

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

Содержание

От редакции 6

Статьи

Анатолий Милка
Цена ошибки 10

Марина Рыцарева
Миф о Бахе в популярной культуре 28

Татьяна Кюрегян
Иоганн Себастьян Бах
в музыкальном самосознании
Роберта Шумана 42

Тамара Твердовская
Баховские хоралы в издании
Шарля Гуно (1870): принципы отбора
и комментарии 64

Андрей Денисов
Иноконфессиональные музыкальные
цитаты в литургических и светских
жанрах второй половины XVI —
первой половины XIX в.
и Credo Мессы h-moll И. С. Баха 82

Кира Южак
О тематической работе в трех фугах
Иоганна Себастьяна Баха 106

Мария Монич
Учебная fuga Сергея Танеева
на баховскую тему 130

Алла Янкус
Школа Н. А. Римского-Корсакова:
курс специальной теории
в учебных работах А. К. Глазунова 160

Марина Гирфанова
Технология построения двухголосных
канонических секвенций в интермедиях
фуг «Хорошо темперированного клавира»
И. С. Баха 190

Лариса Гервер
Баховская fuga cis-moll (ХТК I)
в метротектонических планах
Г. Э. Конюса 208

Документы

Лариса Кириллина
Проблемы исполнения произведений
И. С. Баха в письмах Г. Рамина
к М. Л. Старокадомскому 226

Сведения об авторах 251

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2024 год.
Том 16 (№№ 1–4) 259

Информация для авторов 269

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific
Journals in which major scientific results of theses for
academic degrees of doctor and candidate of sciences should
be published (recommended by the Higher Attestation
Commission of the Ministry of Science and Higher
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2024

Contents

Editorial 7

Articles

Anatoly Milka

The Cost of Error 10

Marina Ritzareva

The Bach Myth in Popular Culture 28

Tatyana Kyuregyan

Johann Sebastian Bach
as Part of Robert Schumann's
Musical Identity 42

Tamara Tverdovskaya

Charles Gounod's Publication
of Chorales by J. S. Bach (1870):
Selection Principles and Comments 64

Andrei Denisov

Interconfessional Musical Quotations
in Liturgical and Secular Genres
from the Second Half of the 16th Century
to the First Half of the 19th Century
and the Credo from Mass h-moll
by J. S. Bach 82

Kyra Yuzhak

On the Thematic Work in Three Fugues
by Johann Sebastian Bach 106

Maria Monich

Sergei Taneyev's Student Fugue on a Theme
by Bach 130

Alla Yankus

The School of Nikolai A. Rimsky-Korsakov:
Special Theory Course in the Student Works
of Alexander K. Glazunov 160

Marina Girfanova

The Technique of Constructing Two
Voice Canonical Sequences in the Fugue
Episodes of J. S. Bach's "The Well-Tempered
Clavier" 190

Larisa Gerver

The Metrotechtonic Plans of Georgi Conus
for Bach's C Sharp Minor Fugue
from WTC 1 208

Documents

Larissa Kirillina

Problems of Performing Works
by Johann Sebastian Bach in G. Ramin's
Letters to M. L. Starokadomsky 226

Contributors to this issue 251

Article Index (2024. Vol. 16, no. 1–4) 264

Directions to contributors 269

Научная статья

УДК 78.071.1

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.005

Иноконфессиональные музыкальные цитаты в литургических и светских жанрах второй половины XVI — первой половины XIX в. и Credo Мессы h-moll И. С. Баха

Андрей Владимирович Денисов

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

denisow_andrei@mail.ru <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Аннотация. Исследование иноконфессиональных музыкальных цитат связано с решением ряда вопросов, среди которых на первом плане оказываются религиозно-этический и эстетический. Отдельно следует учитывать функциональный аспект: в каком контексте автор предполагал исполнение подобных сочинений. Показана историческая изменчивость обращения композиторов к иноконфессиональным цитатам: в XIX в. они все чаще стали возникать в светских жанрах (на первом месте — хорал “Dies Irae”). На конкретных примерах проанализированы причины, объясняющие их появление: внешние обстоятельства (заказ) — “Lauda Sion” Ф. Мендельсона; сочувственное / толерантное отношение автора к другой религии — “Veni Domine” Б. Гуаюля; решение определенных художественных задач — «Гугеноты» Дж. Мейербера; интерес к различным художественным / культовым традициям — фантазии на темы псалмов гугенотов Э. дю Корруа, ряд псалмов из “Estro poetico-armonico” Б. Марчелло, “Dixit Dominus” Г. Генделя; функционирование музыкального материала в «чужой» литургической практике — Траурный антем памяти королевы Каролины Г. Генделя. У композиторов, связанных с немецкой культурой, цитаты выполняли риторические функции; особое положение в этом плане занимает Credo из Мессы h-moll И. С. Баха. В статье рассматриваются первоисточник использованных в нем цитат, особенности их трактовки, а также соотношение с религиозной и художественной концепцией Мессы.

Благодарности: автор статьи выражает благодарность кандидату искусствоведения Ю. В. Москвиной за возможность знакомства с нотами мессы “Pater noster” Л. Дазера.

Ключевые слова: *иноконфессиональный, цитата, литургический жанр, cantus firmus, культовые традиции, хорал*

Для цитирования: Денисов А. В. Иноконфессиональные музыкальные цитаты в литургических и светских жанрах второй половины XVI — первой половины XIX в. и Credo Мессы h-moll И. С. Баха // 2024. Т. 16. № 4. С. 82–105.

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.005>

© Денисов А. В., 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.4.005

Interconfessional Musical Quotations in Liturgical and Secular Genres from the Second Half of the 16th Century to the First Half of the 19th Century and the Credo from the Mass h-moll by J. S. Bach

Andrei V. Denisov

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
denisow_andrei@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Abstract. The study of interconfessional musical quotations is linked to the resolution of a number of questions, the most important of which are religious-ethical and aesthetic. The functional aspect should be considered separately: in what context did the author intend such works to be performed? The historical variability of composers' recourse to interconfessional quotations is shown: in the 19th century they began to appear more frequently in secular genres (first and foremost the chorale *Dies Irae*). Various examples are analysed to explain the reasons for the appearance of interconfessional quotations: external circumstances — *Lauda Sion* by F. Mendelssohn; sympathetic/tolerant attitude of the author towards another religion — *Veni Domine* by B. Hoyoul; solution of specific artistic tasks (for example, the depiction of another confession in the opera) — *The Huguenots* by G. Meyerbeer; interest in various artistic / cultic traditions — fantasies on the themes of Huguenot psalms by E. du Cauroy, a number of psalms from *Estro poetico-armonico* by B. Marcello, *Dixit Dominus* by G. Handel; functioning of musical material in foreign liturgical practice — *Funeral Anthem in Memory of Queen Caroline* by G. Handel. At the same time, for composers associated with German culture, quotations fulfilled rhetorical functions; the *Credo* from the *Mass h-moll* by J. S. Bach occupies a special place in this respect. The primary source of the quotations used in it, the peculiarities of their interpretation in the Mass and their correlation with its religious and artistic concept are examined.

Acknowledgments: The author would like to thank PhD Yulia V. Moskvina for the opportunity to study the score of *Missa Pater noster* by L. Dazer.

Keywords: *interconfessional, quote, liturgical genre, cantus firmus, cult traditions, chorale*

For citation: Denisov, Andrei V. Interconfessional Musical Quotations in Liturgical and Secular Genres from the Second Half of the 16th century to the First Half of the 19th Century and the Credo from the Mass h-moll by J. S. Bach. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 4. P. 82–105. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.005>

© Andrei V. Denisov, 2024

**Иноконфессиональные музыкальные цитаты
в литургических и светских жанрах
второй половины XVI —
первой половины XIX в.
и Credo Мессы h-moll И. С. Баха**

Ситуации, когда композиторы цитируют в своих произведениях литургический материал иной конфессии (по сравнению с собственным вероисповеданием), ставят перед исследователями множество вопросов. Первое положение среди них занимает религиозно-этический: если автор-католик цитирует протестантский гимн, то он либо признает полноценное положение этой веры по отношению к своей, либо преследует специфические цели (например, выставляя ее в пародийно-гротескном свете). Возможен и третий вариант: конфессиональные границы для него в принципе не имеют значения. Необходимо помнить и о том, как складывалось отношение к той или иной религии в социуме данного исторического периода. Оно могло меняться от резко отрицательного до нейтрального. В подобных сменах существенную роль нередко играли политические обстоятельства.

В то же время следует учитывать особенности функционирования того или иного материала в литургической практике. Хорошо известно, что она вовсе не была неизменной: существование ряда напевов допускало миграцию из одной «среды обитания» в другую. Кроме того, трансформировались структура обрядов, входившие в их состав тексты и музыка, а также особенности восприятия их семантики. Как будет видно ниже, вполне реальна ситуация, когда композитор и вовсе не предназначал сочинение с иноконфессиональными цитатами для церковного обихода.

Наконец, важное значение имеет эстетический ракурс восприятия таких цитат. Различия между ритуалами в конфессиях неизбежно затрагивают многие аспекты их собственно художественного воплощения, в частности: степень структурной сложности, особенности стилистики, композиционного решения (в том числе, следование определенному прототипу), соотношение музыкального решения и вербального текста (с точки зрения различимости последнего, а также метроритмического и звуковысотного планов), положение в самом литургическом контексте.

В целом иноконфессиональные цитаты имеют особый статус в системе межтекстовых взаимодействий. Они репрезентируют не только свои первоисточники, но и целостную сферу религиозного опыта, в свою очередь, апеллирующего к соответствующим ему теологическим представлениям и области культа. Таким образом, подобные цитаты, вторгаясь в эту сферу, обретают особую смысловую активность в структуре художественного текста. В то же время, сохраняя информацию о религиозном опыте эпохи создания произведения, их восприятие неизбежно оказывается достаточно мобильным.

Сказанное объясняет изменчивость обращения к иноконфессиональному материалу в разные эпохи, в том числе — в жанровой плоскости. В *Таблице 1* приведены наиболее характерные примеры таких заимствований в музыке второй половины XVI–XIX вв., и хотя этот список далеко не исчерпывает все случаи, он уже сам по себе оказывается весьма показательным.

Таблица 1. Произведения с иноконфессиональными музыкальными цитатами второй половины XVI–XIX вв.

Table 1. Works with interconfessional musical quotations from the second half of the 16th–19th centuries

Период	Сакральные жанры	Светские жанры
Вторая половина XVI–XVIII вв.	Гуаюль Б. “Veni Domine”	
	Корруа Э. дю. Фантазии	
	Марчелло Б. “Estro poetico-armonico”	
	Гендель Г. Траурный антем памяти королевы Каролины, «Эсфирь», “Dixit Dominus”, “The Lord is my light”	
	Бах И. С. Месса h-moll	
		Моцарт В. «Волшебная флейта»
	Краус Й. Траурная симфония	

(Окончание таблицы см. на след. стр.)

(Окончание)

Период	Сакральные жанры	Светские жанры
XIX в.	Мендельсон Ф. Симфония № 5	
	Мендельсон Ф. "Lauda Sion"	
		Лёве К. «Путь к кузнице»
		Шпор Л. Дуэт для скрипки и ф-но (ор. 96)
		Мейербер Дж. «Гугеноты»
		Адан А. Каприччио на протестантский хорал для ф-но
		Оффенбах Ж. «Батаклан»
	Лист Ф. Via crucis	
		Мусоргский М. «Песни и пляски смерти»
		Брамс И. «Призывание смерти»
		Чайковский П. «Новогреческая песня», Большая соната для ф-но, Сюита для оркестра № 3, «Манфред»
		Рахманинов С. Симфония № 1
		Сибелиус Я. «Лемминкяйнен в Туонеле»

Очевидно, что до XIX в. иноконфессиональные заимствования почти всегда были связаны с литургическими жанрами. В XIX столетии замечен «крен» в область светских жанров, и здесь, безусловно, явным лидером оказывается знаменитый хорал "Dies Irae", который цитируется композиторами самых разных национальностей и вероисповедания. Причины понять несложно: начиная с «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза именно этот хорал лишается своей однозначно литургической принадлежности, воплощая множество значений (подчас далеких от первоисточника) и как будто нивелируя свое католическое происхождение. Он фактически стал принадлежать всему музыкальному миру, в том числе — весьма неортодоксально настроенной в плане веры его части.

Уместно напомнить и о том, что в XIX в. (в отличие от предшествующих эпох) цитирование церковных хоралов нередко обнаруживается именно в светских жанрах: симфонических, камерно-инструментальных (Таблица 2). Нечастым оно оказывается в музыкальном театре, но не будем забывать, что в предшествующем столетии в явном виде оно присут-

ствуует только в финале второго акта «Волшебной флейты» В. Моцарта, в котором звучит лютеранский хорал “Ach Gott, vom Himmel sieh darein” («Взгляни, о Господи, с небес»)¹. Судя по всему, вплоть до конца XVIII в. светская театральная сцена считалась недостойной для сакрального, освященного веками материала церковных хоралов², и хотя в XIX в. эта граница стала переступаться чаще, полностью преодолеть ее композиторы смогли лишь спустя еще около ста лет.

Причины, по которым композиторы обращались к иноконфессиональным музыкальным цитатам, очень различны, и в общем плане их можно разграничить так:

- 1) *внешние* обстоятельства (заказ);
- 2) сочувственное / толерантное *отношение* автора к иной конфессии;
- 3) решение конкретных художественных *задач* (например, изображение представителей иной конфессии в опере; ее комическая трактовка);
- 4) *интерес* к художественным / культовым традициям иной конфессии;
- 5) функционирование музыкального материала в иноконфессиональной *литургической* практике.

Первая ситуация внешне оказывается самой понятной. Так, известно, что “Lauda Sion Salvatore” («Славь, Сион, Спасителя») Ф. Мендельсон написал в связи с 600-летием учреждения праздника Тела Христова в Льеже³,

¹ Как отмечает К. И. Зыбина, протестантские хоралы могли звучать в масонских ложах, что, возможно, и объясняет обращение Моцарта к этой мелодии (Зыбина К. Сакральный смысл зингшипя. О дуэте латников из «Волшебной флейты» В. Моцарта // Петербургское приношение Моцарту: Сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти). Санкт-Петербург, Тверь, Тверской государственный университет, 2012. С. 153). По мнению автора, данный раздел имеет смысловую связь с Viaticum из Литании святого алтарного таинства KV 243, об этом свидетельствует и общая идея *пути* от земного мира к высшему, и визуальное решение сцены из «Волшебной флейты», косвенно напоминающее об особенностях *ритуального контекста* исполнения литании, согласно которому Святые Дары представлялись на центральном алтаре церкви (Зыбина К. Litanien, ihre Begleiter und ihr Nachklang: mozartsche Kompositionen in Verbindung mit Werken anderer Gattungen // Zybina K. Die Litanien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition. Hollitzer Verlag, 2020. S. 299, 303).

² Довольно необычный и уникальный пример обращения к григорианскому хоралу “Dies Irae” в качестве основы тематизма (ясно различимой на слух, а потому вплотную приближающейся к цитате) в оперном жанре XVII в. — интермеццо из первой сцены пятого акта “Diana schernita” («Розыгрыш Дианы») Дж. Корнакьоли. Поразительно, что оно здесь фактически представляет инструментальный рекеивм в сочинении на античный мифологический сюжет: в данной сцене происходит оплакивание убитого Эндимиона-Актеона, превращенного в оленя.

³ То, что столь ответственный заказ был поручен композитору лютеранского вероисповедания, судя по всему, никого не смущало.

Таблица 2. Цитаты литургических песнопений в произведениях разных жанров XVIII–XIX вв.
 Table 2. Quotes of liturgical chants in works of different genres of the 18th–19th centuries

Вторая половина XVIII в.				
Церковные произведения (мессы, литании, мотеты, инструментальные сочинения), а также оратории	Симфонические жанры (в т. ч., симфонии допускавшие исполнение в церкви)	Камерно- инструментальные светские сочинения	Опера	
61,77 %	26,47 %	8,82 %	2,94 %	
XIX в.				
Церковные сочинения (в т. ч. — органные)	Вокально- симфонические сочинения (в т. ч. — оратории)	Камерно- инструментальные светские сочинения	Музыкальный театр (опера, музыка к драматическим произведениям)	Камерно- вокальные светские сочинения
25,71 %	21,9 %	16,19 %	8,57 %	4,76 %

использовав при этом в № 5 цитату широко известной одноименной секвенции. Причем трактована она в манере *cantus firmus*, недвусмысленно напоминая об огромном количестве церковных сочинений, в которых была применена подобная техника. Появление григорианского песнопения в контексте части со словами “*Docti sacris institutis*” («Христианам дан догмат»), скорее всего, имеет риторический смысл: текст десятой строфы возвещает о *незыблемости* догмата пресуществления хлеба и вина в тело и кровь Христа. Прием акцентирования с помощью хоральной цитаты определенного участка сакрального текста также уходит своими корнями еще в эпоху Ренессанса.

Тем не менее рецепция этого сочинения Мендельсона в XIX в. оказалась весьма неоднозначной. Материал хораля, ясно различимый в католических странах, в контексте культур других конфессиональных традиций неизбежно «исчезал» из восприятия, что дало повод А. Н. Серову в адрес этого сочинения написать: «церковного в этом стиле нет ровно ничего» [Серов 1988, 210]. В то же время во Франции, например, оценки были прямо противоположными как по содержанию, так и эмоциональному тону⁴.

Вторая ситуация намного сложнее, особенно если она связана с историческими периодами активизации религиозных конфликтов и противостояний. Б. Гуаюль, написавший во второй половине XVI в. мотет “*Veni Domine*” («Приди, Господь»), использовал в нем одноименный григорианский хорал (верс аллелуии мессы четвертого воскресенья Адвента) и лютеранский напев “*Erstanden ist der heilig Christ*” («Воскрес ныне святой Христос»). Как отмечает Ю. В. Москвина, данные песнопения напоминают о ключевых событиях Священной истории — пришествии Спасителя на землю и его Воскресении. Одновременно они «говорят» и о разных культовых традициях Штутгарта, в котором жил Гуаюль, — католической и протестантской: в творчестве композитора они могли сосуществовать в рамках даже одного произведения⁵.

Благодаря признанию Реформации герцогом Ульрихом придворная капелла Штутгарта стала важным центром протестантской музыки, сохранявшим свое значение в течение XVI столетия. После принятия Аугсбургского мира (1555) взаимоотношения между католицизмом и про-

⁴ См., например: [Linden 1963, 125] — приводится отзыв из *Journal de Liège* от 1846 г., в котором отмечен «прекрасный религиозный характер произведения»; *Bulletin du Diocèse de Reims*. 1892, 2 janvier. P. 263.

⁵ Москвина Ю. Мотет “*Veni Domine*” Бальдуина Гуаюля: из истории письма на *cantus prius factus* // Музыкальная академия. 2016. № 4. С. 113, 116.

тестантизмом в Германии стали лояльными, хотя и не были абсолютно бесконфликтными⁶. Как отмечает А. Ю. Прокопьев,

в имперских городах со смешанным католическим и лютеранским населением вводился принцип паритета, т. е. равенства в отправлении религиозных культов. В руках у католиков оставались городские духовные общины, не распущенные до 1552 г. И католикам, и лютеранам гарантировалась свобода вероисповедания с правом судебной апелляции в имперский палатный суд [Прокопьев 2008, 68].

В результате литургические сферы разных религий оказывались в непосредственном соседстве, буквально провоцирующем на взаимный контакт.

Иноконфессиональные цитаты, призванные, в первую очередь, решать конкретные *художественные задачи*, особенно активно стали использоваться композиторами в XIX в. Наиболее показательный пример — опера Дж. Мейербера «Гугеноты», в которой неоднократно звучит немецкий лютеранский хорал «Ein feste Burg» («[Господь] наша твердыня»), характеризующий *французских протестантов* и, таким образом, представляющий сознательно допущенный анатопизм⁷. Сходная ситуация возникает и в балладе К. Лёве «Der Gang nach dem Eisenhammer» («Путь к кузнице») на слова Ф. Шиллера (1829); в ней композитор цитирует «Дрезденский аминь» И. Наумана. Согласно содержанию произведения, главный герой приходит в *католический храм* (действие происходит в Саверне), где принимает участие в совершении мессы⁸.

Однако «Дрезденский аминь» в первые десятилетия XIX в. фигурировал в литургическом обиходе Германии⁹ и вряд ли звучал во Франции (кстати, сам композитор мог услышать его именно во время пребывания в Дрездене в студенческие годы). Лёве использовал его именно потому,

⁶ Об одном драматичном сюжете в их противостоянии см.: Таценко Т. Из истории католической конфессионализации в Германии: Фульдское дело 1576–1602 годов // Средние века. 2010. № 81 (4). С. 10–45.

⁷ Подробнее см.: Денисов А. Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott» в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 108–121. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.007>.

⁸ Хор в данном месте баллады отвечает на возглас священника; в партии фортепиано, которая этот хор призвана изображать, вписаны слова «...et cum spiritu tuo» («...и со духом твоим»).

⁹ Религиозная жизнь Дрездена конца XVIII — начала XIX вв. была связана с деятельностью как протестантских церквей, так и католической Hofkirche — см. одно из свидетельств, например: Бёрни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. Москва-Ленинград, 1967. С. 155.

что он вызывал устойчивые ассоциации с церковной католической традицией *в целом*, национальная ее специфика не играла особой роли (как и повсеместно известный “Ein feste Burg” в «Гугенотах» характеризовал протестантскую веру исключительно в обобщенном ключе). Возможно, в цитате есть и скрытый символический смысл: в конце баллады Шиллера благодаря божественной справедливости торжествует *истина*¹⁰.

Спустя семь лет после Лёве «Дрезденский аминь» процитировал Л. Шпор в третьей части Дуэта для скрипки и фортепиано op. 96. Сам композитор написал о ней в «Автобиографии» так:

Следующее далее *adagio* представляет сцену в католической Королевской капелле в Дрездене, которая начинается органной прелюдией у фортепиано соло; после этого скрипка играет интонации священника перед алтарем, после которых следуют ответы мальчиков-хористов в тех же самых тонах и модуляциях, которые используются в католических церквях Дрездена¹¹ [Spohr 1865, 201].

Таким образом, «Дрезденский аминь» выступает здесь и в качестве символа католического богослужения. Впоследствии эта связь утратила актуальность благодаря использованию песнопения в протестантском богослужении, а также его распространению по всей Саксонии. Нетрудно понять, что Р. Вагнер совершенно спокойно мог трактовать «Дрезденский аминь» в качестве лейтмотива святого Грааля в «Парсифале» уже как обобщенный символ христианства в целом, вне каких-либо конфессиональных границ.

Особый интерес представляет *четвертая* ситуация. Интерес к иноконфессиональному литургическому материалу проявляли разные авторы (см. *Таблицу 3*), преследуя разные же цели.

Создавая свои фантазии, Э. дю Корруа использовал весьма разнообразный материал: как собственный тематизм, так и светские песни, а также григорианские хоралы и мелодии псалмов гугенотов. Последние образуют группу из четырех сочинений, где первоисточники трактованы в качестве *cantus firmus*, в то время как в остальных голосах использована его начальная интонация. Конечно, подобная техника не была ис-

¹⁰ Граф, желавший смерти Фридолина, так как подозревал его в измене со своей женой, возвещает: «Он, как дитя, непорочен; нет ангела на небе чище».

¹¹ См. также о данном сочинении и цитате: *Tappert W. Das Gralthema in Richard Wagners «Parsifal» // Musikalisches Wochenblatt. 1903, xxxiv/31–32 [30 July]. P. 421–422.*

Таблица 3. Иноконфессиональные цитаты, обусловленные интересом композиторов к иным культовым традициям

Table 3. Non-confessional quotes, caused by composers' interest in other religious traditions

Корруа Э дю. Фантазии № 6, 20, 25, 27	Мелодии псалмов гугенотов
Марчелло Б. "Estro poetico-armonico" (№ 9, 10, 14–19, 21, 22)	Еврейские и греческие мелодии
Гендель Г. "Dixit Dominus"	Григорианский хорал — пятый псалмовый тон

ключительным явлением в начале XVII в.; необычным было обращение к тематизму подобного *происхождения*.

Сложно сказать, мог ли Корруа рассчитывать на исполнение этих фантазий в литургическом контексте (изданы¹² они были уже после смерти композитора — см. *ил. 1*). Как известно, после Нантского эдикта (1598) гугенотам была предоставлена значительная свобода, хотя и при ощутимых ограничениях, затрагивавших существование религии в культовой и социальной сферах¹³. Сохранялось и противостояние между гугенотами и католиками, хотя и не в столь радикальных формах, как это было до принятия эдикта. В любом случае, не приходится исключать, что появление на свет фантазий Корруа имело не конкретные прагматические, а скорее исключительно творческие цели. Как отмечает Ж. Бонфилс,

Музыкант, [состоявший] на службе у Генриха IV, судя по всему, участвовавший в религиозном противостоянии того времени, дю Корруа, очень близкий к кардиналу, известный полемист, несомненно, знал и надлежащим образом оценил высокие художественные достоинства этой знаменитой Псалтири [гугенотов] [Bonfils 1962, 10]¹⁴.

¹² Показательно, что перед началом каждой фантазии указаны источники григорианских хоралов и светских песен, однако названия псалмов гугенотов не приводятся (кроме №25).

¹³ Так, пункт 14 эдикта запрещал исповедовать религию гугенотов «при нашем дворе и свите, а также в наших землях и странах, которые находятся за горами, а также в нашем городе Париже и в пределах пяти лье от него» (см., например: Histoire de l'Edit de Nantes; contenant Les choses les plus remarquables qui se sont passées en France avant & après sa publication, à l'occasion de la diversité des religions: Tome premier. A Delft, Chez Adrein Veman, 1693. P. 67).

¹⁴ Имеется в виду т. н. «Женевская псалтирь», использовавшаяся в литургическом обиходе гугенотов. См. в той же работе Бонфилса таблицу с атрибуцией первоисточников музыкального тематизма фантазий, а также анализ последних.



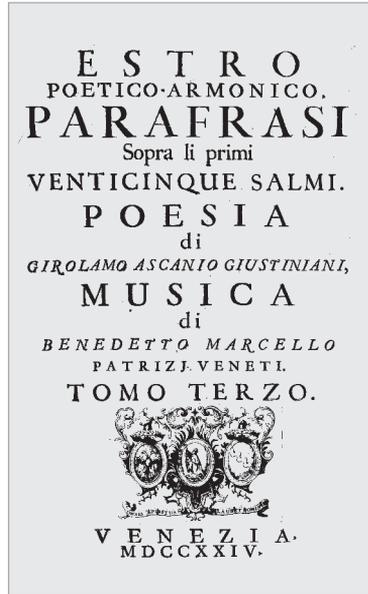
Ил. 1. Э. дю Корруа. Фантазии. Титульный лист издания (1610)

Fig. 1. Eustache du Caurroy. *Fantasies*. Title page of the 1610 edition

Наверное, самый необычный пример иноконфессиональных цитат демонстрирует хорошо известное собрание Б. Марчелло “*Estro poetico-armonico*” (ил. 2). Обращение к григорианским хоралам в ряде псалмов в данном случае не представляет собой ничего экстраординарного. Этого нельзя сказать про обработку греческих, а также еврейских культовых мелодий. Ученые неоднократно отмечали этнографический характер деятельности Марчелло¹⁵, ставившего поистине уникальные для своей эпохи цели. Как указывает Ю. Ю. Яковенко,

Марчелло счел своим долгом изучить во всей полноте область литургической еврейской музыки <...> Интерес Марчелло к еврейским мелодиям определяется желанием реконструировать храмовую музыку древнего Иерусалима [Яковенко 2022, 248, 255].

¹⁵ См., например: Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello’s “*Estro Poetico-Armonico*” // *The Jewish Quarterly Review*. 2002. Vol. 93. No. № 1/2. P. 149–199.



Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra

מען צור ישועתי וגו'



Ил. 2. Б. Марчелло. “Estro poetico-armonico”.
Титульный лист издания (1724); третий том, страница XI

Fig. 2. Benedetto Marcello. *Estro poetico-armonico*.
Title page of the 1724 edition; third volume, page XI

Э. Селфридж-Филд пишет, что

замысел Марчелло в его «Псалмах» <...> заключался в том, чтобы восстановить [былое] величие религиозной музыки через возрождение музыкальных практик ушедших времен [Selfridge-Field 2001, 810].

А сам композитор в предисловии к своему опусу сказал:

Те, кто представляют, что простота была недостатком древней музыки, глубоко заблуждаются, так как она была одним из ее благороднейших достижений [цит. по: Selfridge-Field 1990, 23]¹⁶.

Музыкальная интерпретация еврейских песнопений (включающая их гармонизацию в партии continuo) вполне отвечает словесным текстам — поэтическим переложениям псалмов, выполненным на итальянском языке Дж. Джустиниани. В результате наиболее сложным и здесь остается вопрос конкретного *предназначения* творения Марчелло. Э.Селфридж-Филд полагает, что оно представляет исключительно творческие опыты маэстро, которые не могли быть включены в литургический обиход уже по причине использования светского языка. Фактически это — своеобразное художественное исследование обширной области культуры, представлявшей для европейского католического музыкального мира terra incognita [Selfridge-Field 1990, 24]. В любом случае, весьма вероятно, что псалмы Марчелло с еврейскими мелодиями и вовсе могли не предполагать «живого» исполнения.

Иная ситуация связана с “Dixit Dominus” Г. Генделя, одним из наиболее известных и ярких сочинений его итальянского периода. Оно было написано на текст псалма № 110/109 («Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня»), обычно звучащего во время вечерни Оффиция. В Италии практика создания псалмов для вечерни имела богатые и сложившиеся традиции, что объясняет большое количество сочинений, написанных в этом жанре (среди наиболее известных — произведения А. Вивальди, А. Лотти, А. Кальдары). Поэтому вполне объяснимо, что, находясь в Риме и энергично осваивая богатейший опыт новой для него культуры, Гендель обратился к григорианскому хоралу¹⁷.

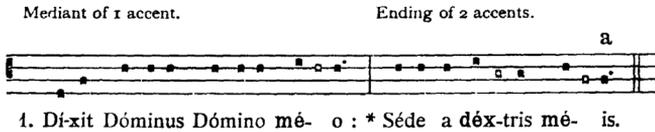
¹⁶ В данном издании приведена также атрибуция использованных мелодий.

¹⁷ В настоящее время нет достоверных данных о поводе создания “Dixit Dominus” Генделя. Дж. Холл отмечает, что создание церковных композиций для католической церкви могло выступать в качестве дипломатического жеста в ее адрес со стороны

В его “Dixit Dominus” звучит цитата пятого псалмового тона — в первом и последнем номерах (по два раза в качестве *santus firmus*), образуя четкую композиционную арку. Характерно, что цитируемый материал подвергнут заметным изменениям: иницией тона открывает минорная, а не мажорная терция, терминация подвергнута существенному упрощению, представляя нисходящее поступенное движение (ср. *ил. 3 и 4*). Следует отметить, что изменение первоисточника сопровождается фактически все немногочисленные случаи цитирования у Генделя — он просто не мог позволить себе дословно воспроизвести его, не добавив ничего «от себя»¹⁸.

Ил. 3. Пятый псалмовый тон, григорианский хорал

Fig. 3. Fifth Psalm Tone, Gregorian Chant



При этом Гендель, скорее всего, отталкивался от вполне определенной композиционной модели. К тексту “Dixit Dominus”, используя псалмовый тон в качестве *santus firmus*, обращались разные авторы, в их числе О. Беневольи, А. Вилларт, К. П. Груа (Пьетрагруа), А. Лотти, К. Монтеверди. Однако известных опусов, где тон звучит именно в начале и конце, очень немного. Пятый псалмовый тон в своем сочинении для двух четырехголосных хоров на текст данного псалма использовал ранее Дж. Кариссими; аналогичное решение (но с восьмым тоном) присутствует и в “Dixit Dominus” для пяти голосов А. Скарлатти. Вероятность того, что Гендель изучал эти произведения, очень высока: наследие Кариссими было известно музыкантам и в начале XVIII в., со Скарлатти же немецкий композитор был знаком лично.

Интересно, что в первом хоре у Генделя цитата акцентирует слова “*Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum*” («доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих», курсив мой. — А. Д.). Не исключено, что подобный смысловой акцент корреспондирует с девизом известной римской семьи Колонна “*Mole sua stat*” («Стоит в свой полный рост») — кардинал К. Колонна был одним из меценатов Генделя. Кстати, сам по себе девиз представляет цитату из «Энеиды» Вергилия (см. X:770), в соответствующем месте которой речь идет о грядущем столкновении враждующих Энея и Мезенция; поэтому появление цитаты, возможно, обретает различимый риторический смысл.

Последняя причина обращена к культовой практике, подчас допускавшей значительно более тесные контакты с иноконфессиональными литургическими традициями, чем в сфере догматов веры и теологии. Так, известно, что Гендель процитировал в своем Траурном антеме памяти королевы Каролины фрагмент мотета Я. Хандля (Галлуса) “*Ecce quomodo moritur Justus*” («Вот смотри, как умирает [праведник]»). Мотет обрел значительную известность и стал в итоге использоваться при похоронах в протестантизме¹⁹, поэтому его появление в данном контексте оказалось вполне уместным.

Подобный пример не был исключительным в эпоху барокко. Особенно показательным в этом плане оказывается *Credo* из Мессы *h-moll* И. С. Баха, на котором уместно остановиться более подробно. То, что в первом номере *Credo* и в завершающем весь раздел хоре “*Confiteor unum baptismum*” («Исповедую единое крещение») композитор использовал мелодию хорала, неоднократно отмечалось разными авторами:

¹⁹ Сведения об исполнении в данном контексте и распространении источников мотета см.: Jež T. The Motets of Jacob Handl in Inter-confessional Silesian Liturgical Practice // *De musica disserenda*. 2007. III/2. P. 39.



Ил. 5. Г. Вопелиус.
“Neu Leipziger Gesangbuch”,
титальный лист издания (1682)

Fig. 5. Gottfried Vopelius,
Neu Leipziger Gesangbuch.
Title page of the 1682 edition

Тема хора Credo — прекрасный старинный григорианский напев. <...> ...построить хор на староцерковный напев Confiteor было нельзя, так как он не годился для темы, допускающей полифоническую обработку. Поэтому Бах вынужден был изобрести собственную тему, старинный же напев ввел дважды [Швейцгер 2011, 537, 538];

Пятиголосное Credo № 12 в размере *alla breve* во многом выдержано в старинной манере полифонистов XVI века. *C. f.* — григорианский напев, интонируемый ровными длительностями [Друскин 1982, 261].

Известно, что включенное в центральный раздел Мессы григорианское песнопение использовалось в богослужениях Лейпцига во времена Баха²⁰. В связи с этим неизбежно возникает вопрос, какую именно

²⁰ Об этом пишет М. Ратей (не давая точное название хора): *Rathey M. Bach's Major Vocal Works: Music, Drama, Liturgy*. New Haven and London, 2016. P. 190; см. также сход-



Ил. 6. Г. Вопелиус,
"Neu Leipziger Gesangbuch". С. 497

Fig. 6. Gottfried Vopelius,
Neu Leipziger Gesangbuch, S. 497

мелодию Бах взял и каким источником воспользовался. Судя по всему, это собрание Г. Вопелиуса *Neu Leipziger Gesangbuch* («Новая лейпцигская книга песен»), изданное в 1682 г. (ил. 5), а спустя 11 лет переизданное, причем с роскошными гравюрами. Исходя из этого обстоятельства, можно сделать вывод, что книга была весьма востребована. В ее составе три группы произведений: (1) авторские многоголосные; (2) лютеранские хоралы; (3) григорианские хоралы (их всего около 50). Последние представлены известными песнопениями, в их числе: "Benedicamus Domino", "Da pacem Domine", "Kyrie, fons bonitatis", "Sanctus", "Te Deum laudamus", "Verbum caro factum est", "Victimæ paschali laudes". Есть среди них и "Credo in unum Deum"²¹ (S. 497–500, см. ил. 6), соответствующие разделы которого в точности совпадают с материалом из Мессы Баха.

ное указание (но в отношении Credo I из Liber usualis): Bond A. Plainsong in the Lutheran Church, 3: Organ Music, 1600–1750. II // The Musical Times. 1973. Vol. 114. No. 1569. P. 1117.

²¹ Оно оказывается наиболее близким Credo II из Liber usualis, скорее всего, представляя его региональную версию.



Ил. 7. Г. Вопелиус,
“Neu Leipziger Gesangbuch”. С. 499

Fig. 7. Gottfried Vopelius,
Neu Leipziger Gesangbuch, S. 499

При этом в собрании Вопелиуса есть весьма любопытная деталь: раздел текста “...et homo factus est” («и стал человеком») содержит графическое выделение слова “homo”, выполненного заглавными буквами (ил. 7)²². Подобный смысловой акцент полностью согласуется с учением Мартина Лютера, который в работе «О рабстве воли» написал:

Что же более высокого может быть еще сокрыто в Писании, после того как была снята печать и отвален камень от гроба, после того как возвещена была самая главная тайна о том, что Христос — сын Божий — стал человеком, что Бог троичен и в то же время един, что Христос пострадал за нас [Лютер 1994, 192, курсив мой. — А. Д.].

²² Заметим, что в католических литургических книгах подобное выделение в части Credo не встречается, зато возможно в отношении раздела Sanctus — см., например: Gradual des Johannes von Valkenburg (Köln, siglum D-KNd: Ms 1001b, Seite 312r).

Трактовка данного хорала у Баха имеет ряд примечательных особенностей. Во-первых, скорее всего, это *единственное* обращение композитора к григорианскому напеву в виде явной цитаты. Во-вторых, его использование помимо *композиционных* функций (обрамление всей части Credo) имеет явный *риторический* смысл, так как акцентирует первое и последнее появление в тексте Символа веры слова “unum” (“Credo in *unum* Deum” и “Confiteor *unum* baptisma”). В-третьих, обращает на себя внимание высокая степень *сложности* в интерпретации хорала-первоисточника. В начальном хоре “Credo” он выступает в качестве основы темы, а с т. 33 звучит в увеличении в партии баса, что позволяет его дифференцировать как *cantus firmus*, одновременно он же оказывается основой канона, причем в пропосте изложен в виде микстуры между вторым сопрано и альтом. Хор “Confiteor” — стреттная двойная fuga с раздельной экспозицией, на *cantus firmus*, который и представляет хорал. Он проводится с т. 73 в виде канона между басом и альтом, далее с т. 92 в теноре — в увеличении.

Столь сложное решение (касающееся, в первую очередь, обращения с цитируемым материалом) акцентирует особое положение именно части Credo в Мессе. Это характерно скорее для протестантской трактовки ритуала мессы, чем для католической. В последней композиторы нередко с помощью появления цитаты хорала и / или специфической формы ее репрезентации выделяли не Credo, а Sanctus и / или Agnus Dei (т. е. части мессы, соответствующие пресуществлению Святых Даров и причащению верующих)²³.

Как в эпоху Ренессанса, так и в барокко для мессы не было строго определенного регламента в плане использования мелодий хоралов. Они могли появляться в ней исключительно по желанию композитора (или по воле заказчика сочинения), которое детерминировало и формы их трактовки, и само местоположение в частях Ординария. То и другое несло как риторический смысл, акцентируя определенные *слова* в сакральном тексте, так и конкретное *место* в обряде, в том числе — занимающее в нем ключевое положение.

Католических месс, в которых григорианский хорал цитируется *только* в части Credo, до Баха было создано не так много. Это месса “De Beata Virgine” а 5 К. де Моралеса, месса святой Цецилии А. Скарлатти, а также

²³ Причем эти формы именно в Agnus Dei могли обретать весьма изощренный характер: *cantus firmus* в ракоходе (Мессы “L’homme armé” Г. Дюфай, Я. Обрехта, “L’homme armé” sexti toni Д. Жоскена, “Ave Maria peregrina” Ф. Пеналозы), в инверсии и увеличении (месса “Fortuna desperata” Д. Жоскена), в виде канона (мессы “Da pacem” Д. Жоскена и М. Инженьеры, “Pater noster” Л. Дазера). См. также комментарий в сн. 22.

Вотивная (написанная по обету) месса Я. Зеленки (ZWV 18). У Моралеса хорал “Ave Maria” проводится пять раз в партии тенора на протяжении всего Credo (кроме раздела “Et iterum”) с меняющимся ритмическим решением и сохранением слов первоисточника. При этом каждое вступление хорала маркирует определенный смысловой раздел текста (сошествие Иисуса Христа с небес и Его воплощение; распятие, воскресение и вознесение, и т. д.). В мессе Скарлатти терминация восьмого псалмового тона звучит у *унисона* женских голосов на слова “*et in unit, sanctam*” («во единую святую»), акцентируя слово «единую». Однако никаких сложных и тем более комбинированных методов работы с темой в этих примерах нет²⁴.

Несколько иначе дело обстоит с мессой Зеленки. В ее Credo многократно звучит начальная фраза хорала в виде *cantus firmus*. Она проводится поочередно в партиях сопрано, альты и тенора, а затем в виде канона между басом и тенором, причем везде в тройном контрапункте с авторским двухголосным материалом. Кульминация всего раздела — двукратное проведение материала в унисон у всего хора, судя по всему, также акцентирующее слово «единого» (“Credo in *unum* Deum”). Впрочем, помимо этого начального хора больше в Credo цитаты больше нигде не представлены.

Почему именно здесь Зеленка обратился к хоралу, подвергнув его полифонической разработке, — непонятно. В то же время создание вотивных месс нередко было сопряжено с конкретными жизненными обстоятельствами и потому допускало особенности, нехарактерные для месс, связанных с церковным календарем. Поэтому не исключено, что Зеленка мог вкладывать в эту цитату и какой-то скрытый личный смысл (например, утверждение незыблемости веры во всех ниспосланных свыше испытаниях): известно, что *Missa votiva* была им написана в знак благодарения Богу после выздоровления от продолжительной болезни.

Отдельного внимания заслуживает месса “Pater noster” Л. Дазера, в которой цитаты представлены в Credo и Agnus Dei. Но при этом в Credo использованы сразу три хорала в разных голосах, в т. ч. в *одновременном* звучании и со словами *первоисточников*: Credo I из Ординария мессы, “Pater noster”, “Ave Maria”. Во второй половине XVI в. полицитатные контрапунктические композиции — редкое явление, тем более с использованием в мессе хоралов с исходными словами (вместо текстов Ордина-

²⁴ То же самое можно сказать и о мессах, в которых цитаты хоралов есть только в Credo, созданных после Баха (св. Алоизия, св. Франциска, *Missa tempore Quadragesimae* М. Гайдна, а также Мессе d-moll И. Хассе и Мессе KV 192 В. Моцарта).

рия)²⁵. Весьма вероятно, что здесь такое сложное решение было обусловлено именно лютеранской религиозной ориентацией Дазера²⁶ — Credo звучит в конце литургии Слова (а именно чтение Священного писания представляет центр лютеранской мессы)²⁷.

В работах, посвященных Мессе Баха, неоднократно поднимался вопрос об универсальном и экуменическом характере данного сочинения²⁸. Поддерживая данную позицию, сделаем существенное уточнение: этот универсализм оказался усиленным благодаря органичному союзу художественной и литургической систем некогда противостоявших конфессий. Католический хорал, органично вошедший в лютеранский обиход, обрел новые смысловые обертона благодаря специфике его литургической практики. В то же время столь важные для немецкой традиции риторические функции, возложенные на иноконфессиональные цитаты, вновь напоминают и о роли в богослужениях обеих религий сакрального Слова, и о возможности его перевоплощения в Музыке.

Список источников

- [1] Друскин 1982 — Друскин М. С. И. С. Бах. Москва: Музыка, 1982. 383 с.
- [2] Лютер 1994 — Мартин Лютер. О рабстве воли // Мартин Лютер. Избранные произведения / составитель-редактор А. П. Андрюшкин. Санкт-Петербург: Андреев и согласие, 1994. 427 с.
- [3] Прокопьев 2008 — Прокопьев А. Германия в эпоху религиозного раскола. 1555–1648. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. 483 с.

²⁵ См. подробнее о сочинении и использованных в нем цитатах также: Москвина Ю. Между традициями старых мастеров и манерой письма современников. К вопросу о техниках композиции в мессах Людвиг Дазера // Вестник музыкальной науки. 2023. Том 11. № 3. С. 31–46.

²⁶ Или, по крайней мере, его толерантным отношением к этой религии. О близости Дазера (работавшего, кстати, как и Гуаюль в Штутгарте) лютеранскому вероучению см.: Groote I., Vendrix Ph. The Renaissance musician and theorist confronted with religious fragmentation: conflict, betrayal and dissimulation // Karremann I., Zwierlein C., Groote I. Forgetting Faith? Confessional Negotiations in Early Modern Europe. Berlin, 2012. P. 173.

²⁷ Кстати, Agnus Dei в этой мессе также акцентирован с помощью цитат: хорал "Pater noster" образует канон и одновременно контрапункт с началом Agnus Dei из Мессы XVIII. Но при всей своей изысканности это решение все же выглядит немного проще, чем контрапункт цитат в Credo.

²⁸ См.: Kobayashi Y. Universality in Bach's b minor mass: a portrait of Bach in his final years // Bach. 1993. Vol. 24. No. 2. P. 8, 15; Сапонов М. 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. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 105–117.

- [4] Серов 1988 — Серов А. Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества // Серов А. Н. Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 4: 1859–1860 / составление и комментарии Вл. Протопопова. Москва: Музыка, 1988. С. 208–215.
- [5] Швейцер 2011 — Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / редактор Л. Г. Ковнацкая. Москва: Классика – XXI, 2011. 836 с.
- [6] Яковенко 2022 — Яковенко Ю. Сефардские песнопения в сборнике *Estro poético-armónico* Бенедетто Марчелло // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». 2022. № 5. С. 247–256.
- [7] Bonfils 1962 — Bonfils J. Les fantaisies instrumentales d'Eustache Du Caurroy // “Recherches” sur la musique française classique. II: 1961–1962. Paris, 1962. P. 5–29.
- [8] Linden 1963 — Linden A. A propos du “Lauda Sion” de Mendelssohn // *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1963. Vol. 17. № 1/4. P. 124–125.
- [9] Spohr 1865 — Louis Spohr’s Autobiography. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 1865. 243 p.
- [10] Selfridge-Field 2001 — Selfridge-Field E. Marcello, Benedetto Giacomo // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition: Vol. 15*. Oxford University Press, 2001. P. 809–811.
- [11] Selfridge-Field 1990 — Selfridge-Field E. The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1990. 517 p.

References

- [1] Druskin, Mikhail (1982). *J. S. Bach [J. S. Bach]*. Moscow: Muzyka, 383 p. (in Russian).
- [2] Luther, Martin (1994). “O rabstve voli” [“On the slavery of the will”]. In Martin Luther, *Izbrannye proizvedeniya [Selected works]*, editor Aleksandr P. Andryushkin. St. Petersburg: Andreev i soglasie, 427 p. (in Russian).
- [3] Prokop'ev, Andrei (2008). *Germaniya v epokhu religioznogo raskola. 1555–1648 [Germany in the Age of Religious Schism]*. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 483 p. (in Russian).
- [4] Serov, Aleksandr (1988). “Pyatyy, shestoy i sed'moy vechera Russkogo muzykal'nogo obshchestva” [“The Fifth, Sixth and Seventh Evenings of the Russian Musical Society”]. In Aleksander N. Serov, *Stat'i o muzyke: [Articles about Music]: in 7 Iss. Issue 4: 1859–1860, edition and commentaries by Vladimir Protopopov*. Moscow: Muzyka, pp. 208–215 (in Russian).
- [5] Schweitzer, Albert (2011). *Johann Sebastian Bach [Johann Sebastian Bach]*, editor Liudmila G. Kovnatskaya. Moscow: Klassika – XXI, 836 p. (in Russian).
- [6] Yakovenko, Yuliya (2022). “Sefardskie pesnopeniya v sbornike Estro poético-armónico Benedetto Marchello” [“Sephardic chants in the collection Estro poético-armónico by Benedetto Marcello”]. In *Byulleten' Mezhdunarodnogo tsentra “Iskusstvo i obrazovanie” [Bulletin of the International Center “Art and Education”]*. 2022. No. 5, pp. 247–256 (in Russian).
- [7] Bonfils, Jean (1962). “Les fantaisies instrumentales d'Eustache Du Caurroy”. In «*Recherches*» sur la musique française classique. II: 1961–1962. Paris, pp. 5–29.

- [8] Linden, Albert van der. A propos du “Lauda Sion” de Mendelssohn. In *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. 1963. Vol. 17. No. 1/4, pp. 124–125.
- [9] Spohr, Louis (1865). *Louis Spohr's Autobiography*. London: Longman, Green, Longman, Roberts, & Green, 243 p.
- [10] Selfridge-Field, Eleanor (2001). Marcello, Benedetto Giacomo. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Second edition: Vol. 15*. Oxford University Press, pp. 809–811.
- [11] Selfridge-Field, Eleanor (1990). *The music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 517 p.

Статья поступила в редакцию: 15.05.2024; одобрена после рецензирования: 30.05.2024; принята к публикации: 14.10.2024; опубликована: 12.11.2024.

The article was submitted: 15.05.2024; approved after reviewing: 30.05.2024; accepted for publication: 14.10.2024; published: 12.11.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Преподает в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Читает курс полифонии, руководит дипломными и диссертационными работами. Автор более 50 научных публикаций, 6 учебных пособий, в том числе: «Изоритмический мотет эпохи Ars nova: принципы анализа» (2021), «Полифония школы Нотр-Дам» (2022), «Фуга на хорал в духовных кантатах И. С. Баха» (2022). Принимала участие во всероссийских и международных научных конференциях, проходивших в Москве, Санкт-Петербурге, Казани, Новосибирске..

Андрей Владимирович Денисов — доктор искусствоведения (2009), профессор (2013), член Союза композиторов РФ и International Musicological Society. Профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки) и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (кафедра теории и истории культуры). Лауреат премии 13-го конкурса Европейской Академии (2006), а также Премии Правительства Санкт-Петербурга «За выдающиеся научные результаты в области науки и техники» (2009). Принимал участие в различных семинарах, симпозиумах, конференциях, проходивших в Санкт-Петербурге, Москве, Петрозаводске, Астрахани, Ростове-на-Дону, Вильнюсе, Бостоне, Хельсинки. Регулярно выступает с открытыми лекциями. Входит в состав Экспертного Совета по филологии и искусствоведению Высшей аттестационной комиссии Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, член диссертационных советов Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Член жюри различных музыкальных конкурсов. Автор более 190 научных публикаций, посвященных различным вопросам теории и истории музыки (в том числе — монографии «Музыкальный язык: структура и функции», «Античный миф в опере пер-

Doctor of Art History, Professor of the Music Theory Department at the Moscow State Conservatory). She teaches at the Kazan State Conservatory, lectures on the polyphony, supervises diplomas and dissertations. Author of over 50 scientific publications, 6 textbooks, including: “Isorhythmic Motet of the Ars nova: principles of analysis” (2021), “Polyphony of the Notre-Dame school” (2022), “Fugue on a chorale in J. S. Bach’s church cantatas” (2022). Participated in scientific conferences in Moscow, Saint Petersburg, Kazan, Novosibirsk.

Andrei V. Denisov — Dr. Habil. in Art History (2009), Full Professor (2013), member of the Union of Composers of the Russian Federation and International Musicological Society. Professor of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (foreign music history chair) and Herzen University (culture theory and history chair). Winner of the award of the European Academy, and of the St. Petersburg Government (2009). Participated in various seminars, symposiums, conferences, held in St. Petersburg, Moscow, Petrozavodsk, Astrakhan, Boston, Helsinki, etc. Gives regular master classes and open lectures in different cities. Member of the Expert Council for Philology and Art History of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation, member of dissertation councils of the Herzen University. Jury member of different music competitions. Author of more than 190 scientific publications devoted to various problems of the music theory and history (including monographs “Musical language: structure and functions”, “The antique myth in the first half of the XX century opera”, “Harmony of Classical Style”, “Metamorphoses of the Musical Text”). Author of different radio programs. The sphere of scientific interests encompasses theory of intertextuality, concept of the music text, history of opera, musical art of 20th century, musical semiotics.

вой половины XX века», «Западноевропейская Опера XVII–XVIII вв.: характер героя и поэтика жанра», учебное пособие «Гармония классического стиля», «Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк», «Семантические этюды»). Активно работает на радио. Сфера научных интересов — теория интертекстуальности, концепция музыкального текста, история оперного театра, музыкальное искусство XX в., семиотика музыки.

Лариса Валентиновна Кириллина — доктор искусствоведения (1996), профессор (2010); профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада в Государственном институте искусствознания (ГИИ). Окончила Московскую консерваторию (1985) как музыковед (научный руководитель — Ю. Н. Холопов). Защитила кандидатскую (1992) и докторскую (1996) диссертации. Помимо Московской консерватории, где с 1992 ведет общие и специальные курсы, в 1990-х преподавала в Российской академии музыки имени Гнесиных, Российском государственном гуманитарном университете, Музыкальной академии в Ловране (Хорватия). С 1987 по настоящее время работает также в ГИИ. Основные научные интересы: жизнь и творчество Бетховена, музыка классической эпохи, история оперного искусства, история итальянской музыки, взаимосвязи русских и зарубежных музыкантов. Автор монографий на русском языке о Бетховене (2009 и 2015), Генделе (2017 и 2019), Глюке (2006 и 2018). Составитель и комментатор (издание начато Н. Л. Фишманом) полного издания писем Бетховена на русском языке (2011–2013). Автор и составитель коллективной монографии «Италия — Россия: четыре века музыки», опубликованной на русском и итальянском языках (2017).

Татьяна Суреновна Кюрегян — доктор искусствоведения (1999), профессор (2002), профессор кафедры теории музыки Мо-

Larissa V. Kirillina — Dr. Habil. in Art History (1996), Full Professor (2010), Subdepartment of General Music History, Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Leading Research Fellow at the Classical Western Art Department, State Institute for Art Studies. Graduated from the Moscow Conservatory (1985) as a musicologist (supervisor — Yuri N. Kholopov). Defended her master's thesis in 1992 and doctoral dissertation in 1996. Since 1992 she is teaching at the Moscow Conservatoire, in the 1990s she also taught at the Gnesin Russian Academy of Music, Russian State University for the Humanities, the Music Academy in Lovran (Croatia). From 1987 she is working at the State Institute of Art Studies. Her studies include: the life and work of Beethoven, music of the classical era, history of opera, history of Italian music, interrelations between Russian and foreign musicians. She published monographs on Beethoven (2009 and 2015), Handel (2017 and 2019), Gluck (2006 and 2018), completed the full edition of Beethoven's letters in Russian (2011–2013) — the project was started by Natan L. Fishman. She was editor and contributor of the collective monograph "Italy-Russia: Four Centuries of Music", published in Russian and Italian languages (2017).

Tatyana S. Kyuregyan — Dr. Habil. in Art History (1999), Full Professor, Subdepartment of Music Theory, Tchaikovsky Moscow State

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 4. 2024

Подписано в печать 12.11.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 17. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 6709-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru