

Утраченный голос в интерпретациях музыки Баха: *corno da caccia*

Светлой памяти Вячеслава Григорьевича Карцовника (1954 – 2010)

Партию корно да качча (corno da caccia) in D в Мессе h-moll И. С. Баха сегодня принято исполнять на другом инструменте, в лучшем случае на барочной валторне, и всегда in D basso, то есть октавой ниже. Но corno da caccia in D у Баха — это семифутовый инструмент, который не мог играть в навязанной ему сегодня tessiture. Все сторонники низкой tessiture уходят от проблемы, произвольно и даже без объяснений приравнивая corno da caccia к валторне, что противоречит инструментоведческим данным.

Ключевые слова: баховедение, история исполнительского искусства, источниковедение, медные духовые инструменты эпохи барокко.

Среди новых исполнений музыки И. С. Баха на рубеже тысячелетий, несмотря на обилие фонограмм, записанных «на оригинальных инструментах», «на инструментах данной эпохи» (mit Originalinstrumenten, on period instruments), как-то незаметно сохраняется обычай довольно грубой и необъявленной замены одного из инструментов того времени. Речь здесь пойдет о корно да качча (*corno da caccia*) и о его весьма странной судьбе.

Поводом к разговору стала полемика вокруг арии баса *Quoniam tu solus sanctus* («Ибо только Ты свят») из первой части Большой (Торжественной) мессы *h-moll* Баха¹ с облигатной партией корно да качча —

¹ Месса *h-moll* И. С. Баха BWV 232 (в четырех частях), завершенная, как полагают, в 1748–1749 годах, здесь условно названа «Большой» для того, чтобы отличить ее от другой его Мессы *h-moll* — меньшей по масштабам Мессы 1733 года BWV 232/I (a), сочиненной в качестве самостоятельного произведения и подаренной саксонскому курфюрсту Фридриху Августу II в том же году, но спустя пятнадцать лет использованной композитором (с некоторыми изменениями) в качестве первой части Большой

единственного номера в Мессе, до сих пор вызывающего двойственное отношение и споры.

Напомним: известно о восьми случаях² использования Бахом корно да качча. Это двенадцатифутовые корни да качча (in F) в Первом «Бранденбургском» концерте BWV 1046 и, соответственно, в его ранней версии (Sinfonia in F, BWV 1046a; в старой нумерации BWV 1071), в «Рождественской оратории» BWV 248, а также в «драме» (Drama) *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* («Воспитаем и взлелеем»; т. е. кантата BWV 213); это два корни да качча (in G) в Концерте ко второму дню Пятидесятницы (т. е. кантата BWV 174)³; это восьмифутовый *Corno da saccia* (in C) в Концерте к празднику обрезания И[исуса] Х[риста] (т. е. кантата BWV 16) и в Кантате к седьмому воскресенью по Троице BWV 107. Сегодня все названные произведения звучат не с инструментами, заявленными Бахом, а с различными заменителями.

Наконец, это семифутовый корно да качча в упомянутой арии баса *Quoniam* из Мессы h-moll. С трудом вникая здесь в густой контрапункт низких голосов — баса, двух фаготов, группы continuo и обычно привлекаемой здесь вместо корно да качча оркестровой валторны (in D basso), играющей большей частью в первой и малой октавах (реальная тесситура ее партии по звучанию получается $d-d^2$) — любой слушатель невольно отмечает известную тягучесть в игре такого ансамбля, несмотря на достоинства исполнителей.

Еще Альберт Швейцер в письме к своему другу, каталонскому дирижеру Льюису Мильету (1867 – 1941) во время их совместной подготовки исполнения Большой Мессы Баха (с участием огромного хора «Каталонский Орфей») недоумевал по поводу «сумасшедшей оркестровки» (*verrückte*

мессы. Напомню, что и заголовок «Месса h-moll» у Баха отсутствует и тоже условен. В 1845 году немецкий издатель Петер Йозеф Зимрок, публикуя партитуру Мессы (ее II – IV части), впервые (и правомерно) назвал произведение (на титульном листе) «Торжественной мессой»: *Die hohe Messe / in H-moll. / von / JOH. SEB. BACH. / nach dem Autographum gestochen / PARTITUR / II. Lieferung [...]*. Поступил он так с оглядкой на «Торжественную мессу» (*Missa solemnis*) Бетховена, и это поняли все, так как по давней традиции латинское *missa solemnis* переводилось на немецкий как *hohe Messe*. В России же укоренился недостоверный буквалистский перевод «высокая месса», превративший ходовое классификационное обозначение (в ряду прочих — *stille Messe*, *missa cantata*, *Ferialmesse*, *hohe Messe*, и т. д.) в нечто вроде метафоры, выпренный неологизм. А такового не могло быть в оригинале. Подробнее см.: Сапонов М. А. Вероисповедный замысел Мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Ю. Н. Холопова. М., 2008. С. 115.

² Помимо перечисленных ниже примеров можно упомянуть еще об использовании трех корни да качча in B в приписываемой Баху кантате *Lobe den Herrn, meine Seele* (BWV 143), но подлинность этого произведения не доказана.

³ В партитуре (SBB P 115): 2 Corni da Saccia; в голосах: *Cornu d'Accias* 2.

Orchestrierung) в арии Quoniam, признаваясь, что для него слушать эту музыку — «просто мучение» (eine Qual anzuhören)⁴.

В таком случае уместен вопрос: почему самому Баху такое сочетание не претило? Ведь он бережно сохранил ту же самую «сумасшедшую» инструментовку (из № 11 своей Мессы 1733 года) и пятнадцать лет спустя, когда решил использовать это произведение в качестве первой части своей Большой Мессы h-moll. Отсюда и вопрос о том, все ли достоверно в сегодняшних дирижерских установках, в игре солиста, нет ли здесь ошибки в характере звукоизвлечения и в выборе инструмента. Короче: может быть, это не Бах, а мы что-то недослушали и недослышали в этом сочетании тембров?

Попытки ответа на такой вопрос выразились в полемике исследователей и в разных исполнительских решениях. Швейцер допускал даже изъятие этой арии. Когда на рубеже XIX–XX веков поняли бессмысленность такой купюры, появились предложения заменить солирующий корно да качча. Герман Кречмар в своем издании партитуры Мессы (1899) весьма дальновидно предложил заместить его трубой in D (словно догадался о преимущественно трубной природе корно да качча), а тесситурно недоступные для нее места советовал изменить в нотном тексте (!) или поручить валторне⁵. Швейцер тоже предлагал замену, точнее, дополнение, но не к медному инструменту, а к фаготам, желая усилить их в ритуальных двумя или более виолончелями, а там, где поет бас, он предлагал чередовать фаготы с двумя виолончелями⁶. В ранних грамзаписях также прослеживается традиция всевозможных замен.

Первая полная запись Мессы осуществлена в 1929 году силами Филармонического хора и Лондонского симфонического оркестра. Дирижиро-

⁴ Schweitzer A. Aufsätze zur Musik. Kassel, 1988. S. 172. Альберт Швейцер явно чувствовал недостоверность такого исполнения, но не успел доказать своей точки зрения. Подобным же образом он протестовал и против включения в программу вечера, наряду с Мессой, также и сольного выступления Ванды Ландовской, словно чувствуя историческую недостоверность ее клавирина. Швейцер в отчаянии писал Мильету 24.02.1911: «Приглашать Ванду недопустимо. От звучания клавирина у меня болит живот и бывает понос, и вовсе не в образном смысле, а на самом деле! Думається, что колебания струн воздействуют напрямую на мой кишечник и заставляют его сотрясаться! Что сказал бы Раймунд Луллий [кагалонский философ, книгу которого Мильет подарил Швейцеру. — М. С.], узнай он, что Вы в третьем отделении концерта после Мессы Баха вводите номера сольной клавириной музыки! Ну нет, Ванду я люблю, я ею восхищаюсь, ... но дайте же мне провести этот концерт без клавиринного соло! Умоляю: пригласите ее в другой раз; уверяю Вас — как-нибудь найду, чем заполнить третье отделение, дабы вышло прекрасно и без солиста. Я Вас умоляю» (Schweitzer A. Aufsätze zur Musik. S. 172).

⁵ Bach J. S. Hohe Messe in h-Moll. Für die Aufführung des Riedelvereins eingerichtet von Hermann Kretschmar. Leipzig, 1899. S. 105.

⁶ Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1965. S. 664.

вал Альберт Коутс⁷. Несмотря на некоторые странности в реализации continuo (в дуэтах звучит клавесин, а в ариях, кроме № 26, — фортепиано), эта запись более двадцати лет оставалась единственной и считалась образцовой.

В записи под управлением Джордже Энеску (1951) всю партию корно да качча исполняет валторна (да еще и «киксующая»). Тем не менее, этот инструмент на долгие годы стал основным заменителем в большинстве исполнений данной арии. Чистая и ровная игра валторниста Денниса Брейна в грамзаписи под управлением Герберта фон Караяна (1952) произвела фурор⁸. Но общее впечатление от музыки изменилось мало: при рискованно близких и «бурчащих» сочетаниях валторны с параллельными терциями фаготов (например, в тт. 67–73) аккуратность и сыгранность инструменталистов положения не спасает.

Вместе с тем, если взглянуть на автограф партитуры или на автограф партии корно да качча (см. Илл. 1) непредвзято, то невольно возникает вопрос: зачем композитору понадобилось бы столь причудливо, на септиму выше, записывать партию медного инструмента?



Илл. 1. Автограф партии Corne da caccia, BWV 232

Не предполагал ли он, что корно да качча звучит здесь лишь на секунду выше записи? Вспомним сходные ситуации. Например, в «Диалоге между Страхом и Надеждой» (Dialogus zwischen Furcht u. Hoffnung; т. е. кантата BWV 60) в автографе (SBB St 74) партии corno (in D, colla parte) все запи-

⁷ Фонограмма His Master's Voice: C 1710/26 — 17 NP.

⁸ *Elste M. Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000: Eine Werkgeschichte im Wandel.* Stuttgart (u.a.), 2000. S. 188–189.

сано Бахом естественнее, то есть с транспонированием на секунду, а не на септиму (об этом примере полемисты молчат), и никто с этим не спорит. Так может быть, и здесь инструмент записан транспонирующим не на септиму, а на секунду, и звучит не в низкой тесситуре, навязанной ему потомками, а октавой выше? Ведь тогда и смысл слов *tu solus altissimus* («только Ты Всевышний», то есть «Наивысший») озарится куда нагляднее и достойнее.

Споры разгорелись после смелого шага Петера Шрайера, выпустившего в 1981 г. необычную пластинку с записью Мессы впервые с облигатным инструментом *in D alto* в арии *Quoniam* (VEB Deutsche Schallplatten Berlin). Проект был осуществлен с участием известного трубача Людвиг Гюттлера, исполнившего свою партию на специально изобретенной так называемой малой валторне — *Piccolohorn*. Этот инструмент изготовил в 1976 г. мастер Фридберт Зюре (Friedbert Syhre) в Лейпциге, сначала в строе *in F alto*, но затем он переделал его в иной, комбинированный вариант *F alto / B altissimo*. Его следующая версия *in D alto* предусматривала игру с трубным мундштуком. Звучание инструмента, по мнению валторниста Петера Дамма, представляет собой некое смешение тембров флюгельгорна и дискантовой валторны⁹. Вскоре с естественным обоснованием этой интерпретации выступил Вернер Вольф в статье «Корни да качча с новой техникой»¹⁰. В ней он напомнил о том, что экстравагантную традицию исполнения облигатной партии медного инструмента в *Quoniam* октавой ниже установили в XIX в., когда игра на оригинальной высоте была практически недоступна¹¹.

К сожалению, в этом вопросе даже последовательные сторонники «аутентичного» подхода продолжают держаться обычая, продиктованного еще музыкальной практикой XIX века, когда на авторскую инструментовку смотрели вольно, и по-прежнему пользуются в этой арии заменителями вместо оригинального инструмента. При этом выдвигаются лишь два довода общего характера. Во-первых, указывается на то, что при высоком звучании корно да качча в этой арии сойдет на нет контраст с последующим хором *Cum sancto Spiritu*, где вступают высокие трубы (*clarini*). На это, однако, легко возразить тем, что контраст музыки для камерного со-

⁹ См.: *Damm P.* Zur Ausführung des *Corne da Caccia* Stimme im *Quoniam* der *Missa h-Moll* von J.S. Bach // *Bach-Jahrbuch*. 1984. S. 91.

¹⁰ *Wolf W.* Corni da caccia mit neuer Technik // *Das Orchester*, 1983. S. 892–894; то же на англ. языке в изд.: *Brass Bulletin*. 1984. Vol. 46. P. 42–46.

¹¹ Напомню: Гаспаро Спонтини, исполняя «Никейский символ» из Мессы Баха (вместе с *Kurie* и *Gloria* из «Торжественной мессы» Бетховена) на своем берлинском концерте 30.04.1828, всюду отказался от труб и заменил их валторнами, добавив в партитуру также кларнеты.

става с последующим грандиозным хоровым и оркестровым tutti с тремя трубами и литаврами сохранится всегда. Во-вторых, обращают внимание на слишком большой регистровый отрыв медного инструмента от прочих голосов в случае, если его партия зазвучит октавой выше. Но не подчеркивается ли и этим регистровым отрывом сама символика текста? Ведь идея особого звучания — лучезарного, светлого и мягкого — наверняка была бы автору ближе большинства тех вариантов с тягучими бурчаниями низких регистров, что слышны во многих грамзаписях XX века.

Психологически музыканты новейшего времени уже настолько привыкли делить каждую группу оркестровых инструментов (кроме ударных с арфой) только на четыре основных вида (по четыре смычковых и деревянных духовых инструмента, а также, соответственно, четыре медных — труба, валторна, тромбон, туба), что неосознанно переносят эту «квадратуру» и на инструментарий эпохи барокко¹². Современного музыканта трудно убедить в том, что барочный композитор мог рассчитывать не только на трубы или валторны различного свойства, но и на целый набор инструментов, занимающих в звуковом, тембровом отношении промежуточное положение между трубой и валторной. Поэтому противники обращения к инструменту Баха, затронув проблему трактовки корно да качча в *Quoniam*, тут же переходят к рассуждениям не о нем, а о валторне (*corno*) вообще, «забывая» о специфике инструмента, обозначенного в партитуре. Они полагают при этом почему-то заранее доказанным, что такого своеобразного инструмента, как корно да качча, не существует и что можно без оговорок приравнять его к любой валторне, не считая такую процедуру заменой¹³. В дальнейших рассуждениях сторонники низкой тесситуры лишь повторяют упомянутые здесь доводы, а на инструмент, обозначенный в автографе, даже не обращают внимания. Поэтому не имеет смысла перечислять и цитировать прочих, ведь почти все авторы сначала осуществляют подмену (то есть сразу говорят

¹² Даже исторически образованные музыканты могут невольно продолжать мыслить в такой «квадратуре», забывая, что в XVII–XVIII веках набор инструментов, например, скрипичного семейства не всегда и не везде сводился к привычным для нас и стандартным четырем наименованиям — т. е. скрипка, альт, виолончель, контрабас, — но включал иные инструменты. То же относится и к деревянным духовым инструментам эпохи барокко (они не сводились к четверке — флейта, гобой, кларнет, фагот) и, тем более, к медным.

¹³ К такой точке зрения подошли Юрген Эпельсхайм, валторнист Петер Дамм и авторы из энциклопедии *Musik in Geschichte und Gegenwart*. См.: *Damm P. Zur Ausführung des Corne da Caccia Stimme; Eppelsheim J. Alto oder basso? Zu einigen Hornpartien J.S. Bachs // Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Michaelstein / Blankenburg, 1985. S. 54–56; Ahrens Chr., Widholm G. Hörner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Sachteil. Bd. 4. Kassel, 1996. Sp. 368–416.*

о валторне — Horn, corno, — не упоминая об оригинальном инструменте вообще), а затем уже поясняют, почему «валторну» не пристало заставлять играть столь высоко.

Новые проблемы начались, однако, когда стремление использовать исторически достоверные инструменты явно усилилось. В своей записи 1968 года Николаус Арнонкур подобные инструменты привлек широко, но по необъяснимым причинам тоже сразу обратился к валторне в арии Quoniam, не обосновывая и даже не упоминая о своей замене в аннотации к фонограмме. Валторнист, испытывая трудности даже при игре октавой ниже, вынужден был прибегать также и к закрытым звукам¹⁴, что плохо согласуется со стилем произведения. Ведь такие тоны звучат подчеркнуто чужеродно, словно на другом инструменте, и у Баха не применялись. Впрочем, в знаменитой записи под управлением Эндру Пэррота (фонограмма EMI 1985) валторнист Тимоти Браун обошелся без закрытых звуков на своем натуральном инструменте. Наиболее корректным, пожалуй, стало решение Петера Шрайера именно из-за проблемы с арией Quoniam записать Мессу h-moll дважды: в «высокой» и в «общепринятой» версиях. Через десять лет после упомянутого «высокого» варианта им записывается второй, где дирижер возвращается к исполнению облигатной партии in D basso (октавой ниже). Здесь Эрих Маркварт, исполнивший партию корно да качча на обычной «дискантовой валторне» (Diskanthorn), стремился к легкому и прозрачному характеру звучания, дабы избежать нередкой в таких случаях тяжеловесности (фонограмма Philips 1991). Большинство же прочих исполнительских решений связано в лучшем случае с той или иной трактовкой звучания натуральной валторны — более пронзительной, трубной, четко артикулированной, либо более округлой и мягкой (Роберт Кинг, Тон Коопман, Эндру Пэррот, Филипп Херревеге). Ни один из дирижеров, предложивших «аутентичное» исполнение Мессы, не обмолвился о произведенной им замене облигатного медного инструмента в арии Quoniam. Конечно же, отменное качество, истинная музыкальность в игре солиста, сбалансированность ансамбля в целом прекрасно восполняют это единственное отступление от исторической достоверности в исполнительском составе (отказ от корно да качча). Вместе с тем, мы вправе знать и о тех возможностях, на которые рассчитывал Бах, когда инструментовал Quoniam именно таким образом.

¹⁴ Для извлечения дополнительных тонов, отсутствующих в натуральном звукоряде, валторнисты просовывали руку в раструб, получая с помощью этого приема так называемые застопоренные, закрытые звуки. Но к такому приему начали прибегать лишь во второй половине XVIII в. Его изобретение приписывают дрезденскому валторнисту Антону Йозефу Хампелю (1710–1771).

Что же это за инструмент, и почему сегодня даже звезды аутентизма столь бесцеремонно заменяют его другим и «стесняются» говорить о такой замене?

Corno da caccia (у Баха в Мессе BWV 232, в автографе партитуры: Core da Caccia; в голосах 1733 года: Corne da Caccia) — медный духовой инструмент, не случайно называвшийся также *italienische Trompete*, *welsche Trompete*, то есть итальянской трубой, французской, «чужеземной, заморской» трубой, либо *Jägertrompete* — охотничьей трубой (синоним итальянского наименования). Главные его свойства — преимущественно *цилиндрическая* форма воздушного канала (*как у трубы*, отсюда и наименования), и размер раструба — больше, чем у трубы, но заметно меньше валторнового. Во времена Баха на нем играли трубачи, пользуясь трубным мундштуком. Его внешнее сходство с валторной (витая форма корпуса) обманчиво, он органологически ближе трубе¹⁵. Для наглядности приведу фото (см. *Илл. 2*) корно да качча in D работы мастера Георга Фридриха Штайнметца¹⁶. Это инструмент с широким витком, в отличие от приведенного на *Илл. 3* реконструированного корно да качча in D с узким витком. Инструментальный мастер Йозеф Чибя изготовил копию того корно да качча с насадкой (кроной) для игры in C, что изображен на знаменитом портрете баховского трубача Готфрида Райхе (художник Э. Г. Хаусман)¹⁷. На фото рядом с инструментом видны крона (Stimmbogen), мундштучная трубка (Zug) и мундштук.

Размеры и характеристики сохранившихся инструментов свидетельствуют о том, что это инструмент, относящийся к семейству труб¹⁸. Так определял его и знаток духовых инструментов Ханс Кунитц¹⁹. Отсюда и характер звука сохранившихся инструментов — более приглушенный, чем у труб, предназначенных для игры в технике *clarino*, а в целом обладающий «срединным» тембром: между пронзительностью звучания трубы

¹⁵ Например, воздушный канал корно да качча in C по размерам (мензуре) совпадает с тем, что у трубы in C, и отличаются эти инструменты только тембровой окраской из-за иного раструба.

¹⁶ Нюрнберг, первая половина XVIII в., экземпляр из Музея музыкальных инструментов, Берлин, инв. № 4188. Приводится по: *Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. Kassel, 1994. S. 44.*

¹⁷ Какой именно инструмент держит в руке Готфрид Райхе — вопрос, неоднократно поднимавшийся не только в журнальной полемике, но и на практике: его реконструировали во множестве вариантов на основе дотошного научного анализа ракурсов в этой работе портретиста. Преобладало же мнение о том, что «инструмент Райхе» находится в некой зоне между миниатюрной валторной и трубой; см.: *Heyde H. Das Instrument von Gottfried Reiche // Beiträge zur Bach-Forschung. 6. Leipzig, 1988. S. 96–109.*

¹⁸ *Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 35.*

¹⁹ *Kunitz H. Die Instrumentation. Teil 6. Horn. Leipzig, 1956. S. 438.*



Илл. 2



Илл. 3

clarino и мягкостью, полнотой звучания валторны. В Мессе Баху нужен был, по-видимому, смягченный вариант clarino, хорошо сочетаемый с фаготами, но и «лучезарно» возвышающийся над ними, то есть явно не валторна. Здесь нужно выяснить, как мог браться за такую партию, скажем, игравший под управлением Баха его лучший трубач, уже упоминавшийся Готфрид Райхе²⁰, или кто-либо из его коллег, какое применение находили существовавшему тогда инструментарию.

Представим наглядно звукоряд партии корно да качча в арии Quoniam. Тоновый материал по записи в автографе²¹:

$c^1 e^1 g^1 \underline{b^1} \underline{h^1} c^2 d^2 e^2 f^2 \underline{fis^2} g^2 \underline{gis^2} a^2 h^2 c^3$

Тоновый материал по звучанию на сохранившихся экземплярах корно да качча in D:

$d^1 \underline{fis^1} a^1 c^2 \underline{cis^2} d^2 e^2 \underline{fis^2} g^2 \underline{gis^2} a^2 \underline{b^2} \underline{h^2} \underline{cis^3} d^3$

Подчеркнутым курсивом здесь отмечены особые тоны, звучащие на семифутовом (иных нет) корно да качча (in D, то есть с длиной воздушного канала 2340 мм и с диаметром раструба от 120 до 180 мм) с интонационными погрешностями (либо вовсе отсутствующие в его звукояре) и извлекаемые с помощью смещения мундштучной трубки длиной около 100 мм. В исполнительской практике XVIII века использовались именно подобные смещения мундштучной трубки, что подтверждается также исследованиями с помощью современных средств²². Техника звукоизвле-

²⁰ См.: *Smithers D. L. Gottfried Reiche's Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. 1987. S. 114–150.*

²¹ Источники: партитурный автограф, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (шифр: *Mus. ms. autogr. Bach P 180*) и автограф (см. *Илл. 1*) партии Corne da Caccia (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden; шифр: *Mus. 2405-D-21*).

²² На эндоскопическом фото внутренней полости патрубка (Mundrohr) у сохранившегося корно да качча in D работы Г.Ф. Штайнметца ясно видны следы от движения мунд-

чения на таком инструменте приведена в таблице у инструментального мастера Йозефа Чибы²³. Так, например, седьмой натуральный тон у корно да качча in D (по записи в автографе: b^1) звучит несколько ниже, поэтому для чистоты интонирования этой ноты при исходном положении мундштучной трубки, выдвинутой на 3 см для исходного тона, следует задвинуть ее на 1,5 см внутрь. При тех же изначальных условиях, чтобы перейти от восьмого натурального тона (по записи: c^2) вниз к «чуждому» тону \underline{h}^1 (по записи), отсутствующему в натуральном звукоряде, мундштучная трубка должна быть выдвинута на 4 см и т. д.²⁴

О феноменальном слухе Баха сохранились восторженные свидетельства современников. Он, конечно же, тонко и точно пользовался индивидуальными тембровыми и звуковысотными особенностями каждого из доступных ему медных духовых инструментов и обозначал их названия в автографах, будь то собственно барочная валторна — Corno (Corne, Cornu, Core)²⁵, — либо обладающий более узким, металлически звонким тоном обручеобразный Corne du chasse (Corne de chasse, Corne par force), либо туго закрученный, компактный и трубный по звучанию инструмент Corno da caccia (Core da caccia, Corne da caccia), либо обладающий широкими звукорядными возможностями Corno da tirarsi. Отличия в характере звука и в выразительных (и звуковысотных) возможностях названных инструментов известны и хорошо прослушиваются. Если Бах проставил в партитуре корно да качча, значит, ему нужен именно этот инструмент со всеми его возможностями и особенностями, а не какой-либо из прочих, перечисленных выше и применявшихся им в других произведениях с иными художественными целями. Наконец, в Мессе h-moll мы видим единственный пример использования корно да качча in D, инструмен-

штучной трубки. Это экземпляр, обозначенный в каталоге берлинского музея так: Corno da caccia in D von Georg Friedrich Steinmetz (Nürnberg, Anfang 18 Jh.), Musikinstrumenten-Museum, Berlin, № 4187. Фото см. в изд.: Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 42, Abb. 9.

²³ См.: Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 43, Tabelle 7.

²⁴ Подробнее см. в упомянутой таблице 7 у Йозефа Чибы: Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 43.

²⁵ В скобках здесь и далее приведены варианты названий одного инструмента из различных автографов Баха. Слово Corno (как и lituus, у него мн.ч. litui) Бах мог использовать и для обобщенного обозначения ad libitum любых медных инструментов вообще. В автографе кантаты BWV 48 на титульном листе значится Corno, а на первой странице партитуры — Tromba; причем в комплекте голосов — Clarino. Когда ученик Баха прилежный подросток Кристиан Фридрих Пенцель переписывал голоса Второго «Бранденбургского» концерта, то на обложке указал: Concerto a ... Tromba Corno Conc[ertato], но уже в самих голосах партию этого инструмента обозначил так: Tromba ò vero Corno da Caccia (т. е. «Труба либо корно да качча»).

та, естественно, семифутового. Следовательно, играть свою партию в *Quoniam* он мог в пределах $c^1 - c^3$ по записи, или, по звучанию, в диапазоне $d^1 - d^3$, то есть октавой выше, чем в большинстве случаев в сегодняшней исполнительской практике. Ведь для игры (по сегодняшним негласным общеевропейским установкам) октавой ниже потребовался бы другой инструмент, некий *гипотетический* четырнадцатифутовый корно да качча, но *данных о таком в XVIII в. нет*: не сохранилось ни какого-либо инструмента, ни упоминаний о самой возможности его существования. Все сохранившиеся донныне (в коллекциях Зальцбурга, Берлина и т. д.) экземпляры корно да качча in D — только семифутовые²⁶. Следовательно, указанная партия корно да качча в арии *Quoniam* должна звучать так, как ее исполнили бы сохранившиеся инструменты времен Баха, то есть на тон выше записи в автографе (in D alto), как это единственно возможно. Замена требуемого Бахом инструмента на любой другой приводит к новому результату — придает звуку иную окраску и, возможно, некое свое обаяние, транспонирует в другую октаву и т. д., — но такой результат становится вмешательством в текст, радикальной переработкой, а не достоверным исполнением. Отражением такой аранжировки стали и существующие издания Мессы, в которых весь материал облигатного медного инструмента напечатан только октавой ниже без каких-либо вариантов и без текстологического обоснования. Показательно, что в первом издании (1954) соответствующего тома Нового собрания сочинений Баха (NBA II/1) партия корно да качча напечатана в соответствии с автографом, то есть без восьмерки под скрипичным ключом. Этим знаком октавной транспозиции Бах в необходимых случаях тоже пользовался, но именно здесь он его не проставил. Однако курировавший издание Фридрих Сменд спохватился и годом позже в «исправленном» новом издании партитуры такую восьмерку выставил, а также ввел тот же октавный перенос и в клавире, никак не обосновав это в своем приложении к партитуре — Текстологическом комментарии²⁷. А ведь это уже не уртекст, а некая аранжировка. Издатель же уртекста обязан относиться к любым аранжировкам как реставратор живописного произведения к более поздним слоям краски, нанесенным чужой рукой поверх оригинала.

²⁶ См., например, соответствующий том каталога берлинского Музея музыкальных инструментов: *Dieter Krickeberg und Wolfgang Rauch. Katalog der Blechblasinstrumente — Polsterzungeninstrumente*. Berlin, 1976.

²⁷ *Smend Fr. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 1. Missa — Symbolum Nicenum — Sanctus — Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem (später genannt »Messe in h-Moll«)*. Kritischer Bericht. Kassel, Basel, 1956.

Такой подход особенно важен при работе с Мессой h-moll Баха. Ведь в этой итоговой партитуре, завершенной в конце жизни композитора, отражена высшая степень мастерства в выстраивании баланса между требованиями текста и логикой музыкальной композиции, в искусном сочетании различных техник, стилевых тонкостей и своеобразных солирующих инструментов того времени.

Литература

1. 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. См. также: <http://opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=2966> (дата обращения: 16.03.2010).
2. Ahrens Chr., Widholm G. Hörner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 4. Kassel (u. a.): J. B. Metzler Verlag, 1996. Sp. 368–416.
3. Bach J. S. Hohe Messe in h-Moll. Für die Aufführung des Riedelvereins eingerichtet von Hermann Kretzschmar. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899. 271 S.
4. Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. Kassel: Merseburger, 1994. 152 S.
5. Damm P. Zur Ausführung des »Corne da Caccia« im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach // Bach-Jahrbuch. Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1984. S. 91–105.
6. Elste M. Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000: Eine Werkgeschichte im Wandel. Stuttgart; Weimar: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2000. XX. 460 S.
7. Eppelsheim J. Alto oder basso? Zu einigen Hornpartien J. S. Bachs // Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Michaelstein / Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 1985. S. 54–56.
8. Heyde H. Das Instrument von Gottfried Reiche // Beiträge zur Bach-Forschung. 6. Leipzig, 1988. S. 96–109.
9. Krickeberg D. und Rauch W. Katalog der Blechblasinstrumente — Polsterzungeninstrumente. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung, Preuß. Kulturbesitz, 1976. 199 S. mit Strichzeichnungen und 71 Schwarz-Weiß-Abbildungen.
10. Kunitz H. Die Instrumentation. Teil 6. Horn. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1956. 140 S.
11. Schweitzer A. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von Stefan Hanheide. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1988. 254 S.
12. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach / Vorrede von Charles Marie Widor. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965. 922 S.
13. Smend Fr. Kritischer Bericht // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 1. Missa — Symbolum Nicenum — Sanctus — Osanna, Benedictus, Agnus Dei et dona nobis pacem (später genannt »Messe in h-Moll«). Kassel; Basel: Bärenreiter, 1956. 408 S.

14. *Smithers D. L.* Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluss auf die Musik Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1987. S. 114–150.
15. *Wolf W.* Corni da caccia mit neuer Technik // Das Orchester. 1983. S. 892–894.