе со своей сестрой Сеттимией она приняла участие во флорентийской премьере оперы Джулио Каччини «Эвридика» (*L'Euridice*, 1600), приуроченной к бракосочетанию французского короля Генриха IV и Марии Медичи. И в том же году она, по всей вероятности, пела в опере своего отца «Похищение Цефала» (*Il rapimento di Cefalo*), написанной на либретто Габриэлло Кьяберры.

Впоследствии Франческа неоднократно выступала как певица в разных городах Италии. Первое свидетельство об этом встречается в «Дневнике» флорентийского хрониста Чезаре Тинги. В нем сообщается, что во время Великого поста 3 апреля 1602 года в Пизе в церкви Святого Николая прозвучала музыка под управлением Джулио Романо[1], в исполнении которой принимали участие его вторая жена Маргерита и «две дочери, которые поют хорошо» ("*le due figliole le quale cantano bene*"), а также ученица Каччини Виттория Аркилеи и его внебрачный сын Помпео [цит. по: 14, с. 166]. Слава этого ансамбля, который называли *Concerto Caccini*, дошла даже до Франции. Король и королева написали два письма Великому герцогу Тосканскому Фердинанду I и его жене Кристине Лотарингской с просьбой отпустить к ним *Concerto Caccini* в полном составе. Согласие, естественно, было дано. Поездка оказалась довольно долгой, так как по дороге во Францию семья выступала при дворе Модены перед герцогом Чезаре д'Эсте и его женой Вирджинией Медичи, затем в Милане и Лионе. В Париж они прибыли в начале декабря 1604 года и оставались там не менее пяти месяцев.

Наибольший успех в этом артистическом турне выпал на долю Франчески. На тот момент ей было семнадцать лет. Своим исполнительским мастерством в игре на арфе, клавесине, лютне, теорбе, гитаре и, конечно же, пением (в том числе на французском и испанском языках) она произвела большое впечатление на Генриха IV. Он даже назвал ее «лучшей певицей во Франции» и предложил место при дворе. Однако не получив на то разрешения от Великого герцога Тосканского, Франческа вместе с другими членами семьи вернулась на родину [см.: 12].

После неудачной попытки Джулио Каччини пристроить дочь на службу к римской княгине Маргарите Перетти, двоюродной сестре кардинала Монтальто, Франческа в ноябре 1607 была принята в штат при Тосканском дворе и вскоре вышла замуж за придворного певца Джованни Баттиста Синьорини. При этом ее карьера во многом стала возможной благодаря покровительству жены Великого герцога Кристины Лотарингской.

На придворной службе как певица, вокальный педагог, исполнительница на разных музыкальных инструментах и композитор Франческа, имевшая звание *virtuosa,* состояла до 1627 года. И если поначалу ее жалование составляло 10 скудо в месяц, то к концу 1614 года оно удвоилось, что сделало ее самым высокооплачиваемым музыкантом у Медичи [5, с. 360].

Музыканты, находившиеся на службе при Тосканском дворе (как, впрочем, и художники), не проживали вместе со слугами, а владели одним или несколькими домами в городе, что позволяло им сохранять известную независимость. Их дома, хотя и не посещались большим количеством людей, как дворцы аристократов, тем не менее отнюдь не были местами уединения. К тому же профессия музыканта, помимо регулярных репетиций, требовала постоянной связи с городом, частых поездок ко двору, в загородные резиденции и монастыри. В своей не так давно опубликованной книге Маддалена Бонекки приводит описание

[1] Джулио Романо (т.е. «Римлянин») – прозвание, под которым был известен Каччини.

дома известного флорентийского музыканта первой четверти XVII века Доменико Белли [2, с. 61]. Дом этот, где Белли жил со своей женой певицей Анжеликой Камероне и двумя детьми, состоял из четырнадцати комнат. Жилые комнаты и просторный холл располагались на втором этаже, в то время как первый этаж был отдан под хозяйственные нужды. Там также хранились инструменты и ноты (как печатные, так и рукописные). В частности, в помещении, выходящем во двор, была комната с четырьмя большими виолами (*viole da sonare*) в парусиновых футлярах, лютней и тремя китарронами.

Что касается дома Франчески Каччини и ее мужа, в который супружеская чета перебралась в 1610 году, то он находился на виа Вальфонда (*via Valfonda*), недалеко от церкви Санта Мария Новелла и знаменитого палаццо Медичи-Риккарди. Известно, что в 1620-х годах в их доме находился клавесин с росписью Лодовико Карди Чиньоли, унаследованный Франческой от своего отца, умершего в конце 1618 года, а также пять музыкальных инструментов, которые ее муж хранил для Медичи: двойная лира со смычком в деревянном и кожаном футляре, басовая флейта, две двойных сорделлины[1] и одна обычная [там же, с. 62–63].

Неизвестно, сколько книг имелось в их библиотеке, но вполне вероятно, что это были как нотные сборники, так и литература разной тематики, включая стихи, необходимые Франческе при сочинении вокальной музыки для своих учеников. Ведь не ограничиваясь сольными выступлениями, она начала преподавать пение: поначалу придворным, а затем и девушкам, принадлежащим другим кругам. Так что уже с 1619 года стали говорить не только о ней, но и также о ее ученицах, ее «девочках» [7].

Сохранились свидетельства того, что в период службы при Тосканском дворе Франческа неоднократно покидала Флоренцию. Так, в мае 1617 она выступала в Генуе, и Габриэлло Кьяберра в письме к Микеланджело Буонаротти Младшему писал, что ее слушали с восторгом, так что слава за несколько дней разошлась по всему городу [10]. Однако Фердинанд I не позволял ей задерживаться подолгу в других местах. И когда герцог Винченцо Гонзага по совету Оттавио Риннуччини пригласил «женщин Джулио Романо» (“*le donne di Giulio Romano”*) выступить в Мантуе на празднованиях по случаю свадьбы наследника, Медичи не разрешил Франческе уехать, отпустив только ее сестру Сеттимию [12].

Правда, иногда ей удавалось посещать Рим. Ее контакты с римской музыкальной средой подтверждаются в том числе и музыкальным манускриптом XVII века из *Biblioteca Alessandrina di Roma*, составленном в основном из сочинений композиторов римской школы (в частности, Стефано Ланди, перу которого принадлежит большая часть рукописи). Так вот в этот манускрипт была включена, помимо прочего, *Egloga pastorale Tirsi e Filli della Signora Francesca Caccini*[2]. И это, несомненно, свидетельствует о том, что в Риме Франческу ценили не только как певицу, но и как композитора.

При этом ее композиторский талант, разумеется, был прежде всего востребован при Тосканском дворе. Франческа писала музыку, предназначенную для многочисленных собственных выступлений и придворных развлечений во время карнавального сезона или в честь значительных событий в жизни ее покровителей. Кстати, успех подготовленного ею музыкально-сценического произведения под названием «Рабыня» (*La stiava*), которое было показано во время карнавала 1607 года[3], во многом способствовал тому, что она была принята на постоянную службу при дворе.

Не меньший успех сопутствовал еще одному произведению с музыкой Франчески – «Балету цыганок» (*Il Ballo delle Zingane*), представленному в палаццо Питти 24 февраля 1615 года (с хореографией Аньоло Риччи). К сожалению, сохранилось только либретто Фердинандо Сарачинелли. Однако из него следует, что в этом большом музыкально-сценическом опусе предполагались как танцы, так и чередующиеся ансамблевые и сольные вокальные номера [1, с. 25][4].

В августе 1618 года в типографии Дзаноби Пиньони во Флоренции был отпечатан сборник вокальных сочинений Франчески Каччини под названием «Первая книга музыки» («*Il primo libro delle musiche*»)[5]. По традиции того времени

[1] Сорделлина (*sordellina*) – разновидность волынки.

[2] MS 279, fols. 61r – 68r.

[3] *La stiava* была написана в жанре *torneo* – турнирного представления с музыкальными диалогами и танцами.

[4] Добавим, что спектакли с музыкой Франчески Каччини показывались в Палаццо Питти и ранее. В их числе, например, постановки комедий поэта Микеланджело Буонаротти Младшего *La Tancia* (1611) и *Il passatempo* (1614).

[5] Экземпляры *Il primo libro delle musiche* (Firenze: Zanobi Pignoli, 1618) ныне хранятся в Национальной центральной библиотеке Флоренции, Эстенской библиотеке Модены и Национальной библиотеке Франции в Париже. Факсимильное издание, объединяющее страницы экземпляров из Флоренции и Модены, было опубликовано в 1986 году в Нью-Йорке (Italian secular song, 1606–1636. Vol. 1: Florence / ed. by Harry Tomlinson. New York: Garland, 1986).

он посвящен знатной особе, в данном случае – «преподобному синьору кардиналу де Медичи»[1].

Книга содержит 36 вокальных произведений (32 для голоса и continuo, а также 4 дуэта для сопрано и баса) на светские и духовные тексты (на итальянском языке и латыни), представляющих собой по большей части типичные образцы раннебарочной монодии с сопровождением, в стилистическом отношении напоминающие о *Le nuove musiche* ее отца Джулио Каччини (1602)[2]. Вместе с тем этот сборник также включает в себя многочисленные варианты вокальной орнаментики, в определенной мере отражающие специфику присущей автору методики преподавания, судить о которой отчасти возможно по текстовым фрагментам, сопровождающим публикации ее канцонетт. Вероятно, сборник *Il primo libro delle musiche* составлен из сочинений разных лет и содержит лишь небольшую часть камерных вокальных сочинений Франчески (в том числе канцонетт и мадригалов), которые она создавала не только для собственного исполнения, но и в качестве учебного материала для своих учениц[3].

Со второй половины XX века *Il primo libro delle musiche* Франчески Каччини стала предметом пристального научного изучения[4]. Отчасти по той причине, что в этом издании, помимо нот, содержатся и автобиографические сведения, необходимые в то время для представления композитора публике и свету. Кроме того, сборник может пролить свет на пути формирования музыкального языка композитора, демонстрируя ряд гармонических и мелодических формул, которые использованы в разных ее сочинениях.

В декабре 1618 года Франческа потеряла отца, но не уменьшила свою активную деятельность при дворе. Уже 11 февраля 1619 года была представлена комедия Микеланджело Буонаротти Младшего *La Fiera* – пышный придворный спектакль, сопровождавшийся музыкой (впоследствии, к сожалению утерянной), которую она написала вместе с Марко да Гальяно. В 1622 году неоднократно

IL PRIMO LIBRO
DELLE MVSICHE
A VNA, E DVE VOCI
DI FRANCESCA CACCINI
NE' SIGNORINI.
DEDICATE
ALL'ILLVSTRISS. E REVERENDISSIMO
SIGNOR
CARDINALE
DE' MEDICI.
In Firenze, Nella Stamperia di Zanobi Pignoni. 1618.
Con Licenzia de' Superiori.

Титульный лист «Первой книги музыки» Франчески Каччини (Флоренция, 1618)

было показано новое представление под названием «Мученичество святой Агаты» (*Il martirio di S. Agata*), музыка которого, как считается, была создана Джованни Баттиста да Гальяно[5]. Однако в предисловии к флорентийской публикации либретто Якопо Чиконьини (1624) отмечено, что «музыка хора жриц Венеры и часть партии Святой Агаты были написаны синьорой Франческой Каччини, женой Джованни Синьорини, дочерью Джулио Романо» [12].

[1] Приведем цитату из этого посвящения, которая, наш взгляд, очень ясно показывает характер взаимоотношений между музыкантами и власть имущими в то время: «Если бы я только могла другим образом показать Вашему святейшеству величину моей благодарности и моей преданности, я бы не осмелилась публиковать Ваше имя на этой книге, зная, насколько Вы выше всей этой суеты. Но поскольку не в моих силах сделать нечто большее для Вашего святейшества, мне остается выразить свою благодарность и привязанность через те усилия, которые я вложила во все это. С максимальной скромностью молю Вас защищать меня Вашей милостью, Вашим авторитетом, и там, где мне не хватит добродетели, пусть я буду поддержана Вашей доблестью и Вашей добродетелью. Молюсь Господу, чтобы Вы были счастливы, и, скромнейше склоняясь, целую Ваше одеяние. Флоренция 16 августа 1618. Ваша скромнейшая и обязанная Вам слуга».

[2] Жанровые наименования сочинений из *Il primo libro delle musiche* довольно разнообразны. Это не только канцонетты и мадригалы (как принято считать), но также арии, сонеты, октавы, мотеты, гимны.

[3] Показательно, что сборник явно выстроен в порядке усложнения, напоминая тем самым педагогическую хрестоматию.

[4] Данному сборнику, в частности, посвящена диссертация Кэролин Раней [13].

[5] Партитура «Мученичества» не сохранилась.

Всего же за свою творческую карьеру Чеккина приняла участие в музыкальном оформлении по меньшей мере четырнадцати спектаклей, поставленных при дворе. Хотя в официальных документах ее авторство упомянуто лишь применительно к трем из них. К этому следует добавить, что, несмотря на очень высокую оценку в некоторых источниках ее певческого и актерского таланта, в хрониках двора ее выступления практически не упоминаются[1]. О них мы можем узнать только из писем самой Франчески, адресованных поэтам, с которыми она сотрудничала[2], а также из переписки Великой герцогини с дамами Тосканского двора. На это несоответствие указывала С. Кусик. Она пришла к выводу, что хронист преднамеренно избегал упоминаний о Франческе в официальных документах, чтобы таким образом защитить репутацию двора Медичи. Он старался не афишировать тот факт, что артистические способности женщины, запомнившейся публике своими «несколько провокационными выступлениями» на сцене, получили широкое признание. Тем самым создавалась видимость того, что театральные постановки (в которых могли быть ярко выражены в том числе и сексуальные мотивы) создавались исключительно приезжими артистами [6, с. 339]. На наш взгляд, подобное замалчивание было очень обидным и несправедливым по отношению к Франческе.

Но, так или иначе, музыку для театральных представлений она писала на протяжении всей своей карьеры. Правда, целиком сохранилось лишь одно ее сочинение для сцены – «Освобождение Руджеро с острова Альцины» (*La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*). Но именно это четырехактное произведение, в основу которого был положен адаптированный сюжет из эпической поэмы «Неистовый Роланд» (*Orlando furioso*) Лудовико Ариосто, заняло особое место в истории музыкального театра, поскольку фактически явилось первой оперой, написанной композитором-женщиной.

Премьера «Освобождения Руджеро» состоялась 3 февраля 1625 года на вилле Медичи в Поджо Имперiале. Постановка была приурочена к празднованию масленицы и торжествам по случаю приезда польского принца, будущего короля Владислава Сигизмунда IV Ваза[3].

Текст оперы должен был быть написан Андреа Сальвадори – придворным поэтом Медичи, но некий конфликт между ним и Франческой, привел к тому, что она обратилась за либретто к Фердинандо Сарачинелли из Вольтерры, с которым уже сотрудничала за 10 лет до этого при работе над «Балетом цыганок» [12].

Созданное им либретто отпечатал в 1625 году во Флоренции Пьетро Чекончелли[4]. Тогда же им была опубликована и партитура[5]. И если на титуле либретто произведение представлено как *Balletto*, то собственно в партитуре оно уже значится как *Commedia per musica*. Впрочем, подобного рода расхождения весьма типичны для музыкального театра Италии не только XVII, но и XVIII столетия. И они в общем-то не мешают именовать данное сочинение Франчески Каччини оперой[6], учитывая что весь его поэтический текст положен на музыку.

Состав певцов «Освобождения Руджеро» (6 сопрано, 2 альта, 7 теноров и только один бас) явно демонстрирует тренд в сторону высоких голосов, что вообще достаточно характерно для старинных опер. При этом произведение в целом сочетало в себе остроумную иронию и сатиру с моментами удивительной эмоциональной напряженности, а его постановка изобиловала пиротехническими и другими визуальными эффектами, завершаясь конным балетом. Но главным достоинством этой оперы, безусловно, явились прекраснейшие арии, канцонетты и мадригалы.

---

[1] Эти хроники находятся в Национальной центральной библиотеке Флоренции (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), частично они были опубликованы Анджело Солерти [14].

[2] См.: Roma, Archivio Storico Capitolino, Fondo Orsini. 1a Serie, 126, no. 858: lettera di Francesca Caccini a Virginio Orsini 11 Maggio 1613, 22 Maggio 1614.

[3] Непосредственный заказ Франческа получила от супруги Великого герцога Козимо II Медичи Марии Магдалины Австрийской.

[4] *Saracinelli, Ferdinando*. La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina. Balletto Rappta in Musica... Firenze: Pietro Cecconcelli, 1625. Заметим, однако, что первое издание существует в двух вариантах, которые отличаются друг от друга. Экземпляры одного из них (45-страничного) имеются в Британской библиотеке, Библиотеке Хоутона в Гарварде и Национальной библиотеке в Париже. Кроме того, один из экземпляров был продан в 2018 году на аукционе «Сотбис» за 4750 фунтов стерлингов (https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/music-sale-l18406/lot.247.html). В другом варианте (36-страничном), который упоминается в большинстве библиографических указателей, отсутствует сонет Андреа Сальвадори, восхваляющий Сарачинелли, зато на с. 4 приведен список исполнителей.

[5] La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina. Balletto composto in musica dalla Francesca Caccini ne' Signorini Malaspina. Firenze: Pietro Cecconcelli, 1625. В настоящее время, по данным RISM, существуют 5 экземпляров этого издания в библиотеках Рима, Венеции, а также Парижа и Лондона.

[6] Несмотря на то, что подобного жанрового наименования как минимум до конца 1630-х годов не существовало.

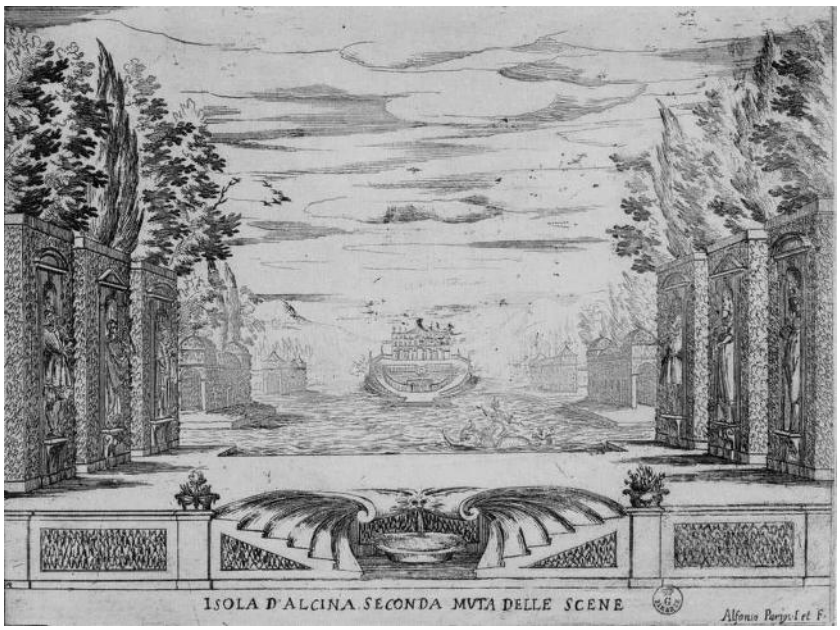


Иллюстрация ко второй сцене «Освобождения Руджеро с острова «Альцины» (гравюра работы Альфонсо Париджи). Оригинал – Кабинет рисунков и гравюр Галереи Уффици (Флоренция)

Франческа Каччини, находившаяся в то время на пике расцвета своего таланта, смогла не просто написать блестящую партитуру, но и создать для себя необычайно выразительную, многогранную партию главной героини – Альцины. Отчасти в ней слышались отголоски знаменитого *Lamento* Ариадны из одноименной оперы Монтеверди. Тем не менее жалобы покинутой женщины – это только одна грань образа, постепенно трансформирующегося от волшебной соблазнительницы до мстительной колдуньи. И здесь, надо сказать, Франческе удалось воплотить тип могущественной и опасной женщины, который в дальнейшей истории оперы принимал так много различных форм.

Большой успех флорентийской постановки «Освобождения Руджеро» способствовал тому, что Владислав захотел повторить этот и другие спектакли, показанные при дворе Медичи, у себя на родине. И в 1628 году он смог реализовать эту идею. Причем первым таким спектаклем стала именно опера «Освобождение Руджеро», спетая на итальянском языке и по большей части итальянскими виртуозами. По этому случаю была опубликована польская версия либретто Сарачинелли, которую сделал поэт Станислав Ягодинский, с указаниями по сценографии, режиссуре и с описанием разного рода механизмов и инженерных приспособлений, использованных во Флоренции. Таким образом, сочинение Франчески Каччини стало одной из первых итальянских опер, представленных за пределами Апеннинского полуострова. Неудивительно, что спустя много лет, уже в конце XX столетия, ее возрождение воплотилось в спектаклях, поставленных в музыкальных театрах разных стран мира[1].

К периоду постановки «Освобождения Руджеро» относится и другая композиторская работа Франчески – «Влюбленный Ринальдо» (*Rinaldo innamorato*), которая одно время сохранялась в виде манускрипта. Рукописью владел некто Г. Баини, позже она якобы перешла в библиотеку Минервы в Риме [12], но дальнейшие следы ее теряются (возможно, она до сих пор хранится в частной коллекции).

В конце 1626 года умер муж Франчески, Джованни Синьорини. Правда, это событие само по себе вряд ли ухудшило ее материальное положение. Тем более что основная часть бюджета семьи складывалась из ее доходов. Но это не могло не сказаться на статусе Франчески. Незамужней женщине, которой к тому же надо было воспитывать пятилетнюю дочь Маргериту, было достаточно сложно оставаться на придворной службе. Хотя несколько месяцев (вплоть до мая 1627 года) она еще числилась в штате и продолжала получать жалованье [12].

Вскоре после этого Франческа вышла замуж за дворянина Томмазо Раффаэлли из Лукки. Оставив Флоренцию, она перебралась в родной город своего нового супруга, где в 1628 году у нее родился сын Томмазо. Новый социальный статус не позволял ей продолжать публичные выступления. Возможно, она что-то сочиняла, но подтверждений этому нет. В 1630 году Рафаэлли скончался и, вторично овдовев, Франческа оказалась в положении опекуна своего малолетнего сына,

[1] Произведение это ставилось и записывалось многократно, в том числе в Кельне (1983), Ферраре (1987), Стокгольме (1990), Миннеаполисе (1991), Дюдингене (Швейцария), Регенсбурге, Нойбург-ан-дер-Донау (Германия, 1999). Впоследствии оно прозвучало на Брайтонском фестивале старинной музыки (2015, запись *BBC Radio* 3), в Марселе (2017, запись *Radio Classique*), а также на Бостонском фестивале старинной музыки (2018, под названием *Alcina*). Первую полную запись музыки всей оперы, включая реконструированные танцы, была осуществлена в 2018 году *Huelgas Ensemble* под управлением Пола Ван Невеля.

которому, по обычаям того времени, переходило наследство умершего.

Так или иначе, ее будущее виделось достаточно обеспеченным и безоблачным. Однако все карты смешали страшная эпидемия чумы и последующий длительный карантин. Лишь в 1634 году Франческе удалось вернуться из Лукки во Флоренцию, где ее вновь приняли на придворную службу. Она, правда, уже не выступала, а главным образом обучала музыке юную принцессу Медичи. Сохранились сведения о выплате ей жалованья вплоть до 1637 года. А последнее документальное упоминание о ней в официальных документах датировано 8 мая 1641 года [5, с. 276].

Видимо, вскоре после этого Франческа Каччини оставила двор Медичи. Во всяком случае, следы ее теряются, и о дальнейшей ее судьбе ничего неизвестно, включая дату и место смерти. Подобное, однако, вполне объяснимо, учитывая, что многие документы того времени (тем более касающиеся частных лиц) по разным причинам (войны, пожары, стихийные бедствия и др.) попросту были утрачены.

Но как бы не завершился жизненный путь Франчески Каччини, надо сказать, что она с честью продолжила дело своего отца-композитора. Более того, своим примером она ясно дала понять, что талантливая женщина способна занять достойное место в мире музыки, несмотря на внешние обстоятельства, которые этому явно не способствовали. И действительно в 1610–1620-е годы ей удавалось сохранять прочные позиции в музыкальных кругах Флоренции, бывшей в то время одним из крупнейших культурных центров Италии. При этом ее *Il primo libro delle musiche*, получившая благодаря публикации достаточно широкое распространение, несомненно, способствовала утверждению в итальянской музыке к исходу первой четверти XVII века раннебарочной стилистики. Но в историю музыкальной культуры Франческа Каччини вошла прежде всего как первая женщина – автор оперы.

Литература

1. *Максимова А.* Музыкальный театр Италии первой половины XVII века: не только опера // Старинная музыка. 1999. № 4. С. 25–28.
2. *Bonechi, Maddalena.* “Nuove musiche” nella Firenze di primo Settecento: luoghi, occasioni, prassi, esecutive, musiche e testi. Universita degli studi Firenze, 2016.
3. *Bronzini d’Ancona, Cristoforo.* Della dignità e nobiltà delle donne. Firenze: Zanobi Pignoni, 1624.
4. *Chilesotti, Oscar.* La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina di Francesca Caccini // Gazzetta musicale di Milano, LI (1896). P. 540–542.
5. *Cusick, Suzanne.* Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009.
6. *Cusick, Suzanne G.* Francesca Caccini (1587–1646): questioni per una biografia tra «gender» e musicologia // Teatro e Storia. Vol. 28 (2007). P. 339–351.
7. *Cypess, Rebecca.* Francesca Caccini. Italian composer and singer [Электронный ресурс] // Britannica. URL: https://www.britannica.com/biography/Francesca-Caccini (дата обращения: 23.11.20).
8. *Fage, Adrien de la.* La prima compositrice di opera in musica, e la sua opera // Gazzetta musicale di Milano, VI (1847). P. 354–355.
9. *Maia Materdona, Gianfrancesco.* Per le virtuose donne Francesca Signorini Malespina e Adriana Basile, musiche famose. Roma, 1624.
10. *Masera, Maria Giovanna.* Alcune lettere inedite di Francesca Caccini // La Rassegna musicale, XIII (1940), no 4. P. 173–182.
11. *Masera, Maria Giovanna.* Michelangelo Buonarroti il Giovane. Torino: Rosemberg & Sellier, 1941.
12. *Pannella, Liliana.* Caccini, Francesca, detta la Cecchina // Dizionario biografico degli italiani. Vol. 16. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1973.
13. *Raney, Carolyn.* Francesca Caccini, Musician to the Medici, and Her *Primo libro* (1618). PhD diss. New York University, 1971.
14. *Solerti, Angelo.* Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Firenze: R. Bemporad & Figlio, 1905.

*Мария БАЗИЛЕВИЧ**
(Тюмень)

Фердинанд Герольд: забытый мастер французской музыки

«На театральном занавесе в “Ла Скала” оперный зритель середины XIX века мог бы прочитать вышитые золотыми буквами имена величайших композиторов Германии, Италии и Франции: Моцарта, Россини и Герольда», – замечает в одной из сравнительно недавних интернет-публикаций Ник Фуллер [10]. На первый взгляд, это утверждение, ставящее Фердинанда Герольда (1791–1833) в один ряд с двумя крупнейшими мастерами в истории оперы, может показаться преувеличением. Но основания для такой оценки, несомненно, имелись, поскольку при жизни этот композитор получил такое признание, что соперничать с ним было непросто даже его великим современникам. Более того, спустя десятилетия после кончины Герольда к его памяти продолжали относиться с большим пиететом. Так, например, популярный французский журналист и музыкальный критик второй трети XIX века Бенуа Жовен считал его «великим художником» [12, с. 195]. Соотечественник Жовена Гюстав Шуке в статье о Герольде, написанной для первого издания «Музыкального словаря Гроува», причислил его к тем мастерам, которые составляют «славу своего искусства и своей нации» [9, с. 752]. «Величайшим французским композитором первой половины XIX века» назван Герольд и в монографии известного музыковеда Артура Пужена [15, с. 117].

Однако уже к началу XX столетия многочисленные музыкально-сценические, симфонические и фортепианные сочинения этого автора оказались по большей части забыты, и лишь немногие из них продолжили свою жизнь в последующей театральной и концертной практике. Неудивительно поэтому, что круг музыковедческих работ, освещающих жизненный путь и творчество французского композитора, оказался весьма ограничен. Тем более если мы обратимся к русскоязычной литературе, где после статьи о Герольде в «Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона» (1893) [1] наиболее крупной работой оказался небольшой популярный очерк, помещенный к 200-летию со дня рождения композитора в ежегоднике «В мире музыки» за 1991 год [6]. Более чем скромное место отводилось Герольду и в трудах по истории оперы [5; 7].

Впрочем, в последние десятилетия на Западе интерес к этому автору заметно вырос, что, в частности, сказалось, и на количестве публикаций. В их числе, безусловно, следует упомянуть монографию Франс-Ивонн Бриль [8] и подготовленный Александром Дратвики сборник под названием «Герольд в Италии». Несомненно, заслуживают внимание и размещенные на интернет-сайтах статьи Ле Маррека [13; 14] и Ника Фуллера [10].

Кое-какие сведения о Герольде появились и в русскоязычном сегменте интернета [2–4]. Однако весьма ограниченный объем этих сведений не позволяет заинтересованному отечественному читателю получить необходимый объем информации. Отчасти *решить* этот вопрос призвана предлагаемая статья, в которой не только охарактеризованы важнейшие этапы жизненного и творческого пути Герольда и его основные произведения, но также предпринята попытка объективно оценить вклад французского композитора в историю музыкального искусства.

И здесь, прежде всего, наверное, следует отметить, что жизненный путь Герольда разворачивался в годы бурных общественных потрясений и великих для Франции и всего европейского мира событий конца XVIII – первой трети XIX века, которые в том числе способствовали яркому расцвету французской культуры. Свершения этого периода, по справедливому замечанию Ф.-И. Бриль, к 30-м годам XIX столетия сделали Париж крупнейшим европейским центром искусства, характеризующегося ассимиляцией достижений разнонациональных художественных культур, многосто-

* **Базилевич Мария Владимировна** – кандидат искусствоведения, начальник отдела послевузовского образования Тюменского государственного института культуры.

Портрет Фердинанда Герольда (1830).
По литографии работы Антуана Морена

ронностью творческих исканий, переплетением классицистских (Вольтер, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо), романтических (Ф. Шатобриан, А. Ламартин, А. Мюссе, П. Мериме) и реалистических тенденций (Стендаль, О. де Бальзак, В. Гюго). В активной художественной жизни французской столицы массовые празднества с революционными гимнами Л. Керубини и Ф.-Ж. Госсека соседствовали с постановками сочинений У. Шекспира и П. Бомарше, оперы Г. Спонтини, А. Гретри, Л. Керубини, Ж.-Ф. Лесюера, Э. Мегюля, Ф. А. Буальдье, Э. Обера – с шедеврами К. В. Глюка. В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Дж. Россини и Дж. Мейербера, звучание симфоний Л. Бетховена и Г. Берлиоза – с концертными выступлениями Ф. Листа, Н. Паганини и Ф. Шопена [8].

Луи Жозеф Фердинанд Герольд (фр. Louis-Joseph-Ferdinand Hérold), более известный просто как Фердинанд Герольд, родился в Париже 28 января 1791 года в музыкальной семье. Его отец – талантливый эльзасский пианист Франсуа-Жозеф Герольд, в прошлом ученик К. Ф. Э. Баха в Гамбурге, был достаточно известным преподавателем фортепиано. Музыкой мальчик начал заниматься, когда ему еще не было шести лет, и довольно быстро научился неплохо играть на рояле и даже сочинять небольшие пьески. Однако в 1802 году отец, бывший его первым педагогом, умер от туберкулеза легких. Друзья семьи помогли пристроить 11-летнего Фердинанда в пансион Хикса – довольно престижное по тем временам закрытое учебное заведение. Во время пребывания в нем наш герой не только получил неплохое общее образование, но также и возможность брать уроки теории музыки и сольфеджио у Франсуа-Жозефа Фетиса (впоследствии известного музыковеда, но в те годы еще подающего надежды студента Парижской консерватории). А в 1806 году уже сам Фердинанд поступил в Консерваторию, где прошел весьма разностороннюю подготовку: совершенствовался в игре на фортепиано у Жан-Луи Адана, обучался скрипичному искусству под руководством Родольфа Крейцера и изучал гармонию у Шарля-Симона Кателя. Однако наибольшее влияние на молодого музыканта оказал Этьенн-Николя Мегюль – один из выдающихся мастеров французской оперы, в класс которого Фердинанд поступил в 1811 году. Правда, еще до этого были написаны первые его серьезные сочинения, в том числе несколько сонат для фортепиано и два концерта для фортепиано оркестром (№ 1 E-dur и № 2 Es-dur)[1]. По окончании обучения подающий надежды молодой композитор удостоился Римской премии за кантату «Мадемуазель де Лавальер» (1812), получив тем самым возможность совершенствовать свое мастерство в Италии.

Осенью 1812 года Герольд покинул Париж, отправившись на Апеннины. В Риме он написал «Гимн о Преображении Господнем» для четырех голосов с оркестром и Первую симфонию C-dur (1813). Затем переехал в Неаполь, где был приближен ко двору и давал уроки игры на фортепиано дочерям короля, которым на тот момент был знаменитый наполеоновский маршал Йоахим Мюрат. Здесь Герольдом были созданы три струнных квартета (D-dur, C-dur, g-moll), концерты для фортепиано оркестром № 3 A-dur и № 4 e-moll (1813), а также Вторая симфония D-dur (1814). Среди этих произведений, в целом ориентированных на традиции классицизма, наибольший интерес, пожалуй, вызывают фортепианные концерты, которые своей открытой эмоциональностью уже предвосхищают лирико-романтическую трактовку жанра. Сочинения эти отличают «те-

[1] В юношеские годы Герольд зарекомендовал себя как пианист-виртуоз с «безудержным, легким, мягким и проникновенным исполнением в духе Д. Штейбельта» [12, с. 7]. В 1810 он получил первую премию на конкурсе пианистов, сыграв свою сонату для фортепиано ор. 1 (посвященную Ж.-Л. Адану), а в 1811 году – исполнил концерт для фортепиано оркестром № 1 в «Итальянском театре» в бенефисе певца Н. Таккинарди.

атральная» контрастность образов и стройность формы, свежесть инструментовки и виртуозность фортепианной партии, мелодическое богатство и разнообразие приемов тематического развития (тонально-гармонического, мотивного, имитационного). «Названные опусы доказывают, что Герольд мог бы быть блистательным симфонистом, если бы придерживался этой ветви композиции», – утверждает Г. Шуке [9, с. 731].

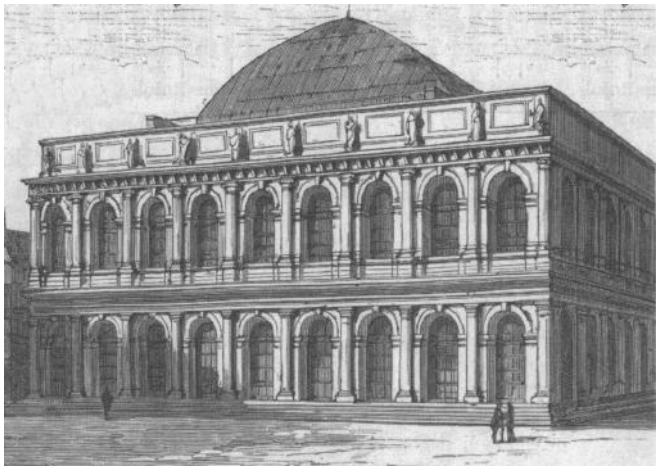
Однако будущего автора «Луга Писцов» неодолимо влекла идея создания музыкально-театрального сочинения, которая воплотилась в оперу buffa под названием «Юность Генриха V» (*La gioventù di Enrico quinto*). Ее премьера, состоявшаяся 5 января 1815 года в театре «Дель Фондо» в присутствии королевской семьи, прошла с большим успехом. Однако молодой композитор не задержался надолго в Неаполе, отправившись в Вену. Там он провел более двух месяцев и, в частности, познакомился с А. Сальери и И. Гуммелем (предстать перед Л. ван Бетховеном он, подобно Ф. Шуберту, не решился).

В августе 1815 года Герольд вернулся в Париж. С того времени и до последних дней жизни его творческая судьба была крепко связана с деятельностью парижских музыкальных театров. Сначала он устроился на весьма скромную должность аккомпаниатора в «Итальянском театре», но уже к 1824 году стал в нем хормейстером. А в 1821 году дирекция отправила Фердинанда в Италию для привлечения оперных певцов. И во время этой поездки молодой композитор впервые услышал произведения Джоаккино Россини, которые произвели на него огромное впечатление.

Важные перемены, коснувшиеся как профессиональной деятельности, так и личной жизни, принес 1827 год. Именно тогда Герольд женился на Адель-Элизе Ролле и приобрел дом в парижском пригороде Терн[1]. В том же году он получил должность хормейстера в Опере – ведущем музыкальном театре столицы. Однако главным театром для него как композитора стал “Opéra-Comique”: в нем состоялись премьеры почти всех его сочинений. Большую часть репертуара названного театра составляли произведения в одноименном жанре, зародившемся, как известно, еще в середине XVIII столетия. Французские комические оперы изначально отличались яркой театральностью, мобильностью, бойким языком, музыкой, близкой к народно-бытовому складу. Непременным их атрибутом были разговорные диалоги. При этом такие сочинения, в отличие от произведений, ставившихся в Опере, нередко создавались на увлекательные сюжеты бытового характера, изображая в том числе простых людей с их чувствами и переживаниями[2].

Однако в первые десятилетия XIX века в творчестве уже упомянутого нами Мегюля, а также Николя Далейрака, Николя Изуара и Франсуа Адриенна Буальдье наметилась новая лирико-романтическая тенденция развития этого жанра, получившая отражение в сентиментально окрашенных сюжетах и песенно-романсовой природе музыкального тематизма.

Герольд также не преминул обратиться к этому весьма демократичному музыкально-театральному жанру. Вскоре после своего возвращения во Францию он предпринял попытку найти хорошее оперное либретто. И, возможно, ему бы не скоро это удалось, если бы прославленный Ф. А. Буальдье не сделал молодому музыканту весьма лестное предложение: написать вторую половину комической оперы «Карл Французский, или любовь и слава» (*Charles de France, ou Amour et gloire*). Герольд блестяще справился с этой задачей, а премьера в июне 1816 года в «Опера-Комик» прошла с большим успехом. Окрыленный удачей, он писал: «Все газеты хвалят оперу, и это один из самых



Зал Вентадур в Париже, в котором с 1829 по 1832 год размещался Театр Комической оперы (с гравюры XIX в.)

[1] В этом доме прошла вся его дальнейшая жизнь: «Здесь родились трое его детей: Фердинанд, способный адвокат, сенатор; Адель, вышедшая замуж в 1854 году за М. Кламагерана, члена Парижского муниципального совета; и Эжен, родившийся в 1832 году, одаренный музыкант, которого в 1852 году унесла чахотка» [9, с. 732].

[2] Подтверждение этому легко найти в наследии таких авторов, как Эджидио Ромуальдо Дуни, Пьер-Александр Монсиньи, Франсуа-Андре Филидор, а также Андре Эрнест Модест Гретри.

счастливых дней в моей жизни. Я почти всем обязан Буальдье...» [10].

В следующем 1817 году у Герольда состоялись сразу две удачные премьеры. Наполненная обаянием комическая опера «Скромницы» (*Les rosières*) была исполнена 44 раза: «общественность с удивлением обнаружила в первой работе молодого музыканта не только великолепное владение техникой композиции, но и красочное воображение, щедрое вдохновение и знание законов театра» [15, с. 45]. Фантастическая опера-феерия «Колокольчик, или Дьявол-паж» (*La clochette, ou Le diable page*), основанная на переработанных сюжетах арабских сказок из собрания «Тысяча и одна ночь», выдержала более 100 представлений и с успехом конкурировала с «Алладином» Н. Изуара. Вскоре увидели свет еще три оперы Герольда: «Первый встречный» (*Le premier venu,* 1818), «Меняялы» (*Les troqueurs*, 1819), «Мертвый и живой автор» (*L'auteur mort et vivant*; обе – 1820). Однако, несмотря на талант и трудолюбие их автора, эти опусы получили холодный прием.

Герольд тяжело переживал поражения, его здоровье и уверенность в себе пошатнулись. Тем не менее, в эти трудные годы он написал немало фортепианных произведений, многие из которых были опубликованы. Характерно, что в полном соответствии с тенденциями развития фортепианного искусства того времени, классические сонаты и концерты в творчестве Герольда уступили место новым жанрам – концертным пьесам виртуозного характера. Так, в 1818–1821 годах появились фантазии на темы популярных опер Дж. Россини («Большая фантазия на темы Россини» ор. 21, «Зельмира» ор. 23, «Моисей» ор. 24, «Дева озера» ор. 28, «Граф Ори» ор. 38), К. М. Вебера («Волшебный стрелок» ор. 32) и др.

Композитор также обратился к жанру виртуозных вариаций («Вариации в итальянском стиле» ор. 11, «Вариации» ор. 17, «Мальбрук» ор. 30). Особую популярность приобрели созданные им в 1820 году «Блестящие вариации “В лунном свете”» ор. 19[1], о чем свидетельствуют их многочисленные переиздания.

Помимо вариаций, привлекательным для Герольда стал и традиционный для французской

Титульный лист первого издания вариаций Ф. Герольда «В лунном свете»

музыкальной культуры жанр рондо. Причем сочинения в этом жанре часто наделялись им программными заголовками («Бабочки» ор. 18, «Il vero pulcinello» ор. 27, «Рондо-вальс» ор. 34, «Рондо-вакханалия» ор. 36, «Блестящее рондо» ор. 37 и др.)[2].

К 1823 году композитор вновь ощутил интерес к работам для музыкального театра, о чем свидетельствовала премьера его новой одноактной комической оперы «Погонщик мулов» (*Le muletier*). Сюжет об обманутом муже, основанный на мотивах поэмы Лафонтена и новеллы Боккаччо, эпатировал публику, но полная изящества и жизни музыка подарила опере горячую зрительскую любовь.

В тот же год Герольду наконец-то удалось дебютировать в Опере, на сцене которой были показаны

[1] В основу этого сочинения положена тема известнейшей французской колыбельной (по одной из версий, ее автором был Жан Батист Люлли). Ранее же к этой теме обращался Муцио Клементи («Фантазия и вариации для фортепиано» ор. 48).

[2] Заметим, что в современных концертах нередко исполняется «Турецкое рондо» (*Rondeau Turc*) ор. 47. Вполне естественны при этом аналогии с финалом клавирной сонаты Моцарта A-dur (KV 331), именуемым, как известно *Rondo Alla Turca*. Тем более что отчасти этому способствуют очевидные стилевые параллели, связанные с имитацией звучания турецкого оркестра. Однако основной образный контраст в сочинении Герольда как оперного композитора возникает не между рефреном и эпизодами, а между драматической интродукцией (напоминающей вступление оперной увертюры) и последующим жизнерадостным рефреном танцевального характера с изящной, но упругой мелодией.

новые его работы – оперы «Ластения» (*L'asthénie*) и «Вандом в Испании» (*Vend me en Espagne*). Однако здесь композитора постигла неудача, причина которой, правда, была не связана непосредственно с музыкой: в одном случае, «совершенно не в моде» оказались античные мотивы, в другом – исторический сюжет мог вызвать лишь «официальный энтузиазм». На этом, впрочем, проблемы Герольда не оставили, поскольку оперы «Король Рене, или Прованс XV века» (*Le roi René, ou La Provence au XVe siècle*, 1824) и «Белый кролик» (*Le lapin blanc*, 1825), показанные уже в «Опера-Комик» также успеха не имели. К счастью, следующее произведение принесло Герольду заслуженное признание. Окрашенная в лирико-романтические тона опера «Мари» (*Marie*), написанная незадолго до свадьбы композитора, вобрала в себя «ту невыразимую нежность первой любви, те ласковые и простые мелодии, которые подобно аромату цветов источает душа, и которые можно подарить только один раз в жизни» [10]. Это произведение отличает «искренность, содержательность лирических высказываний, приподнятость чувств» [7, с. 336]. Непритязательный сюжет наполнен яркими эмоциями, поэтической образностью и прекрасной музыкой: *Мари, воспитанная старым солдатом, которого она считает своим отцом, втайне любит Адольфа, который помолвлен с Эмилией, дочерью барона. В отчаянии девушка убегает из дома, но герои находят ее и узнают, что она – дочь баронессы от предыдущего брака. Мари счастливо выходит замуж за Адольфа, который любит ее, а Эмилия становится женой его брата Анри.*

Лучшими страницами сочинения в первом акте стали романс Адольфа и ария Эмилии; во втором акте – страстный дуэт Мари и Адольфа, драматичная ария Мари и бурный финал. В завершающем третьем акте обращают на себя внимание ансамблевые номера: трогательный квартет и финальный секстет, основанный на двух темах увертюры и создающий тем самым музыкально-тематическую «арку», обрамляющую целое. «Опустошив шкатулку с драгоценностями, композитор рассыпал бриллианты по голосам секстета, – тонко подметил Б. Жовен. – Это гениальное произведение мог написать только мастер!» [12, с. 148].

Премьера «Мари» состоялась 12 августа 1826 года в «Опера-Комик». По количеству постановок в году она побила рекорд знаменитой «Белой Дамы» Ф. А. Буальдье и оставалась в репертуаре театра вплоть до 1868 года[1].

Успех «Мари» принес Фердинанду Герольду орден Почетного легиона и открыл новые творческие перспективы. В конце 1826 года композитор решил обратиться к жанру балета, вступив в тесное сотрудничество с директором балетной труппы Оперы Жан-Пьером Омером. В результате за три с небольшим года состоялись премьеры шести его балетов[2]. Все они имели немалый успех у публики и, подобно опусам Адольфа Адана, оказали значительное влияние на процесс развития этого музыкально-театрального жанра. «Во многом благодаря Герольду, – отмечал Г. Шуке, – музыка французских балетов приобрела свой необычайно грациозный, поэтичный, выразительный и страстный характер» [9, с. 731].

Между тем в 1829 году композитор вернулся к оперному жанру. И вернулся триумфально. Его новая комическая опера в трех действиях под названием «Цампа, или Мраморная невеста» (*Zampa, ou La fiancée de marbre*), написанная на либретто О. Ж. Мельвилля, не только была восторженно принята на премьере, но и, как выяснилось в дальнейшем, принесла Герольду мировое признание.

В этом сочинении соединилось все, чтобы привлечь внимание публики: острота драматических ситуаций и колорит солнечной Сицилии, яркость художественных образов и красота мелодий, гармоническое богатство и изысканность оркестровки. Сюжет оперы базируется на комплексе мифологических мотивов (оживающей статуи, непочтительного отношения к усопшим, чувственного гедонизма, толкающего на преступления, и божественного воздаяния), трактованных в духе романтической эстетики и при этом вызывающих ассоциации с «Дон-Жуаном» В. А. Моцарта. Аналогии здесь прослеживаются не только в плане идейного и образного содержания, но и на уровне драматургии, способов создания музыкальных портретов персонажей и приемов их развития. Подобно моцартовской dramma giocoso, «Цампа» органично сочетает принципы «серьезной» и комической оперы. О ее очевидной принадлежности к традициям французской opéra-comique свидетельствует наличие разговорных диалогов, специфика сюжета, народно-жанровые истоки музыкального тематизма. Вместе с тем, по своему

[1] Популярность этой оперы, в частности, побудила Ф. Шуберта написать «Вариации на тему из "Мари" Герольда» для фортепиано в 4 руки.

[2] В 1827 году в Опере увидели свет рампы «Астольф и Джоконда» (*Astolphe et Joconde*) и «Сомнамбула» (*La somnambule*), в 1828 – «Лидия» (*Lydie*) и «Тщетная предосторожность» (*La fille mal gardée*), в 1829 – «Спящая красавица» (*La belle au bois dormant*) и, наконец, в 1830 году во дворце Тюильри был показан балет «Деревенская свадьба» (*La noce de village*).

содержанию «Цампа» выходит далеко за привычные рамки opéra-comique, как, впрочем, и по характеру используемых оперных форм. По мнению А. Хохловкиной, «“Цампа, или Мраморная невеста” – крайнее выражение романтизма во французской комической опере» [7, с. 342]. Правда, такое утверждение, скорее, относится не столько к музыкально-стилистической сфере, сколько к общим содержательным и драматургическим принципам. Здесь и фантастика оживающей статуи, и «раздвоенность» образа главного героя, и заострение внимания на чувствах и душевных переживаниях действующих лиц, и конфликтность собственно музыкальной драматургии.

Так, уже в увертюре (D-dur), выдержанной в духе «поппури из нескольких сменяющих друг друга музыкальных тем, противопоставлены главные образные сферы» [14]. Жизнелюбие сицилийского корсара Цампы характеризует прежде всего стремительная первая тема (оркестровое tutti). Но после довольно пространного изложения она резко прерывается вторжением иного музыкального материала, связанного с роковым образом карающей статуи, который возникает из противопоставлений мрачных громогласных унисонов духовых и тихих уменьшенных септаккордов струнных на фоне тремоло литавр с последующей нисходящей хроматической линией, уходящей в глубины низкого регистра. Вскоре, однако, колорит просветляется и вступает спокойная лирическая тема в B-dur (у кларнетов и фаготов, слегка поддержанных валторнами), воплощающая образ Алисы – невинной жертвы соблазнителя Цампы. В увертюре эта тема оказывается лишь одним из эпизодов, но Герольд использовал ее и в последующих оперных номерах. В частности, на ней основана баллада Камиллы о печальной судьбе Алисы из I действия, а затем она звучит в финале всей оперы, превращаясь в торжественный хорал.

Отметим, что и другие темы увертюры появляются в дальнейшем развитии оперы. В частности, первая тема активно используется в финале I действия (в том числе в эпизоде с хором пирующих разбойников), а непосредственно противопоставленная ей вторая сопровождает явление статуи в финалах каждого из действий[1].

Заметим, что именно финалы, с которыми связаны узловые моменты драмы, оказываются наиболее развернутыми музыкальными номерами всего произведения. Их композиция складывается из череды разнохарактерных эпизодов. В первом действии это хор пиратов, куплеты Цампы, фрагмент дерзкого обращения к статуе Алисы, хор слуг. Во втором – свадебный хор и бравурная каватина Цампы, вторжение темы статуи из увертюры, а также уникальная для оперного театра прелюдия для органа. Финал третьего действия приносит разрешение конфликта: дуэт-поединок Цампы и Камиллы перетекает в эффектную сцену извержения Этны с торжествующим звучанием темы отмщенной Алисы.

Титульный лист клавираусцуга оперы Ф. Герольда «Цампа», отпечатанного в 1831 году в Майнце

Во многих номерах оперы весьма ощутимы итальянские влияния. Это касается кантиленной и виртуозной арии Камиллы, учтивой арии ее жениха Альфонсо и печальной баллады Камиллы из I действия, лирической арии Цампы и нежнейшего дуэта согласия Камиллы и Альфонсо из II действия, а также меланхоличной баркаролы Альфонсо и Камиллы из III действия. Им не уступают развернутые острохарактерные ансамбли, в которых преломляются традиции французской декламации. При этом по своей интенсивности ансамблевые сцены «Цампы» не уступают лучшим итальянским образцам, а живописные хоры и эффектные финалы напоминают о сочинениях

[1] Добавим также, что скерцозная тема в A-dur из среднего раздела увертюры получает блестящее претворение в арии Цампы во II действии.

К. М. Вебера и Дж. Мейербера. «Цампа – колоритный вклад Герольда во французскую романтическую оперу после “Белой дамы” Буальдье (1825) и “Фра Дьяволо” Обера (1830). После “Графа Ори” Россини (1828) это удачная попытка итало-французского симбиоза. <...> Герольд впервые для opéra-comique открывает блики неистового романтизма. Все это и составляет прелесть оперы, которую ругал Берлиоз, но хвалили Вагнер и Шопен», – резюмирует М. Л. Мугинштейн [5, с. 321].

Триумфальная премьера «Цампы» состоялась 3 мая 1831 года в «Опера-Комик». Спектакль пользовался большим успехом как у публики, так и у критиков. Он исполнялся 26 вечеров подряд, а впоследствии долгое время оставался в репертуаре театра, выдержав до конца 1877 года более 500 представлений. Из Парижа опера быстро распространилась по другим крупным городам мира: от Берлина, Вены и Лондона до Нью-Йорка, Рио-де-Жанейро и Буэнос-Айреса. А в 1834 году «Мраморную невесту» впервые поставили в России, где эта опера долгое время была необычайно популярна, наряду с «Робертом-Дьяволом» и «Африканкой» Дж. Мейербера.

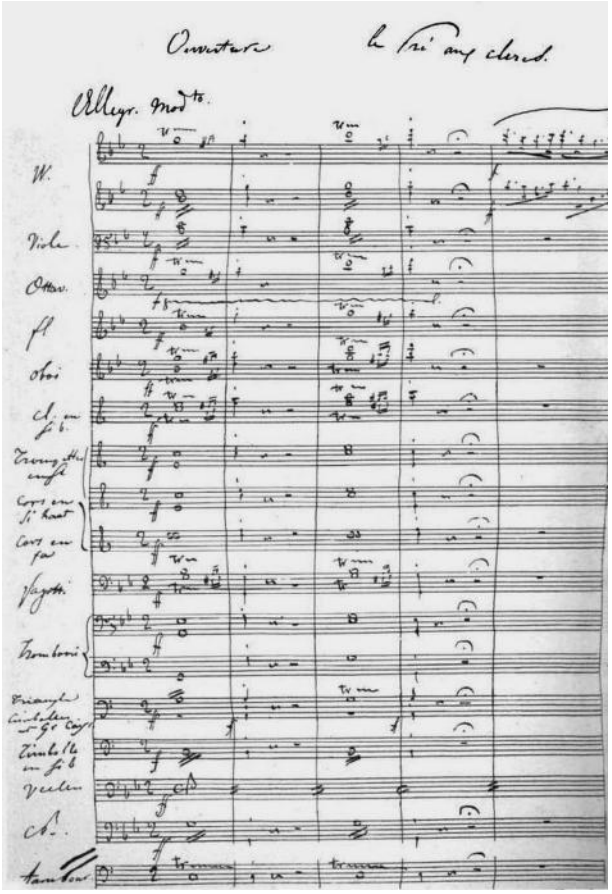
Сразу после «Цампы» удача, как часто бывает, ненадолго оставила Герольда. Во всяком случае, две очередные премьеры начала 1830-х годов – музыкальная драма в трех действиях «Маркиза де Бренвилье» (La marquise de Brinvilliers) и одноактная комическая опера «Врач без лекарств» (La médecine sans médecin) – остались практически незамеченными. Гораздо более счастливая судьба ожидала большую трехактную opéra-comique «Луг Писцов» (Le pré aux clercs), появившуюся на исходе 1832 года. Ее либретто, написанное Э. де Планаром, основано на мотивах романа П. Мериме «Хроника царствования Карла IX», при том что первоисточник трактован достаточно вольно[1]. Новая опера Герольда, менее драматичная чем «Цампа», тем не менее, весьма примечательна: «с одной стороны, возможности жанра французской комической оперы она, несомненно, расширяет, а с другой – высвобождает этот жанр от мощного влияния музыкального стиля Россини» [3]. Сохранив свой авторский стиль – опору на национальные песенно-романсовые интонации, выразительность декламации, динамичность ансамблей, красочность гармонического и оркестрового письма – Герольд создал сочинение, ставшее во многом «эталоном» французской комической оперы первой половины XIX столетия. Среди лучших его номеров – задорный дуэт хозяйки постоялого двора Нисетты и ее жениха Жиро (трактирщика с Луга Писцов), возвышенная ария барона де Мержи и трогательный романс Изабеллы (фрейлины Маргариты Наваррской) из 1 действия, виртуозная ария Изабеллы, а также изящное трио Маргариты, Изабеллы и Кантарелли из 2 действия, рондо Нисетты и трио Маргариты, Изабеллы и де Мержи из 3 действия. Финал сочинения, складывающийся из хора лучников, квартета и траурной сцены, где лодка с телом дуэлянта и интригана Коменжа плывет по реке, достойно венчает творчество Герольда: «В таинственном пении виолончели мы слышим размеренный звук весла, а в тоническом органном пункте в басу – монотонный голос реки, несущей барку, окутанную черным. Эта музыкальная картина имеет законченную красоту» [12, с. 188].

Премьера «Луга Писцов», состоявшаяся в «Опера-Комик» 15 декабря 1832 года, была восторженно встречена публикой. Однако колоссальное напряжение и волнения, связанные с подготовкой спектакля, вызвали у композитора резкое обострение туберкулеза, от которого он страдал долгие годы. Присутствовать на премьере Герольд уже не смог, хотя какое-то время еще продолжал работать. Правда, свой последний опус – оперу «Людовик» (*Ludovic*) дописать так и не успел[2]. Безвременная кончина композитора 19 января 1833 года стала тяжелейшей утратой для французской культуры.

Поистине знаменательными стали его слова: «Я ухожу слишком рано, я только начал понимать сцену» [9, с. 732]. И в этом смысле судьба Фердинанда Герольда, безусловно, может рассматриваться как образец печальной несправедливости. Но вместе с тем нельзя забывать и о том, что композитор все-таки многое успел сделать при жизни, оставив довольно внушительное наследие. И это не только его крупные работы для музыкального театра (более 20 опер и 6 балетов), но и немало других произведений, в первую очередь оркестровых и фортепианных (2 симфонии, 4 фортепианных концерта, немало сочинений разных жанров для фортепиано соло), которые заметно обогатили музыкальную литературу Франции того времени,

[1] Любопытно, что параллельно над своей большой оперой на этот же сюжет под названием «Гугеноты», работал Джакомо Мейербер. Причем оба сочинения «при всем индивидуальном своеобразии их либретто, в сущности, трактуют одно и то же, но по-разному. У Мейербера – мощный накал трагедии, у Герольда – изысканность мелодраматической коллизии» [4].

[2] Эту оперу завершил Ф. Галеви, и спустя несколько месяцев после кончины Герольда она все-таки была поставлена в «Опера-Комик». А вскоре на одну из ее тем Ф. Шопен написал свои «Блестящие вариации» ор. 12.



Начало увертюры оперы «Луг Писцов» (автограф). Оригинал – Нац. библиотека Франции в Париже

явившись в стилевом отношении довольно яркими образцами переходного периода от классицизма к романтизму.

Но, как бы то ни было, в историю мирового музыкального искусства французский художник вошел прежде всего как театральный композитор. «Прекрасный мелодист, тонкий мастер гармонии, очень чуткий к особенностям живого музыкального языка своего времени, Герольд работал в жанре комической оперы, принципиально убежденный в ее жизненности и преимуществах перед “большой”. Он стремился “поднять” комическую оперу до значения лирико-комедийного, подчас даже лирико-драматического жанра» [7, с. 334].

И действительно, органично обобщив достижения предшественников и искания современников, Фердинанд Герольд углубил романтические тенденции в развитии opéra-comique. Он стремился приблизить содержание своих произведений к образам новейшей романтической литературы, а его музыкальному языку были присущи открытая эмоциональность высказывания, интернациональность, свойственная парижской культуре того времени и одновременно ярко национальный характер мелодики, связанный, с одной стороны, со спецификой французской просодии и театральной декламации, а с другой – с обогащением мелодической линии как старинными народно-песенными оборотами, так и вполне современными романсовыми интонациями. При этом лучшие страницы сочинений Герольда привлекают не только мелодическим богатством, но также выразительной оркестровкой и яркими гармоническими оборотами.

Его произведения, несомненно, обладают немалой эстетической ценностью сами по себе. Но при этом не будет преувеличением сказать, что они также оказали влияние и на дальнейшее развитие французского музыкального театра, в том числе таких его жанров, как «лирическая опера» – с одной стороны, и оперетта – с другой.

Впрочем, отмечая многочисленные достоинства сочинений Герольда, стоит, наверное, обратить внимание на недостаточную стилевую оригинальность его музыкального языка, в отличие, например, от Верди или Вагнера. В какой-то мере это обстоятельство, наряду с невольной «конкуренцией» с другими творческими фигурами, способствовало тому, что со временем большинство сочинений французского автора оказалось забыто. Но, пожалуй, важнейшую роль в этом сыграли те значительные изменения в предпочтениях европейской, и прежде всего французской, публики, которые обозначились во второй половине XIX века и заметно усилились с наступлением очередного столетия. В новых культурно-исторических условиях излюбленный Герольдом жанр opéra-comique с присущими ему разговорными диалогами казался уже безнадежно устаревшим.

Однако в последние десятилетия, как известно, многие артефакты из музыкального наследия прошлого заново обретают свою художественную актуальность. Не стали исключением и творения Фердинанда Герольда. Достаточно сказать, что в 2008 году на парижской сцене вновь появилась его опера «Цампа», а спустя семь лет (в год 300-летия «Опера-Комик») был возрожден и «Луг Писцов». И хочется верить, что процесс этот будет продолжен.

Тем более что, вслушавшись в лучшие сочинения Герольда, можно обнаружить в лице их автора вдумчивого, щедрого и изобретательного художника, творческое наследие которого представляет значительный интерес не только для исполнителей и широкой публики, но и для историков европейской музыкальной культуры.

Литература

1. Герольд, Луи-Жозеф-Фердинанд // Энциклопедический словарь. СПб.: Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1893. Т. VIIIA. С. 548.

2. Герольд Фердинанд // Classic-online.ru. URL: https://classic-online.ru/ru/biography/6901 (дата обращения: 06.07.2020).

3. Корябин И. Опера Герольда «Луг писцов» // Belcanto.ru. URL: https://www.belcanto.ru/opera_clercs.html (дата обращения: 06.07.2020).

4. Луи Жозеф Фердинан Герольд // Belcanto.ru. URL: https://www.belcanto.ru/herold.html (дата обращения: 06.07.2020).

5. *Мугинштейн М. Л.* Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 634 с.

6. Фердинанд Герольд. Оперный автор знаменитого балета // В мире музыки. 1991: Ежегодник-панорама / ред.-сост. Л. Григорьев, Я. Платек. М.: Советский композитор, 1990. С. 31–32.

7. *Хохловкина А. А.* Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. М.: Музгиз, 1962. 368 с.

8. *Bril F.-Y.* Ferdinand Hérold (1791-1833). Études sur l'opéra français du XIXe siècle. Weinsberg: Musik-Édition Lucie Galland, 2012. 324 p.

9. *Chouquet G.* Hérold, Louis // A dictionary of music and musicians / ed. by George Grove. In two volumes. Vol. 1. London: Macmillan and Co, 1879. P. 730–732.

10. *Fuller N.* Ferdinand Hérold // URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2017/Apr/Herold_article.pdf (дата обращения: 06.07.2020).

11. Hérold en Italie: Ouvrage coordonné par Alexandre Dratwicki. Paris: Perpetuum mobile, 2009. 448 p.

12. *Jouvin B.* Hérold: Sa vie et ses œuvres. Paris: Editeurs Poul La France et L'etranger, 1868. 199 p.

13. *Le Marrec D.* Don Gio revisité // Carnets sur sol. URL: http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2008/11/11/1076-zampa-ou-la-fiancee-de-marbre-pastiche-don-giovanni-ferdinand-Hérold-opera-comique-mozart-statuee (дата обращения: 06.07.2020).

14. *Le Marrec D.* Louis Joseph Ferdinand, dit Ferdinand Hérold (1791–1833) – son temps, son esthétique – et Zampa ou la Fiancée de Marbre // Carnets sur sol. URL: http://operacritiques.free.fr/css/index.php?2006/11/25/451-louis-joseph-ferdinand-dit-ferdinand-Hérold-1791-1833-le-pre-aux-clercs-zampa-ou-la-fiancee-de-marbreb (дата обращения: 06.07.2020).

15. *Pougin A.* Hérold: biographie critique. Paris: Editeur Henri Laure NS, 1906. 127 p.

ABSTRACTS

***Mikhail Saponov* (Moscow). Pervyj vek Messy h-moll J. S. Bakha / The first century of J. S. Bach's Mass in B Minor**

The article, slightly reconstructing the long way (over a century) towards a complete performance of Bach's B Minor Mass, uses the narration as a background for discussion on several important problems. 1. The dramatic reception history of the Mass and other Bach's masterpieces during the first hundred years after his death. 2. New aspects of research of musical life in main Bach reception centres of Germany from the end of the 18th century up to the 1850s, including peculiar ways of sacred music realisation in Berlin and Frankfurt, which the article denotes as "club society's" or "burgher" realisations. 3. The decisive influence of Carl Friedrich Zelter's conception of the B Minor Mass as a unity and his leadership in Bach revival movement of his time. 4. The reasons of the strange slowness with which the realization (in performance) of the masterpiece as a whole was implemented.

Keywords: J. S. Bach; B Minor Mass; Sing-Akademie zu Berlin; choral societies; C. F. Zelter; A. B. Marx; historically informed interpretation.

***Elena Yuneeva* (Volgograd). Checkina iz Florentsii / La Cecchina from Florence**

The article is the first musicological publication in Russian, focuses on the career of the famous Florentine singer and composer Francesca Caccini, whose talent was highly appreciated by the great Claudio Monteverdi. Francesca turned out to be one of the few women of her time who achieved great success in the musical field. Moreover she was the first woman to write an opera. And her music largely contributed to the formation of early Baroque style in music of the first quarter of the 17th century.

Keywords: Francesca Caccini; women-composers; Florentine opera; music of Early Baroque; Grand Dukes of Tuscany; court musicians.

***Maria Bazilevich* (Tyumen). Ferdinand Hérold: zabytyj master frantsuzskoj muzyki / Ferdinand Hérold: the forgotten master of French music**

The article is the first musicological publication in Russian about Ferdinand Hérold, a famous French composer in the first third of the 19th century, whose numerous operas, ballets and instrumental compositions were later largely forgotten. The author not only describes the most important stages of Hérold's musical career and stylistic evolution of his music, but also makes an attempt to assess his contribution to the history of music.

Keywords: Ferdinand Hérold; French music; opera; opéra-comique.

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»)

В апреле нынешнего года исполняется 60 лет со дня рождения главного редактора журнала «Старинная музыка» **Юрия Семеновича Бочарова**. В канун этого события в редакцию поступило письмо от друзей и коллег юбиляра, которое решено было предать гласности.

Главному редактору журнала «Старинная музыка»,
ведущему научному сотруднику и педагогу Московской консерватории,
доктору искусствоведения и просто замечательному человеку
Юрию Бочарову от его друзей и коллег

Дорогой Юрий Семенович!

Ваши друзья, постоянные авторы и коллеги рады приветствовать Вас по случаю Вашего юбилея!

Мы искренне ценим, да и восхищены Вашим профессиональным стилем и отлаженным ритмом работы, Вашей эрудицией, удивительным кругозором и бескомпромиссным стремлением к точности и ясности научной мысли.

Сотрудничая с Вами, мы не забываем о своей уникальной жизненной удаче — о возможности иметь дело не просто с отменным редактором-виртуозом, но прежде всего с крупным ученым, предлагающим науке плодотворные и неожиданные идеи при исследовании истории музыкальной культуры.

Ваши труды (монографии и статьи) открывают новые стороны, казалось бы, давно известных музыкально-исторических реалий, заставляют пересмотреть прежние представления о них и даже вновь кинуться к нотным изданиям для самопроверки, а то и вовсе для отказа от старых музыковедческих привычек и клише. Некоторые Ваши открытия действуют на инертные умы и устаревшие мнения как благодатный освежающий душ!

Поэтому и неудивительно, что именно Вы сегодня не только ученый в расцвете сил и замыслов, но и один из лучших музыкальных лексикологов в России, талантливый энциклопедист и просветитель.

Несмотря на множество трудностей и на весьма непростые мытарства издательского дела, Вы добиваетесь результатов даже там, где другие сдаются. Вряд ли кто еще мог бы наедине с тяжкими обстоятельствами создавать и держать на себе оригинальные музыкальные журналы, один из которых не только живет десятилетиями, но и внесен в книгу рекордов!

Поскольку Вы в апрельские дни 2021 года преодолеваете только первую половину Вашей жизни, все мы от души желаем Вам счастливо и столь же ярко проявлять себя и во второй ее половине!
Крепкого Вам здоровья, дорогой Юрий Семенович, жизненных удач и достойных условий для творчества на многие годы!

Ваши московские и петербургские друзья и коллеги

доктора искусствоведения:
Валерий Владимирович Березин,
Константин Владимирович Зенкин,
Лариса Валентиновна Кириллина,
Ирина Алексеевна Кряжева,
Алексей Анатольевич Панов,
Михаил Александрович Сапонов,
Вячеслав Геннадьевич Цыпин,

кандидаты искусствоведения:
Анна Валентиновна Булычева,
Маргарита Владимировна Есипова,
Сергей Николаевич Лебедев,
Роман Александрович Насонов,
Елена Владимировна Ровенко,
а также научный сотрудник
Дмитрий Олегович Чехович

и другие музыковеды.