

# *Bach. Messe in h-moll*

## *Mark Minkowski, Les Musiciens du Louvre-Grenoble*

Naïve V 5145 2008

В пятницу 13 ноября 1981 года, после полудня, в Георгианском зале бостонского отеля «Парк Плаза», на заседании, посвященном Баху в рамках 47-й конференции Американского музыковедческого общества, профессор Джошуа Рифкин говорил о докладной записке, посланной Бахом 23 сентября 1730 года в магистрат Лейпцига<sup>1</sup>, и о том, что этот документ может нам рассказать о составе баховского хора в Томаскирхе<sup>2</sup>. Дискуссия между докладчиком и двумя его коллегами — профессорами Робертом Маршаллом и Джорджем Стауффером — продолжалась еще долго после окончания конференции.

В соседнем зале, на заседании, названном «Музыковедение II: настоящее и будущее», профессор Ричард Тарускин впервые ставил под сомнение саму идею аутентичного исполнительства. Последовавшим за его выступлением спорам также не суждено было завершиться в стенах зала заседания<sup>3</sup>.

Не иначе как (не)счастливая звезда возшла над смежными аудиториями отеля «Парк Плаза» в пятницу тринадцатого, наделив музыковедческие диспуты чудесным даром (оба они, хотя и в разной степени, впоследствии необратимо изменили музыковедческую парадигму), но и предрекая долгую и желчную полемику. По второму вопросу англоязычное научное (и даже отчасти исполнительское) сообщество уже пришло к некоторому единомыслию: после критики Тарускина нагруженный подтекстами термин «аутентизм» уступил место более нейтральному — «историческое исполнительство». Однако первая, более частная дискуссия — о том, сколько именно певцов (один или группа) пело каждую пар-

---

<sup>1</sup> Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik.

<sup>2</sup> Доклад был впервые опубликован двадцать лет спустя, в книге Эндрю Пэррота: Parrott A. *The Essential Bach Choir*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Boydell Press, 2000. P. 189–208.

<sup>3</sup> Доклад под названием «Музыковед и исполнитель» впоследствии стал первым эссе (On Letting Music Speak for Itself) книги Тарускина: *Taruskin R. Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1995. P. 51–66.

тию в баховском хоре, — с тех пор приобрела печальную славу как the one-to-a-part debate и пока не завершена. Причин тому несколько.

Во-первых, у нас просто недостаточно исторических данных. Ученые вынуждены строить догадки на основе общего знания об исполнительской культуре того времени: толковать пресловутое письмо Баха в магистрат, судить по косвенным свидетельствам — по картинам и гравюрам баховской эпохи и дошедшим до нас рукописным партиям.

Во-вторых, научной гипотезы недостаточно, чтобы пошатнуть освященный традицией эстетический идеал. Эхо массивных хоров конца девятнадцатого века еще отчетливо доносилось в восьмидесятые годы века двадцатого; предложенный Рифкиным новый прозрачный тембр для многих был слишком радикален. К примеру, в середине 1990-х к дискуссии присоединился Тон Копман, уже тогда начавший записывать полное собрание кантат Баха: его слышание баховского хора (около семнадцати певцов) никак не вязалось с предположениями Рифкина.

Полемика продолжается уже почти три десятилетия, и отнимает много сил и у самих ее участников, и у тех, кто за ней наблюдает. Много ли нового дала она музыковедению? В чем ее ценность для ученых, не специализирующихся в барокко и не вполне способных оценить корректность данных и обоснованность аргументов? Появилась ли новая строчка в музыкальной энциклопедии, которую преподаватель истории музыки может включить в лекцию? Каково значение теоретических дебатов для исполнительства? Впрочем, последний вопрос, в отличие от остальных, не риторический.

Ни Джошуа Рифкин, ни главный сторонник его гипотезы Эндрю Пэррот не утверждали, что сольное исполнение хоровых партий Баха — единственно приемлемый вариант: «Хотим ли мы, чтобы наше понимание истории влияло на современное исполнительство, и каким должно быть это влияние — это совершенно отдельный вопрос: вопрос личного выбора»<sup>4</sup>. Однако сам Рифкин, как бы в качестве экспериментального подтверждения своей теории, записал в 1982 году Мессу си минор с пятью певцами (добавив еще трех только для двойного хора в Sanctus)<sup>5</sup>. Если уж в 2010 году эта запись все еще удивляет слушателя, то в начале 1980-х это, несомненно, был неожиданный и смелый исполнительский жест. И все же сегодня она звучит скорее как исторический документ — только не 1730-х, а начала 1980-х: аудио-приложение к так и не написанной монографии Рифкина<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Parrott A. Bach's Chorus: Beyond Reasonable Doubt // *Early Music*. 1998. № 26. P. 637.

<sup>5</sup> Bach Ensemble, Joshua Rifkin (dir.), J.S. Bach, Mass in B minor, BWV 232 (Los Angeles, CA: Nonesuch, 1982).

<sup>6</sup> Нужно отметить, что небольшое исследование Рифкина все же вышло в 2002 году: Rifkin J. Bach's choral ideal. *Dortmunder Bach-Forschungen*. Dortmund: Klangfarben

Что и говорить, в tutti — в Cum Sancto Spiritu, например — вокальный квинтет звучит бледно. И даже если нам удастся абстрагироваться от привычного пышного звукового облачения и стремления к совершенной архитектонике, этот состав все равно недостаточен — хотя бы для контрастов, необходимых, чтобы удерживать внимание современного слушателя в течение почти двух часов. Более того, одинаковый тембр и в хорах, и в ариях и дуэтах довольно быстро наскучивает.

Сделанная Пэрротом в 1984 году запись Мессы<sup>7</sup>, хотя и не следует строго сольному принципу — к пяти солистам он добавляет пять рипиенистов, — также соответствует духу начатой Рифкиным реформы. Это исполнение высвечивает множество тонких деталей, но дирижер просчитался и включил в ансамбль детские голоса, тем самым нарушив общий тембровый баланс.

Таким образом, недоказанными оставались не только исторические обстоятельства, но и практические достоинства сольного исполнения баховских хоровых партий. До недавнего времени...

В 2008 году Марк Минковский записал Мессу с ансамблем Les Musiciens du Louvre-Grenoble и десятью солистами. Признанный специалист по музыке французского барокко, мастер версальских изысканных увеселений (в которых, на мой вкус, он порой бывает изысканно скучен) — от этого дирижера я бы в последнюю очередь ожидала откровения в баховском репертуаре. И тем не менее, его Мессе лучше всего подходит именно это определение<sup>8</sup>.

Минковский хорошо знаком с полемикой о баховском хоре: «Одно дело теория, и должен сказать, она меня убеждает. Практика же — дело совсем другое... Ораториям Генделя и Гайдна подобная „коллективная“ звучность подходит идеально. Но с самого начала работы над Мессой си минор для меня было очевидно, что в музыкальном отношении здесь необходим ансамбль солистов»<sup>9</sup>. То, что в 1982 году было ересью, в 2008 стало очевидностью.

Примерно половину хоровых номеров на этой записи исполняет ансамбль из пяти голосов — каждый раз разных, здесь нет разделения на солистов и рипиенистов. Полная звучность приберегается для кульминаций. Помимо крупных контрастов Минковский запланировал и более

---

Musikverlag, 2002. 66 s. Также в 2006 году вышла его редакция Мессы си минор: Johann Sebastian Bach Mass in B minor, BWV 232, edited by Joshua Rifkin. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006.

<sup>7</sup> Taverner Consort, Taverner Players, Andrew Parrott (dir.), J.S. Bach, Mass in B minor, BWV 232 (Hollywood, CA: Angel, 1985).

<sup>8</sup> На сайте Naïve можно прослушать продолжительные фрагменты записи: URL: <http://en.naive.fr/#/work/bach-messe-en-si> (дата обращения: 10 июня 2010).

<sup>9</sup> Интервью Марка Минковского в буклете диска (Р. 27).

тонкие переливы тембровой палитры: «Et incarnatus est в Credo я поручил более прозрачным голосам, а следующий за ним драматичный Crucifixus — несколько более насыщенным»<sup>10</sup>.

Однако дело не только (и не столько) в балансе или качестве звучности. «Вдруг вместо контраста между массой с одной стороны и индивидом с другой получается единый грандиозный вокальный инструмент, воспевающий общую веру на общем языке — от Kyrie eleison до Dona nobis pacem. Разумеется, выбор солистов становится решающим фактором. Это уже не вопрос вкуса. На этом стоит вся система»<sup>11</sup>.

Состав солистов и правда стал ключевой особенностью этой записи. Один из столпов современного исторического исполнительства, Минковский наверняка мог себе позволить пригласить столько знаменитостей, сколько бы ему ни заблагорассудилось, особенно для такого знаменательного проекта как Высокая месса. Однако кто все эти люди? Любителям старинной музыки будет известна, пожалуй, лишь пара имен из списка солистов<sup>12</sup>. Очевидно, дирижер искал уникального сочетания тембров — возможно, индивидуальностей — которые примут равное участие в исполнении и будут равно ответственны за результат.

Слушая запись Минковского, мы задаемся тем же вопросом, что и другой соратник Рифкина, Джон Батт<sup>13</sup>: «Каким образом тот несомненный факт, что „солист“ пел большую часть партии, а может, и всю партию, может повлиять на смысл — или, скорее, на смысловой потенциал духовной музыки Баха?»<sup>14</sup>

Говоря об исполнительской практике времени Баха, Батт рассуждает в теологических категориях. Для современного слушателя в первую очередь важны категории психологические. Наделить каждого участника ансамбля ответственностью солиста означает предложить и исполнителю, и слушателю более высокую степень концентрации внимания и вовлеченности — как эмоциональной, так и физиологической. Слушать ансамбль солистов труднее, чем хор: подсознательное отождествление с голосом интенсивнее. Поэтому, прожив большую часть ординария в опасной пси-

<sup>10</sup> Ibid. P. 29.

<sup>11</sup> Ibid. P. 27–28.

<sup>12</sup> Lucy Crowe, Joanne Lunn (сопрано I), Julia Lezhneva, Blandine Staskiewicz (сопрано II), Nathalie Stutzmann, Terry Wey (альты), Colin Balzer, Markus Brutscher (тенора), Christian Immler, Luca Tittoto (басы).

<sup>13</sup> Кстати, только что вышла запись Мессы в исполнении Dunedine Consort под руководством Джона Батта, которая также следует сольному принципу (дата релиза: 17 мая 2010). С аннотацией Батта и фрагментами записи можно ознакомиться по ссылке: <http://www.linnrecords.com/recording-j-s-bach-mass-in-b-minor-breitkopf-hartel-edition-edited-by-j-rifkin-2006.aspx> (дата обращения: 10 июня 2010).

<sup>14</sup> Butt J. Bach's vocal scoring: what can it mean? // Early Music. 1998. № 26. P. 99.

хологической близости к солистам, каждый из которых поет на пределе возможностей, к концу Credo слушатель подходит с готовностью впасть в экстаз в последующем Sanctus — подлинной кульминации религиозного переживания Мессы во времена Баха и эстетического и психологического в наши дни, а после этого потерять всякое ощущение времени в Agnus Dei (соло Натали Штуцман).

Правда, остается вопрос — почему эти факторы сработали у Минковского, но не у Рифкина и Пэррота?



На обложке релиза изображена лестница римской базилики Санта-Мария-ин-Арачели. Суровое величие огромной лестницы с крошечными человеческими фигурками, неявно напоминающее сцену апокалиптического пророчества из «Ностальгии» Тарковского, заключает в себе всю символику лестницы и восхождения в христианской культуре. (Учитывая концептуальный подход Минковского, можно предположить, что он сам выбрал визуаль-

ную составляющую релиза.) Так или иначе, для того, кто придумал обложку, это определенно был момент истины. Прием, который придает композиции трансцендентальный характер, — риторическая фигура умолчания. В сущности, это изображение того, что на вершине лестницы: оформление диска идеально соответствует высокой *мистике* произведения, на нем записанного.

Автор этого фото, сделанного в 1949 году — немецкий фотограф Херберт Лист (1903–1975), именовавший свою технику *fotografia metafisica*. Как сообщает официальный сайт, посвященный наследию Листа, снимок называется «Лестница в небо» (*Stairway to Heaven*)<sup>15</sup>. На сайте лос-анджелесской галереи Fahey/Klein Gallery на продажу выставлена другая фотография Листа из той же серии и под тем же названием<sup>16</sup>. На ней лестница сфотографирована вместе с самой церковью, и благодаря этому название работы перекликается с названием церкви (базилика Божьей Матери «Жертвенник Небесный»), а сама церковь, с ее почти прямоу-

<sup>15</sup> URL: [http://herbert-list.com/gallery.php?pageNum\\_collection=12&totalRows\\_collection=20&categories=icons](http://herbert-list.com/gallery.php?pageNum_collection=12&totalRows_collection=20&categories=icons) (дата обращения: 10 июня 2010).

<sup>16</sup> URL: [http://www.faheykleingallery.com/featured\\_artists/list/list\\_e\\_frames1.htm](http://www.faheykleingallery.com/featured_artists/list/list_e_frames1.htm) (дата обращения: 10 июня 2010).

гольным фасадом, перед которым заканчивается лестница, напоминает ворота в небеса. Это наверняка был один из предварительных эскизов к фотографии, поставленной на обложку диска. Увлечшись поначалу перекличкой метафор, художник затем взял ножницы, отрезал церковь и превратил игру слов в шедевр редкостной семантической напряженности.

Записи Рифкина и Минковского и их отношение к теоретической полемике можно сравнить по такому же принципу. Взяв гипотезу Рифкина в качестве отправного пункта, Минковский заимствует принцип ради самого принципа и выходит за рамки частностей — исторического правдоподобия. Запись 2008 года принадлежит интеллектуальному направлению, которое было пущено в ход в один день с гипотезой Рифкина, в соседнем зале.

Невольно беззвучно артикулируя *pleni sunt coeli et terra gloria ejus*, мы воплощаемся в одного из общины солистов, бок о бок переживающих текст мессы от *Kyrie eleison* до *Dona nobis pacem*, и именно благодаря сопричастности возникает *déjà-vu*. Через коллективное чтение священного текста запись Минковского воспроизводит контекст исполнения духовной музыки барокко лучше, чем даже самая точная копия баховского хора.

В некотором смысле, само историческое исполнительство в наши дни можно назвать фигурой умолчания. Изучение исторического контекста, реставрация инструментов, восстановление исполнительских техник по тем крупницам информации, которые дошли до нас в трактатах — несколько поколений музыкантов терпеливо трудились над возведением монументальной лестницы, чтобы добраться до храма исторического правдоподобия. Оказалось, что лестница эта ведет гораздо дальше. Сегодня музыканты вольны восходить по ней к собственным тембровым идеалам и исполнительским концепциям — к творческому разнообразию, у которого нет верхней границы. Запись Минковского — лишь ступень бесконечного восхождения, ведущего историческое исполнительство к настоящей аутентичности. Кто знает, какие свершения ждут его наверху?

Несмотря на то, что ученые еще не достигли согласия в дебатах о баховском хоре, спор этот уже нельзя назвать бесплодным. Предложенный Рифкиным анализ исполнительской практики Баха, показал, что есть возможность для размышлений и экспериментов. Революционной записи Рифкина 1982 года совсем не обязательно было быть венцом художественного совершенства, чтобы создать прецедент и расширить диапазон выразительных средств для последующих исполнений. И за это я лично благодарна Джошуа Рифкину каждый раз, когда дивлюсь чуду *La Messe en si* в записи Марка Минковского.

Ольга Пантелеева