Жданов Виталий Андреевич

zhdanovvitaly09@gmail.com

Аспирант Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Vitaly A. Zhdanov

zhdanovvitaly09@gmail.com

Postgraduate student of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009 Russia

Аннотация

Беспокойный космополит или классик северонемецкой музыки? Фигура Каспара Фёрстера Младшего (1616–1673) в зеркале исторических свидетельств и современных научных исследований

В статье критически рассмотрены и систематизированы современные представления о творчестве Каспара Фёрстера Младшего и на этом основании дана оценка его значения для северонемецкой музыкальной культуры середины XVII века. Современники композитора оставили восторженные отзывы о его музыке, однако наследие Фёрстера дошло до нас далеко не в полном виде (не сохранились, в частности, опера и другие светские произведения, написанные для датского двора). Сохранившиеся сочинения образуют три группы: 1) латинские церковные песнопения; 2) духовные диалоги; 3) сонаты для двух скрипок, виолы да гамба и континуо. Консервативный стиль духовных концертов можно объяснить их связью с музыкальными традициями Данцига, родного города Фёрстера. Духовные диалоги отмечены влиянием музыки Кариссими (возможно, одного из учителей Фёрстера), однако именно эта ветвь наследия композитора не получила продолжения в творчестве его немецких современников. Сонаты примечательны своим импровизационным характером и использованием северонемецкого «фантазийного стиля»; именно в этом жанре наиболее заметно влияние музыки Фёрстера на творчество Букстехуде, который мог быть его учеником.

Одна из ключевых фигур в распространении итальянского стиля в Германии, Фёрстер помог родному региону выйти на уровень лучших достижений европейского искусства. Однако наибольшего влияния он достиг, по-видимому, в тех жанрах, в которых учитывал особенности северонемецкой традиции. В приложении к статье публикуется перевод документов о жизни и творчестве Фёрстера, снабженный критическим комментарием.

Ключевые слова: *музыка барокко, Каспар Фёрстер Младший, Иоганн Маттезон, Марко Скакки, Джакомо Кариссими, Кристоф Бернхард, Дитрих Букстехуде, северонемецкий духовный концерт, духовный диалог, фантазийный стиль*

Abstract

Restless Cosmopolitan or Classic of North German Music? Kaspar Förster the Younger (1616–1673) in the Mirror of Historical Evidence and Modern Research

In this article the modern views on KasparFörster the Younger's works are critically reviewed and systematized and on this basis an opinion on his contribution on the mid-17th-century North German musical culture is given. Contemporaries of the composer have left rapturous reviews for his music, but Förster's legacy came to us not completely (not preserved, in particular, the opera and other secular works written for the Danish court). The survived works form three groups: 1) the Latin hymns; 2) spiritual dialogues; 3) sonatas for two violins, viola da gamba and continuo. Conservative style of spiritual concerts can be explained by their relation to the musical traditions of Danzig, the hometown of Förster. Spiritual dialogues marked influence of music of Carissimi (perhaps one of Förster's teachers); however, this branch of the composer's heritage was not continued in the works of his German contemporaries. The sonatas are notable for their improvisational character and using the North German "stylus phantasticus"; in this genreFörster's impact on the work of Buxtehude who could be his disciple is most noticeable.

One of the key figures in the dissemination of Italian style in Germany, Förster helped his native region reach the level of the best achievements of European art. However, the greatest influence he achieved, apparently, in those genres, in which he took into account the peculiarities of the North German music traditions.

The translation of the documents about Förster's life and work equipped with critical commentary is attached to the article.

Keywords: *Baroque music, Kaspar Förster the Younger, Johann Mattheson, Marco Scacchi, Giacomo Carissimi, Christoph Bernhard, Dieterich Buxtehude, North German spiritual concert, spiritual dialogue, stylus phantasticus*

Виталий Жданов, Роман Насонов

БЕСПОКОЙНЫЙ КОСМОПОЛИТ ИЛИ КЛАССИК СЕВЕРОНЕМЕЦКОЙ МУЗЫКИ?

ФИГУРА КАСПАРА ФЁРСТЕРА МЛАДШЕГО (1616–1673) В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИЧЕСКИХ СВИДЕТЕЛЬСТВ И СОВРЕМЕННЫХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В «Расширенном трактате о композиции» Кристоф Бернхард приводит имена лучших музыкантов в каждом из стилей современного ему искусства. Применительно к сочинениям в обычном пышном стиле (*stylus luxurians communis*) он называет, помимо Клаудио Монтеверди как основателя этого рода композиции и его итальянских последователей, также трех немцев: своего учителя «господина Шютца», Каспара Керля и «господина Фёрстера» (глава XLIII «О подражании»; [5, *135–136*]). Имя последнего в наши дни известно лишь знатокам старинной музыки. Сведения о его жизни скудны и обрывочны, а сочинения, представленные главным образом в рукописном собрании Густава Дюбена (Упсала), расшифрованы и опубликованы лишь частично[1]. Можно было бы даже предположить, что Бернхард выдает этому своему земляку (оба родились в Данциге) и коллеге по цеху (оба учились сперва в Варшаве, а потом в Риме, испытав влияние Джакомо Кариссими) некий аванс. Тем не менее, по свидетельству Иоганна Маттезона, Каспар Фёрстер Младший — выдающийся певец, капельмейстер, автор несохранившегося теоретического трактата и композитор — был столь же ценим современниками, сколь ценимы были почти веком позже Гендель, Хассе и Хайнихен [11, *74*].

[1] Сохранившуюся музыку композитора можно объединить в три большие (но не равные по объему) группы: 1) латинские церковные песнопения; 2) духовные диалоги; 3) сонаты для двух скрипок, виолы да гамба и континуо.

Трудности изучения жизни и творчества Фёрстера обусловлены не только нехваткой фактического и музыкального материала: одна из основных проблем связана с контекстом, в котором следует рассматривать наследие композитора. Фёрстеру довелось учиться и работать в целом ряде крупных европейских музыкальных центров: Варшаве, Риме, Венеции, Копенгагене, родном Данциге; тесными были и его контакты с Гамбургом. Немногие из северонемецких современников Фёрстера отличались подобным космополитизмом и склонностью странствовать по континенту: большинство из них в зрелый период творчества работают в одном городе и, нередко, в одной должности[2]. Если бы нам было точно известно место и время создания хотя бы части произведений композитора, мы бы имели твердые основания проследить различные стилевые влияния и тенденции в его творчестве — однако это не так. Нет полной ясности и с учителями музыканта: о занятиях с Марко Скакки в Варшаве сообщает Маттезон, однако точные данные о том, у кого Фёрстер совершенствовался в Риме, отсутствуют. В результате единственная к настоящему времени монография о Фёрстере, принадлежащая Бертольду Варнеке, хотя и ставит своей целью проследить многообразие стилей в творчестве композитора, основывается на слишком больших допущениях и грешит произвольной трактовкой ряда фактов[3].

Представляя фигуру Фёрстера Младшего русскому читателю, мы рассмотрим этапы биографии музыканта и кратко представим основные группы его сочинений.

Ранние годы композитора прошли в Данциге. Его отец Каспар Фёрстер Старший (1574–1652) служил в церкви Св. Марии, главной церкви города, сначала на посту кантора, а с 1627 года до конца жизни — капельмейстера, и параллельно занимался книжной торговлей. В его обязанности входили не только заботы по организации богослужения, но и труды по музыкальной подготовке четырех мальчиков, регулярно певших на богослужении, — к неудовольствию коллег, ими были сыновья капельмейстера. Таким образом, Фёрстер Младший получил начальное музыкальное образование под руководством отца, а наличие большого количества книг способствовало расширению кругозора и раннему овладению греческим и латинским языками [ibid., *73*].

Как отмечает Дж. Бааб, в первой трети XVII века музыка, звучавшая в Данциге, была достаточно консервативной и находилась в русле итальянской полифонической традиции конца XVI столетия; новая музыка в стиле кончертато была представлена весьма скупо [4, *66*]. Стремление Фёрстера Старшего ввести

---

[2] Так, с Гамбургом связаны жизненный путь Якоба Преториуса, Томаса Зелле и наиболее значительные художественные достижения Маттиаса Векмана; деятельность Дитриха Букстехуде протекала главным образом в Любеке; Михаэль Якоби и Кристиан Флор работают в Люнебурге; в Данциге трудились заклятые враги Пауль Зиферт и Каспар Фёрстер Старший, отец композитора; приняв у Фёрстера Младшего пост капельмейстера церкви св. Марии в 1658 году, Бальтазар Эрбен не покидал его до самой смерти.

[3] См. [21]; критический анализ монографии см. [14]. Наиболее полным и достоверным исследованием жизни и творчества Фёрстера Младшего остается диссертация Джеррольда Бааба «Духовные латинские сочинения Каспара Фёрстера (1616–73)» [4]. Особую ценность представляет вторая, биографическая глава этой работы, в которой удачно суммированы разнообразные сведения о композиторе — в частности, результаты архивных изысканий Карла Тране и Германа Раушнинга, проливающие свет, соответственно, на годы пребывания музыканта в Копенгагене и в родном Данциге [20; 13].

в репертуар больше сочинений итальянских авторов далеко не всегда одобрялось городским советом [ibid., *28*].

Отец Фёрстера не обладал композиторским даром и во время службы исполнял чужие произведения. Тем не менее, он вошел в историю благодаря непримиримой многолетней вражде с другим видным музыкантом Данцига — Паулем Зифертом (1586–1666). Постоянные тяжбы и апелляции к городскому совету продолжались четверть века: с 1627 года до самой смерти Фёрстера. Ученик Яна Питерсзона Свелинка, служивший в должности органиста церкви Св. Марии, также претендовал на капельмейстерский пост, однако был отвергнут. Ощущение несправедливости провоцировало Зиферта на всё новые нападки, однако в результате уничтожающая критика обрушилась на него самого.

В 1643 году польский придворный капельмейстер Марко Скакки выпустил в свет трактат «Музыкальное сито» (*Cribrum musicum*), в котором подверг детальному разбору первую часть зифертовского собрания «Псалмы Давида, музыкальные сочинения на французские мелодии...» (*Psalmen Davids, nach französischer Melodey oder Weise in Music componieret*), опубликованную в 1640 году. Вошедшие в издание произведения представляли собой многоголосные обработки мелодий Женевской псалтири в свелинковской манере и адресовались, по-видимому, религиозному меньшинству Данцига — выходцам из Нидерландов. Итальянский музыкант поставил своей целью развенчать Зиферта как композитора, указав на многочисленные погрешности против правил контрапункта в его псалмах и концертах.

Чтобы верно понять значение полемики Скакки и Зиферта, развернувшейся вслед за публикацией «Музыкального сита», следует подчеркнуть, что позиции, с которых варшавский капельмейстер атаковал органиста Мариенкирхе, отнюдь не были «модернистскими». Как показывает польская исследовательница Александра Паталас, образцом для Скакки служили трактаты Джованни Мария Артузи, в которых тот излагает правила контрапункта, критикуя при этом Монтеверди за произвольное использование диссонансов и нарушение правила единства лада в сочинении. Аналогия простирается вплоть до того, что ни Скакки, ни Артузи не приводят тексты критикуемых музыкальных фрагментов; как известно, Скакки признавал существование «второй практики» в современной музыке, однако относил сочинения Зиферта к «первой» и потому считал возможным рассматривать их без скидки на то, что выразительная подача слов способна оправдать некоторые «вольности» [12, *26*].

Очевидно, что теоретическая дискуссия стала продолжением личной ссоры амбициозных музыкантов. Не случайно Скакки предпосылает «Музыкальному ситу» обращение к Фёрстеру Старшему (который и вручил, по всей видимости, приятелю из Варшавы экземпляр зифертовских псалмов); чтобы подчеркнуть оборонительный характер своей критики, он ссылается на нелестные отзывы данцигского органиста о музыкантах польской королевской капеллы [15, [*V*], [*VII*]]. В то же время, это было и столкновение двух музыкальных партий в северной Германии: сторонников итальянизации немецкой музыки и представителей «свелинковской школы». В области церковного стиля обе партии были, однако, в меру консервативны: и «первая практика», и метóда преподавания Свелинка восходят, в конечном итоге, к трактатам Джозеффо Царлино. Не имея точных сведений о том, чему мог обучаться Фёрстер Младший у отца и при дворе в Варшаве, мы можем с большой вероятностью предположить, что фундаментом его музыкального образования стали правила композиции Артузи. И хотя за годы

странствий музыкальные взгляды Фёрстера Младшего должны были модернизироваться, данцигские представления о характере церковной музыки вряд ли изменились в этот период существенно. То возвращаясь в родной город, то вновь покидая его, композитор не мог этого не понимать.

Скакки сыграл заметную роль в жизни младшего Фёрстера: он не только познакомил музыканта с приемами композиторской техники, но и склонил его к мысли о необходимости продолжить обучение в Италии. Последнее было тем более удобно, что музыкальным руководителем Немецкой коллегии в Риме был Джованни Франческо Анерио — учитель Скакки, а связь между Варшавой и Римом поддерживалась постоянно.

Пост главного капельмейстера в церкви Св. Аполлинария при Немецкой коллегии занимает в это время Джакомо Кариссими. Тот факт, что Фёрстер во время римской поездки берет уроки у Кариссими, долгое время представлялся само собой разумеющимся, однако, как отмечает Бааб, это не более чем предположение. Документальные подтверждения отсутствуют, и кроме того, неясно, в каком качестве мог быть связан Фёрстер с этим иезуитским учебным заведением: был ли он его учащимся или же сотрудничал в качестве приглашенного певца [4, *35–37*].

Точные даты пребывания Ферстера в Риме неизвестны; предположительно, это период с 1633 по 1636 год [18, *107*]. По окончании учебы музыкант ненадолго возвращается в Данциг — его пребывание там относится к 1638 году, — а затем вновь едет в Варшаву, где работает под началом Скакки на посту хормейстера, а также принимает участие в постановках опер. Возможно, этот опыт помог композитору в более поздние годы создать собственное сочинение в оперном жанре.

В рассматриваемый период начинает существенно ухудшаться здоровье Фёрстера Старшего; проблемы со зрением препятствовали его эффективной деятельности на посту капельмейстера, и городской совет счел необходимым заручиться согласием его сына стать главным капельмейстером Данцига в случае, если отец не сможет более выполнять служебных обязанностей [4, *38*]. Не отвечая отказом, но и не возвращаясь в родной город, композитор отправляется, однако, в Венецию.

Сведения о первом венецианском периоде Фёрстера (1641–1652) крайне скудны. Все, чем мы располагаем, — это замечание Маттезона, что и в Венеции профессиональные качества Фёрстера получили высокую оценку. Неясно даже, чем именно занимался в это время музыкант (остается лишь предположить, что его выдающиеся вокальные данные были неким образом востребованы). Тем не менее, в литературе о композиторе широко распространено представление о том, что стиль духовных произведений Фёрстера сформировался под непосредственным влиянием творчества Монтеверди: даже если личная встреча двух музыкантов не состоялась, с музыкой капельмейстера Сан-Марко молодой немец мог познакомиться во время служб в венецианских соборах, а также по печатным изданиям (в частности, накануне прибытия Фёрстера в Венецию вышло в свет собрание «Selva morale e spirituale»).

Конкретные доказательства этому, однако, найти непросто, и Бааб, например, ограничивается общими рассуждениями о близости техники композиции Фёрстера монтевердиевской (особенно в тех сочинениях, где имеются партии двух концертирующих скрипок) [ibid., *76–78*]. Единственной предметной попыткой провести параллели между произведениями двух мастеров является сравнение

техники композиции в концерте Фёрстера Benedicam Dominum и в Laudate Dominum из упомянутого собрания Монтеверди [19, *94–97*]; к этому же примеру обращается впоследствии и Варнеке. До некоторой степени подобные спекуляции оправданы приведенным в начале нашей статьи мнением Бернхарда, что музыка Фёрстера является образцом для подражания в стиле, основанном Монтеверди; к тому же, благодаря личному знакомству с Фёрстером, Бернхард мог опираться в данном случае на собственные высказывания композитора и его воспоминания о пребывании в Венеции.

На север Италии Фёрстер вернется в 1657 году, после добровольной отставки с должности капельмейстера данцигской Мариенкирхе. О его военных подвигах на службе у Венецианской республики свидетельствует орден Св. Марка; о занятиях музыкой в этот период — лишь замечание Маттезона о том, что они не прекращались.

Годы работы Фёрстера в Копенгагене (1652–1655; 1661–1667), по всей видимости, принадлежат к числу наиболее продуктивных в его творчестве. Расцвет музыкальной жизни датской столицы начался уже в правление Кристиана IV (1596–1648). Его сын Фредерик III (1609–1670) спустя несколько лет после восшествия на престол решил реорганизовать капеллу и пригласил на пост ее руководителя Фёрстера, которому поручил как заботу о музыке для придворных торжеств (в том числе, для балетов французского образца), так и исполнение духовных сочинений; по-видимому, в 1660-е годы были созданы инструментальные сонаты.

Благодаря личным связям Фёрстеру удалось сформировать в Копенгагене высокопрофессиональный коллектив: в капеллу были приглашены выдающиеся итальянские певцы, а также музыканты из Германии и Франции. Отношение Фёрстера к французским музыкантам было, судя по всему, достаточно сдержанным, а их присутствие при дворе обусловлено симпатиями королевы Софии Амалии ко всему французскому.

Очевидно, что созданная Фёрстером в Копенгагене музыка сохранилась далеко не в полной мере. В частности, от оперы «Достохвальный Кадм» до нас дошло лишь либретто, принадлежащее перу придворного поэта Адама Фридриха Вернера [22]. Спектакль был исполнен на итальянском языке 25 сентября 1663 года в королевском замке Фредериксборг в связи с помолвкой датской принцессы Анны Софии с будущим саксонским курфюрстом Иоганном Георгом III, прибывшим в Копенгаген в сопровождении своей матери.

Трудно судить, до какой степени Фёрстеру пришлось отдать дань франкофилии датского двора: имеющиеся в нашем распоряжении произведения не несут на себе заметного отпечатка влияний французской музыки. Автор «Основания триумфальной арки» намекает на недовольство композитора придворными вкусами и прямо сообщает о его конфликте с певицей Анной де ла Барр. Зато, по свидетельству Маттезона, Фёрстер был в это время желанным гостем в Гамбурге, где его музыка воспринималась с большим интересом. Особенно теплые отношения поддерживал Фёрстер с Бернхардом, которого он посещал, возможно, неоднократно.

Не исключено, что копенгагенские годы жизни Фёрстера ознаменовались вкладом в историю северонемецкой музыки особого рода. Еще Ангул Хаммерих обратил внимание на то, что Хельсингёр, с которым связана бóльшая часть детства и юности Дитриха Букстехуде, лежит недалеко от Копенгагена

и еще ближе — к королевскому замку Фредериксборг; отсюда возникла гипотеза, согласно которой будущий любекский органист испытал влияние Фёрстера и, возможно, контактировал с ним непосредственно [8, *208*]. Развивая эту мысль, Сёрен Сёренсен предпринял попытку установить линию преемственности от Монтеверди через Фёрстера к Букстехуде, утверждая, что «имеется очень тесная связь между Монтеверди и Кариссими, с одной стороны, и Букстехуде и прочими авторами северонемецких кантат, с другой, — связь, которая в случае с Букстехуде осуществлялась, прежде всего, благодаря посредничеству Каспара Фёрстера Младшего» [19, *100*]. И хотя сегодня подобная формулировка выглядит излишне прямолинейной и категоричной, Фёрстер остается вполне вероятным претендентом на роль наставника молодого Букстехуде.

Недолгое пребывание Фёрстера в Данциге в качестве главного городского капельмейстера (1655–1657) интересно в связи с тем, что именно к этому периоду большинство исследователей относят ядро сохранившегося наследия композитора — латинские богослужебные сочинения, хранящиеся ныне в Упсале. Вместе с тем, невозможно игнорировать голоса ученых, тем или иным образом подвергающих это устоявшееся представление сомнению. Так, Конрад Кюстер, рассматривая историю формирования коллекции Дюбена, отмечает, что первые произведения Фёрстера вошли в нее уже после возвращения композитора в Копенгаген в 1661 году [10]. Иного рода аргументы выдвигает Юлиана Рипе, выступающая против того, чтобы считать Фёрстера северонемецким евангелическим композитором и безоговорочно связывать его духовную музыку с данцигской Мариенкирхе: «...Более чем спорно относить, почти автоматически, католика Фёрстера, получившего образование в Варшаве и Риме и проведшего бóльшую часть профессиональной карьеры в католических областях, к протестантской церковной музыке, а его латинские духовные сочинения рассматривать в качестве предшественника протестантской церковной кантаты — только на основании его влияния в североевропейском протестантском регионе» [14, *175*].

Действительно, семья Фёрстеров разделяла с итальянцами не только музыкальные пристрастия, но и конфессиональные предпочтения: после того, как отец композитора завещал похоронить его в цистерцианском монастыре, расположенном в пригороде Данцига Олива, выяснилось, что он уже много лет назад тайно принял католичество [4, *30*]. В тихом монастыре в Оливе провел свои последние годы (ок. 1667–1673) и Фёрстер Младший; там же он встретил смерть и был погребен.

Нам остается лишь отметить веротерпимость данцигских властей, которые не только смотрели сквозь пальцы на то, как Фёрстер-старший исполняет во время службы «папские песни», но и позволили его сыну-католику унаследовать пост, в течение трех лет остававшийся вакантным. По всей видимости, уважение к музыкальным талантам было в те времена сильнее конфессиональной вражды, и вольный город Данциг гордился своим выходцем, невзирая на его отступничество от лютеранской веры. Но уже сам факт службы Фёрстера Младшего музыкальным руководителем протестантского города дает основания относить его творчество к области североевропейской протестантской музыки (лучшие достижения которой и представлены в коллекции Дюбена).

Известные нам латинские духовные сочинения композитора не могли быть написаны ни в Варшаве, ни в Риме, ни в Венеции. Исключить, что они сочинены в лютеранской Дании, нельзя, хотя наши знания относительно этого периода

жизни Фёрстера не позволяют говорить об интенсивном творчестве в области духовной музыки. Напротив, служба в Данциге предполагала создание богослужебных композиций. Косвенным свидетельством того, что они были предназначены для церкви Св. Марии, является известный консерватизм их музыкального языка[4]. Неоднократные случаи уклонения Фёрстера от работы в родном городе можно объяснять по-разному: не исключено, что композитору не хотелось служить бок-о-бок со злейшим врагом семейства Зифертом или что необходимость сконцентрировать все усилия в области лютеранской духовной музыки плохо совмещалась с его принадлежностью католицизму. Но относительная провинциальность Данцига (на фоне Варшавы, Рима, Венеции — или того же Копенгагена, куда Фёрстер имел возможность пригласить из Италии великолепных певцов-кастратов), старомодные музыкальные вкусы данцигских горожан — одно из напрашивающихся предположений.

Латинские духовные сочинения Фёрстера в целом находятся в русле основных европейских стилевых тенденций середины — второй половины XVII столетия: упомянем наличие во всех них партии континуо, широкое использование концертирующей техники, монодического стиля, фактурно-тематического контраста при построении формы целого и т. п. Вместе с тем специфическая сдержанность музыки композитора, в ряде случаев граничащая с сухостью, нейтральностью выражения, идет вразрез с общей установкой итальянского и немецкого барокко на передачу аффекта, заложенного в словах. Работая с мелодикой, композитор даже при озвучивании эмоционально насыщенных текстов не использует ярких интонационных оборотов, которые привлекали бы внимание слушателя и отчетливо воздействовали на его восприятие (см. концерты *In tribulationibus ad quem clamabimus* — «К кому воззовем в тесноте нашей», *O bone Jesu* — «О благий Иисусе», *Repleta est malis anima nostra* — «Душа наша насытилась бедствиями» и др.). В значительном количестве случаев мелодика сочинений Фёрстера продолжает оставаться тематически обобщенной. Некоторые исключения лишь подтверждают правило. Так, в первой части концерта *Repleta est malis anima nostra* композитор относится к озвучиванию духовного текста несколько скрупулезнее, чем обычно. В частности, на словах «*in sepulchris dormientes*» («спящие во гробах») в рамках одной нисходящей фразы охватывается интервал ундецимы и практически достигается нижний предел альтового диапазона (пример 1), что не могло не привлекать внимания слушателей; в других случаях характер текста подчеркивается при помощи обозначенных автором смен темпа[5]. Однако уже во второй части концерта и вокальные, и инструментальные партии приобретают типичную для других сочинений автора нейтральность аффекта (пример 2).

Ту же скупость выражения мы видим в области гармонии: Фёрстер сравнительно мало прибегает к экспрессивным хроматическим средствам. Один из

[4] Консервативная тенденция заметна и в творчестве других данцигских музыкантов: Бальтазара Эрбена, Томаса Штрутца и Крато Бютнера. Об особенностях церковной музыки Данцига XVII века в сравнении с духовными произведениями композиторов других северонемецких городов, Гамбурга и Любека, см.: [1].

[5] В сочинениях этого периода темповые обозначения все еще оставались достаточно редкими: большинство композиторов при сменах темпа продолжали придерживаться в таких случаях ренессансной традиции, меняя мензуру. Фёрстер, не отказываясь от традиционных смен двух- и трехдольности, наряду с этим пользуется обозначениями *Adagio* и *Allegro*, одновременно указывая на характер эпизода и предписывая сменить темп.

1

Alto
si-cut vul-ne-ra-sti dor-mi-en-tes in se-pul-chris dor-mi-
Violino I
Violino II
Basso

en-tes, dor-mi-en-tes in se-pul-chris, quo-num

2

Allegro
Adagio
Alto
Ex-ur-ge Do-mine, ex-ur-ge Do-mine in adiuto-ri-um, in adiuto-rium, nos-trum,
Tenor
Ex-ur-ge Do-mine, ex-ur-ge Do-mine in adiuto-ri-um, in adiuto-rium, nos-trum,
Basso
Ex-ur-ge Do-mine, ex-ur-ge Do-mine in adiuto-ri-um, in adiuto-rium, nos-trum, in adiu-
Violino I
Violino II
Basso

немногих примеров их использования — первая часть концерта *In tribulationibus ad quem clamabimus,* где упоминание в тексте «скорбей» и «нужд» сопровождается кратким введением *passus duriusculus* как в континуо, так и в вокальных партиях (пример 3). Этот же концерт является примером использования Фёрстером полифонических приемов.

Умеренность в использовании хроматики и обобщенный мелодический материал накладывают отпечаток и на применение Фёрстером музыкально-риторических фигур.

3

Soprano: In tri - bu - la - ti - o - ni-bus ad quem cla - ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, ad quem cla - ma - bi - mus, in an- bus ad quem cla - ma - bi-mus in an bus, ad quem cla-ma - bi-mus, cla - ma - bi-mus, cla - ma - bi - mus,

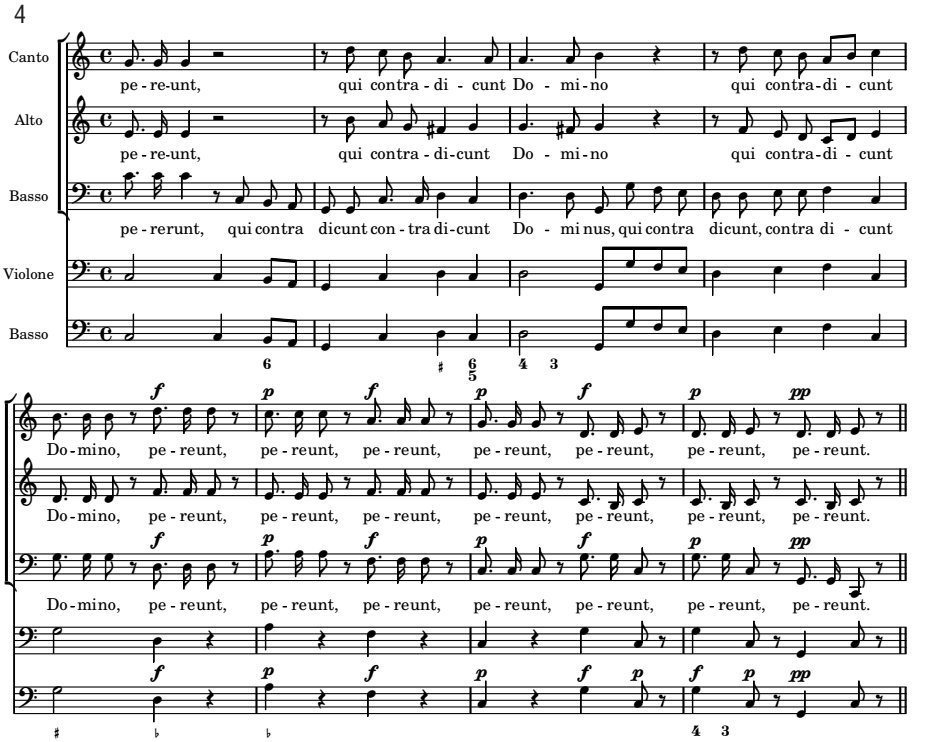
Alto: In tri - bu - la - ti - o - ni-bus ad quem cla-ma - bi- mus, ad quem cla-ma - bi-mus, ad quem cla - ma - bi - mus, in an-

Tenor: In tri - bu - la - ti - o - - ni-

Bass: In tri - bu - la - ti - o - - ni-

Приведенный выше пример использования фигуры *catabasis* в концерте *Repleta est malis anima nostra* является достаточно редким: вводимый автором мелодический оборот не только видим в нотах, но и воспринимается на слух. Значительно чаще в концертах Фёрстера можно наблюдать ситуацию, когда об использовании музыкально-риторических фигур можно говорить с большой долей условности. Сопоставляя литературный и музыкальный текст, мы можем заметить в последнем некий намек на отражение словесного содержания и, следовательно, предполагать использование музыкально-риторической фигуры. Для слушающего же этот оборот проходит практически незамеченным и не привлекает внимания. Иными словами, фигура понимается как «музыка для глаз».

В концертах Фёрстера можно обнаружить и некоторые нетрадиционные способы передачи смысла слов музыкальными средствами. Несмотря на необычность выполнения, эти приемы также могут быть отнесены к категории риторических. Один из примеров — заключительные такты концерта *Intenderent arcum insipientes* («Натянули лук неразумные»). В них мы слышим повторение кратких пунктирных мотивов, разделенных паузами. Изображая внезапную погибель грешников, противящихся Богу («*pereunt, qui contradicunt Domino*»), Фёрстер неожиданно обрывает звучание музыки: складывавшаяся в последних тактах метрическая экстраполяция нарушается, вместо ожидаемой четырехкратности заключительный мотив, построенный на чередовании доминанты и тоники, звучит только трижды, весь концерт замыкается несовершенным кадансом (пример 4).



Таким образом, свойством письма в духовных сочинениях Фёрстера является избегание наиболее ярких средств передачи в музыке смысла и аффекта текста. Возникает ощущение, что автор стремится минимизировать воздействие музыки на восприятие текста, тем самым выявляя собственный экспрессивный потенциал последнего.

Шесть так называемых «драматических диалогов» — наиболее явный «итальянский след» в творчестве Фёрстера. Сочинения подобного рода возникли в Риме и исполнялись как в часовнях города на молитвенных собраниях (всё более напоминавших концерты духовной музыки), так и в церкви Св. Аполлинария под руководством Кариссими, по праву считавшегося классиком жанра. Римские диалоги отличались театральной броскостью, наличием «действующих лиц» и хора, который выполняет роль комментатора происходящего либо изображает толпу. Современники воспринимали их как явления новейшей музыки и относили к «речитативному стилю».

Благодаря наличию подразумеваемого действия, частой смене фактуры, переходам от сольных эпизодов к ансамблевым и хоровым, широкому и разнообразному применению инструментов, диалоги Фёрстера воспринимаются как выразительная, вызывающая эмоциональный отклик музыка. И в музыкальном, и в литературном отношении эти сочинения близки образцам, созданным Кариссими[6]; к тому же, Фёрстер — один из немногих продолжателей традиции

[6] Анализ итальянских влияний в одном из самых масштабных диалогов Фёрстера см.: [24].

диалогов на латинском языке (напомним, что вся его богослужебная музыка также написана на латыни, которой музыкант прекрасно владел с детства). Говард Смитер обращает внимание на то, что свободное парафразирование библейского текста[7], широко встречающееся у итальянцев и свойственное также произведениям Фёрстера, не характерно для диалогов лютеранской традиции. Подчеркивая, что подобные сочинения для немецких авторов — явление исключительное, он проводит параллель с творчеством Марка-Антуана Шарпантье, ученика Кариссими, который перенес традицию латинского диалога во Францию десятилетием позже, чем сочинения в этом жанре были созданы немцем Фёрстером: ни тому ни другому не удалось укоренить иноземную модель на родине [16, *59–60*].

Сонаты Фёрстера привлекают внимание исследователей как ценный материал для истолкования загадочной и многозначной барочной категории *stylus phantasticus*. В данном случае речь идет об использовании элементов импровизации в ансамблевом сочинении[8]. В некоторых из сонат композитора все музыканты по очереди «фантазируют» над выписанной партией континуо, в некоторых же этой чести удостаивается только первая скрипка; аналогичный прием встречается и в симфонии из духовного концерта *Quanta fecisti Domine animae meae* («Великие дела сотворил ты, Господи, для души моей»). Описание такого музицирования приводит Маттезон:

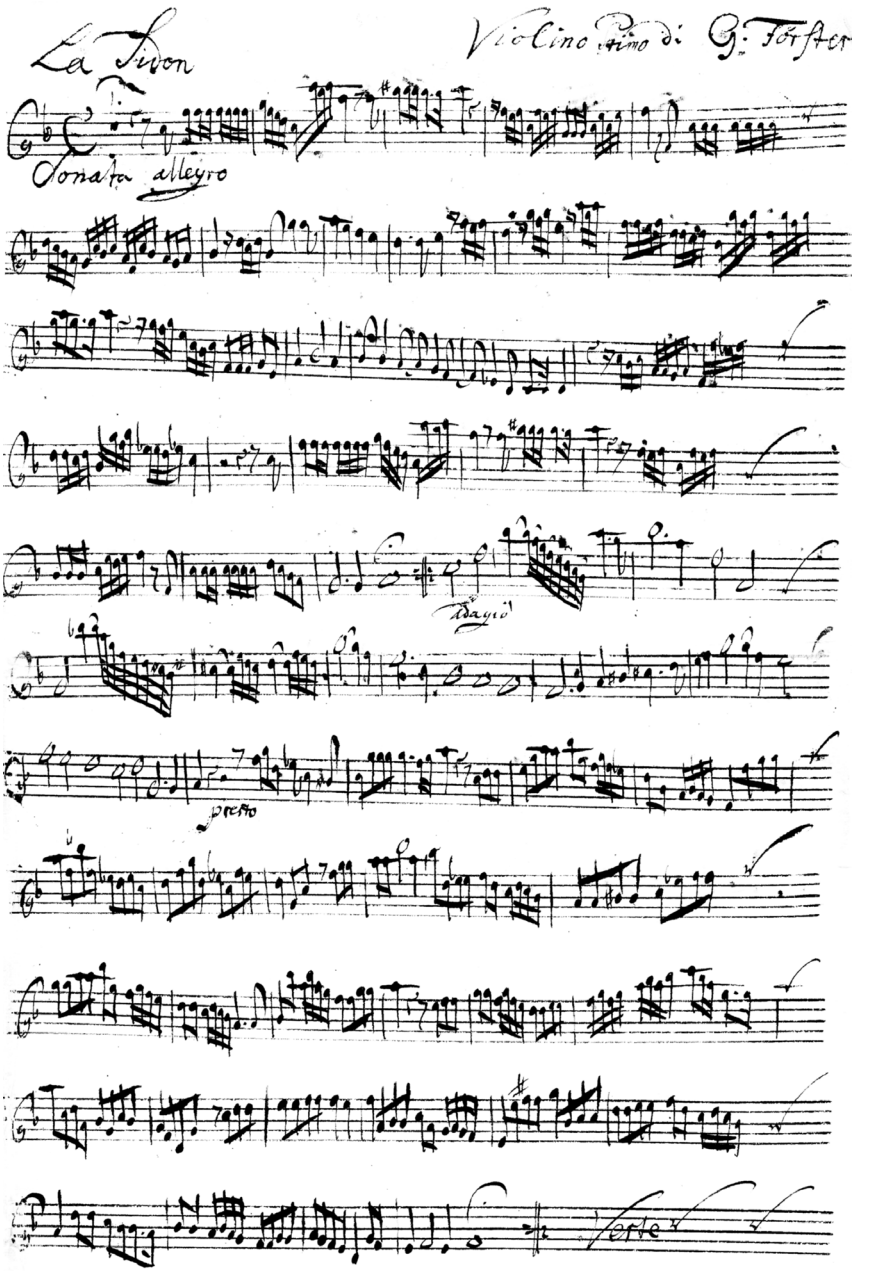
«В 1666 году всемирно известный Иоганн Рист приехал в Гамбург, чтобы получить удовольствие от тамошней прославленной музыки. В доме Бернхарда ему был дан превосходный концерт, где, среди прочего, была исполнена прекрасная соната Фёрстера Младшего для двух скрипок и одной виолы да гамба, в которой каждый музыкант имел восемь тактов, для того чтобы предаваться свободной игре воображения, как это принято в Stylo phantastico» [11, *21*].

Керала Снайдер полагает, что подобным образом можно было бы описать импровизацию чаконы. Она же показывает — на примере второго раздела сонаты «Сидон» (посвященной выдающемуся скрипачу, работавшему у Фёрстера в Копенгагене в начале 1660-х годов), — какой вид могла приобрести подобная импровизация в записанном опусе: импровизируемые фигуры выписаны только в первых тактах; дальнейшее «фантазирование» основывается, очевидно, на заданном материале и протекает по предварительной договоренности музыкантов, солирующих поочередно [17, *295–296*]. Исследовательница подчеркивает далее близость сонат Фёрстера и Букстехуде, проявляющуюся не только в использовании *stylus phantasticus* (у любекского органиста в Сонате ор. 1, №6 в соответствующих местах встречается пометка *Con discretione*), но и в поразительном сходстве контрастно-составных структур.

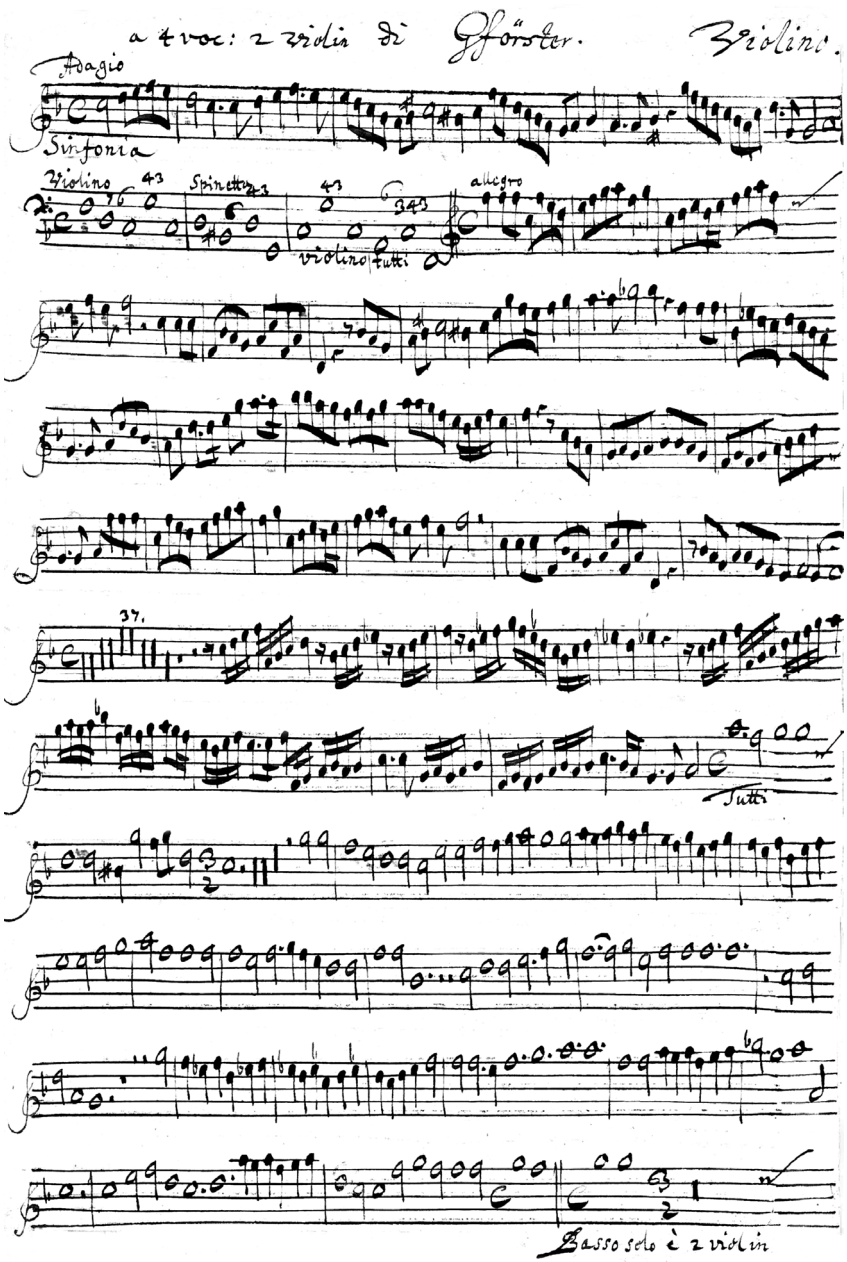
---

[7] Пять из шести диалогов композитора опираются на библейские сюжеты. В диалогах «Суета сует» (*Vanitas vanitatum*), «И когда вошел он в лодку» (*Et cum ingressus*), «Что делать мне, несчастной» (*Quid faciam misera*) рассказываются соответственно евангельские истории о богаче и Лазаре, об усмирении Христом бури и о вере Хананеянки, умоляющей Христа исцелить ее дочь. Еще два больших диалога — «Давид и Филистимлянин» и «Олоферн» — излагают знаменитые ветхозаветные сюжеты.

[8] Примечательно, что представление об импровизационном характере *stylus phantasticus* в музыкальной теории утверждается благодаря Маттезону, полностью переосмыслившему термин, введенный Афанасием Кирхером. Об эволюции понятия от Кирхера к Маттезону см.: [2].



Ил. 1. Каспар Фёрстер Младший. Соната «Сидон». Партия первой скрипки (первая страница). Раздел Adagio (с середины пятого нотоносца по начало седьмого) представляет собой импровизацию двух скрипок и виолы да гамба, начало которой выписано автором.



Ил. 2. Каспар Фёрстер Младший. Духовный концерт *Quanta fecisti Domine animae meae*. Партия первой скрипки (первая страница). В первой половине второго нотоносца выписана партия континуо и указано, какие инструменты должны, чередуясь, импровизировать на ее основе.

С сонатами Фёрстера в исполнении ансамбля во главе с Сидоном Букстехуде мог познакомиться как в начале 1660-х годов, работая в Дании, так и немного позднее, в Гамбурге; второй вариант представляется более вероятным. Портовый город в устье Эльбы был притягателен для обоих выдающихся мастеров как никакой другой в Северной Германии. Особая атмосфера этого города, космополитичного и открытого всему новому в современной культуре, по-видимому, была тому причиной.

Завершая краткий обзор творчества знаменитого в свое время музыканта, мы возвращаемся к началу нашей статьи — к вопросу об исторической роли Каспара Фёрстера Младшего. Понятно, что современные знания о его творчестве неполны, и представления ученых могли бы существенно измениться, если бы, скажем, до нас дошли светские сочинения датского периода, включая оперу «Достохвальный Кадм». И если верна наша гипотеза, церковные сочинения из коллекции Дюбена представляют творчество Фёрстера лишь с одной стороны: создававшиеся в условиях данцигского традиционализма, в большинстве своем они не настолько ярки и оригинальны, как этого можно было бы ожидать исходя из отзывов современников о музыканте.

Тем не менее, практически всё, что известно нам о Фёрстере, так или иначе связано с североевропейским регионом — и это нельзя считать делом случая. Как бы высоко ни ценили музыканта в Италии, Дании и Польше, по-настоящему востребованным его дарование оказалось в родных краях — прежде всего, в Данциге и Гамбурге; именно из этих городов происходят и публикуемые далее в нашем переводе исторические документы. Упомянутый же в начале статьи фрагмент трактата Бернхарда можно истолковать и следующим образом: в распространении итальянского барочного стиля (созданного Монтеверди) ключевую роль на юге немецких земель сыграл Каспар Керль, в центральной Германии — Генрих Шютц, в северных торговых городах — Каспар Фёрстер Младший. Быть может, подобная формулировка примирила бы современных исследователей творчества композитора? Особенно если мы оговоримся, что освоение достижений итальянского музыкального барокко в Северной Германии не предполагало увлечения его крайностями (тем более, в случае богослужебных жанров), а создание сочинений для евангелической церкви не требовало от автора быть твердым приверженцем учения Лютера.

* * *

В приложении к статье впервые на русском языке публикуются исторические свидетельства о жизни и творчестве Каспара Фёрстера Младшего. Эпитафия на смерть композитора, изданная данцигским поэтом Людвигом Кнаустеном (ок. 1620–1674)[9] вскоре после погребения Фёрстера, интересна тем, что дает представление об отношении современников к фигуре музыканта и о восприятии ими его искусства[10]. Относительно поздно вошедшая в научный обиход эпитафия, на первый взгляд, содержит слишком много обобщенных рассуждений — о бренности земного бытия, о вечности, которую обретет твердый в вере христианин, о музыкальных правилах, — чтобы претендовать на роль индивидуальной, узнаваемой характеристики воспеваемого в стихах «художника-рыцаря». Тем не менее, это стихотворение и его титульный лист позволили подтвердить и уточнить ряд сведений о Фёрстере. Наконец, особый интерес представляет остроумная игра Кнаустена с музыкальными терминами, которые он постарался в изобилии начертать на своем «обелиске» почившему композитору. Эпитафия публикуется на двух языках параллельным текстом и снабжена комментариями. Это поможет читателям по достоинству оценить затеи поэта, передать которые было не всегда возможно, несмотря на отказ от эквиритмии и от постоянной смежной рифмы, которую Кнаустен использует.

Статья Иоганна Маттезона из биографического справочника «Основание триумфальной арки», на которую мы неоднократно ссылались ранее в своем очерке, — документ, напротив, хорошо и с давних времен известный музыковедам, долгое время служивший базой и отправной точкой для изучения творчества Фёрстера Младшего[11]. На протяжении примерно двух столетий биографы композитора использовали статью Маттезона как важнейший источник информации и, в то же время, всячески старались эту информацию уточнить. Как мы видим сегодня, Маттезон действительно допустил немало фактических погрешностей, что, однако, вполне объяснимо: его трактат был создан спустя почти семь десятилетий после того, как Фёрстер ушел из жизни. В то же время, статья Маттезона рисует живой образ неординарного во многих отношениях композитора, чья музыка до сих пор находится в прискорбном забвении. Пробудить интерес любителей старинного искусства к сочинениям Каспара Фёрстера Младшего и стало одной из главных задач этой документальной публикации.

---

[9] Уроженец Галле Людвиг Кнаустен бóльшую часть жизни (с 1644 года до смерти с небольшим перерывом — возвращением на несколько лет на родину в первой половине 1650-х годов) провел в Данциге. Подружившись с влиятельными бюргерами, стал фактически официальным городским поэтом, писал стихи в честь знаменательных событий. 15 мая 1661 года в Веделе Иоганн Рист посвятил Кнаустена в «Орден эльбских лебедей» под псевдонимом Delicio [7, *1027–1028*].

[10] Перевод осуществлен Романом Насоновым по публикации Вернера Вольфхайма: [23].

[11] Перевод выполнен Виталием Ждановым при участии Романа Насонова по оригинальному изданию: [11].

Приложение 1

Gedenk-Seule
Des Edelen / Besten / Fürtrefflichen und Hochbeehrten
Herrn Caspar Forsters /
von Dantzig.
Ritters des Hohen Ordens S. Marco / der löblichen
Music OberMeisters / und wohlverdieneten
Kriegs-Hauptmanns.

Als derselbe

Im 56. Jahre des Alters / den 2 Februar. Anno
1673. Todes verblichen / und folgenden 1. Martii in des weitberühm-
ten Klosters Oliva herrlicher Kirche / mit gewöhnliche Ceremo-
nien / beygesetzet wurde.

Eylfertig auffgerichtet
Von
Ludwig Knausten.

Dantzig / gedrukt durch Simon Reinigern.

I

Auf! Auf! mein Hertz und du mein gantzer Sinn!
Auf! geh zur Grufft des grossen Künstlers hin!
Des Künstlers / den auch mancher König ehrte /
Der jedes Ohr entzükte das Ihn hörte.

II

Die Nachtigal verdekte ihren Klang /
Und lernte selbst / wenn unser Forster sang.
Ließ dieser Printz sein Coloriren steigen!
Must' Alt / Tenor / Discant und Baßus schweigen.

III

Da Jener Held auf seine Feinde rückt
stellt Er fürs Heer die Sänger / schön geschmückt.
Herr Forster stund auch in den Friedens-Zeiten
den Choren für: Im Kriege Krieges-Leuten.

Памятная колонна
Благородному / наилучшему / выдающемуся и высокочтимому
Господину Каспару Фёрстеру /
из Данцига.
Рыцарю ордена Св. Марка / достохвальному
старшине музыкального цеха / славному
капитану армии.

Скончавшемуся
в возрасте 56 лет / 2 февраля
1673 года / и погребенному 1 марта того же года
в дивной церкви знаменитого монастыря в Оливе / со всеми
положенными церемониями.

Возведена в краткий срок

Людвигом Кнаустеном.

Данциг / напечатано Симоном Рейнигером.

I

Воспрянь, о мое сердце, и душа, воспрянь!
Воспрянь и устремись к художника могиле —
Художника, что был в чести у королей,
Кому дивился всяк, кто слухом наделен.

II

Когда наш Фёрстер пел, умелец-соловей
В молчании ему, как ученик, внимал.
Рулады пусть свои выводит птичий принц,
А дискант, тенор, альт и бас пусть помолчат.

III

Герр Фёрстер, сей герой, чтоб посрамить врагов,
Блистательно возглавил воинство певцов.
Как в годы мира был он предводитель хора,
Так в годы битв сражаться вел солдат.

IV

Sein Singen schallt den gantzen Tempel voll /
die Cymbel-stimm lieff auff und ab. *Ut sol.*
Doch sein Concert fiel in mixturte Thone /
und syncopirt in *variatione,*

V

Die Harmony der Sing- und Wafen-Kunst
die transponirt Ihn größter Helden Gunst.
Auch Lob und Gold und hohen Ritter-Orden.
Nun sind Freund / Ehr und Gut nur Fugen worden.

VI

Was ist denn nun des Ritter-Künstlers Lohn?
Ach die Mensur findt nicht Proportion.
Die Ligatur zerbrach in Intervallen.
Nun läßt die Klufft auch nicht ein Echo schallen.

VII

Die Zeit verstimmt die Züge allzumahl /
das Haupt Clavier mutiert sie ins Pedal.
Die Bälge stehn und das Ventil kriegt Spalten.
Und das Canal wil keine Luft mehr halten.

VIII

Herr Forster zeugt wie schnell der Tod ertapt
Sein Contrapunct wurd plötzlich abgeschnapt!
Der Tactus lehrt *Silentium* gewohnen /
und macht den Tantz zu Lamentationen.

IV

Он пеньем сладостным мог огласить весь храм,
Как солнце, к куполу вознесть свой цимбельбас[1].
Регистры разные соединяя вместе,
Синкопами он украшал концерты.

V

Союзом пенье с ратным делом обручив,
Он душ великих одобренье получил,
И честь, и злато, и почетный орден.
Но славы и достатка час недолог.

VI

Художник-рыцарь, что теперь есть твой удел?
Пропорций не найти нам верных для мензуры,
Да интервалы — вместо лигатуры.
Сомкнулась бездна, эхо не звучит.

VII

Ни одного регистра время не щадило
И превратило хауптверк в педаль.
Мехи недвижны, трескается клапан,
И по каналам воздух не бежит.

VIII

О Фёрстер, как внезапно смерть тебя постигла
И контрапункты вмиг оборвала!
Велит нам тактус соблюдать молчанье
И танцы обращает в причитанье[2].

---

[1] В оригинале — Cymbelstimm. По всей видимости, имеется в виду цимбель — трехрядная органная микстура, светлая и звонкая по тембру [3, *780*]. Можно лишь строить предположения, до какой степени такое сравнение действительно характеризует пение Фёрстера Младшего — выдающегося баса своего времени. Не исключено, что, как и параллель с соловьиным пением (ср. строфу II), данный пассаж прославляет мастерство певца «вообще», а не описывает конкретные особенности голоса умершего музыканта. К тому же трудно судить, насколько хорошо Кнаустен был знаком с певческим искусством Фёрстера: не факт, что тот выступал в Данциге в качестве вокалиста в последние годы жизни; пение же Фёрстера в 1640-е и в 1650-е годы автор эпитафии, хотя и должен был слышать, но не обязан был хорошо помнить спустя по меньшей мере полтора десятилетия. Цимбельбасом назывался цимбель, относящийся к педали и использовавшийся обычно в качестве сольного тембра (например, для проведения кантуса фирмуса). Голос Фёрстера сравнивается с органными регистрами и в описании исполнения некоего трехголосного сочинения композитора в доме Бернхарда в 1667 году, которое приводит Маттезон. Внутри помещения фёрстеровский голос звучал как тихий приятный Суббас, а за его пределами — как Позаун. Кроме того, автор трактата указывает, что диапазон этого уникального баса простирался от *ля* контроктавы до *ля* первой; см.: [11, *21*].

[2] «Тактусу» (Tactus, Tact) поэт отводит в музыкальном искусстве особенно важную роль. От того, какой темп он задает, зависит характер звучащей музыки — в диапазоне от крайней скорби до экстатического веселья (см. также строфу XVI).

IX

Doch wer sein Lied auf Christum componirt
und auf sein Blut das Fundament durchführt /
Preambulirt im Glauben / Lied' und Hoffen /
den steht der Lauff zur Himmels-Scala offen.

X

Die Quinta ziert. Zwei sind ein *Vitium*:
Ein falscher Griff macht manchen Singer Stumm.
Der Dichter der der Regel widerhandelt /
hat das *B. moll* bald in *B. Dur* verwandelt.

XI

Tricinium ist ahn sich ein Gesang /
und ist doch voll von dreyer Stimmen Klang /
halt / Cantor / dich an dieses Ein in Dreyen.
So wird drey-Eins dich ewiglich erfreuen.

XII

Des Singers Stimm erschallt zwar lieblich hell /
doch schwindet sie noch in dem schallen schnell.
Ist noch so hoch der Cantus aufgestiegen
bleibt das Final doch offt im *la mi* liegen.

XIII

Die de Cadentz / *Fugae perpetuae*,
Die dissonirt irregulares Weh!
Obliquer Thon von falschen ligaturen /
der descendirt in heulende Figuren.

IX

Но кто Христу искусство посвятил
И на его крови фундамент заложил,
Надеждой, верой и любовью вдохновлен, —
По лествице на небеса взойдет.

X

Блистает квинта[3]. А секунда — грех един:
Аккорд фальшивый в ступор приведет певцов.
Поэт же, правил не желая изучить,
b moll в *b dur* способен обратить[4].

XI

Трициний, в сущности, — такое песнопенье,
Что из созвучий трехголосных состоит[5].
О кантор, соблюдай единство в трех вещах,
И Триединый возликует в небесах.

XII

Был глас певца чарующе высок,
Да быстро утерял свою красу.
И Cantus, что вознесся непомерно,
В конце концов в la mi покой найдет[6].

XIII

О бесконечного канона суета
И диссонансов беспорядочные вздохи!
Фальшивы лигатуры — странны звуки
С рыданьем вниз ступающих фигур.

---

[3] По мнению Вернера Вольфхайма этот интервал символизирует в данном контексте пять святых ран распятого Христа [23, *291*]. Так или иначе, данная и следующая строфы представляют собой краткий экскурс в область барочной музыкальной символики.

[4] Имеются в виду два варианта звукоряда: *cantus mollis* со ступенью си бемоль (*b molle*) и *cantus durus* со ступенью си бекар (*b durum*).

[5] В XVI–XVII веках трициниями (лат. Tricinium, букв. «пение на три [голоса]») называли трехголосные вокальные пьесы, публиковавшиеся обычно в качестве педагогического репертуара или для домашнего употребления. В этой строфе Кнаустен обыгрывает распространенную в его эпоху символику трезвучия как музыкального аналога Троицы.

[6] Имеется в виду лад с финалисом (Final) *ми*; возможно, упоминание поэтом именно такого финалиса определялось не только требованиями ритма, но и тем, что многие барочные теоретики отмечают предрасположенность третьего и четвертого ладов к возбуждению скорбных аффектов (см., напр.: [9, *574–575*]).

XIV

Drumm Musica / probier die Noten recht.
Dein Tonus sey fein Regular und schlecht
denn die Mutät mit allzuvielen Fusen /
verstimmet bald der Tremulant im Busen.

XV

Das werthe Wort das muß dein Clavis seyn /
denn es führt dich ins Engel Chor hinein.
da findst du erst recht generose Geister.
Da ist das Lamm der Croß-Capelle-Meister.

XVI

Ach wie hängt / doch an einem Tact so viel!
Ewiges Ach! Und Ewig Jubel-Spiel.
O Brüder laßt uns / weil wir hie pausiren /
die Partes von dem Himmel nicht verliehren!

XVII

Nun ruhe sanft / O Forster / in der Grufft /
Bist dich der Schall der Heer-Trompetten ruft.
Wir wündschen dein Examen woll' gelingen,
Auf daß du mögst dein *Sanctus* ewig singen.

* * *

Rom exaltirt das Lob Carissimi,
Dich wunderwerck! Rühmt unsre Poesi
Mit Ewaldo dem Preiß der Musicanten.
Kunst intonir, schweig Neid! Weg ihr Mordanten.

In Dantzigs Ruhm ist Förster ascendirt,
Die Edle Stadt hat Ihn vor sie geziehrt.
O Vaterland lern Deine Söhne kennen!
Gönn' ihnen, waß Pabst, Kayser, König gönnen.

XIV

Итак, о музыка, разумно звуки выбирай,
Блюди тон правильный и чистый[7] — ведь негоже,
Когда мотет от фуз великого избытка,
Как тремулянт души расстроенной, не слажен.

XV

Слова достойные ключом тебе пусть станут[8]
И к хорам ангельским надежный путь укажут,
Где духи благородные витают
И Агнец — во главе капеллы величайшей.

XVI

Один лишь тактус властью обладает
Над вечным плачем и во веки ликованьем.
О братия, в миг краткий бытия земного
Не позабудем партии небесных песнопений!

XVII

В могиле, Фёрстер, сладко почивай,
Пока тебя труба не призовет[9].
Желаем выдержать в тот день успешно
Испытанье, на небе вечный Sanctus возглашая.

* * *

О чудо! Рим, ликуя, восхваляет
Кариссими. Поэзия же наша
И Эвальда[10], и прочих музыкантов прославить хочет.
Музыка, звучи! Умолкни, зависть! Прочь, насмешки!

Во славу Данцига теперь взошла звезда:
Град благородный Фёрстером гордится.
Отечество, узнай своих сынов
И почестей их царских удостой![11]

[7] «...Tonus sey fein Regular...»; возможно, здесь предусмотрена аллюзия на понятие tonus regularis, указывающее на «правильное» — т. е. на финалисе соответствующего церковного лада — завершение песнопения.

[8] Понятие clavis, в данном случае, возможно, имеет двойной смысл и отсылает читателя не только к музыкальным ключам, но и к ключам от Небесного Царства.

[9] В оригинале говорится о Heer-Trompette, то есть о трубах Небесного воинства.

[10] По-видимому, имеется в виду Эвальд Хинш, о котором см. далее, прим. 3 к Приложению 2.

[11] Как сообщает Вольфхайм, два четверостишья, опубликованные им в конце эпитафии, были вписаны от руки между пятой и шестой строфами стихотворения: [Wolffheim 1920, *292*].

Приложение 2

Иоганн Маттезон. «Основание триумфальной арки» (1740)
Фёрстер Младший

Каспар Фёрстер Младший родился на благо музыки в Данциге в 1617 году. Его отец, местный книготорговец, был, по всей видимости, братом Каспара Фёрстера-старшего[1]. Никогда не испытывая недостатка ни в книгах, ни в хороших, полезных уроках пения, игры на органе, генерал-баса и композиции у знаменитостей Данцига того времени, он имел прекрасную возможность изучать любые науки, в особенности музыку, латинский и греческий языки.

Человек крупного телосложения, он сначала пел тенором, но, в силу своей конституции, все больше склонялся к пению басом и вскоре к тому привык; благодаря регулярным упражнениям он добился не только необычайно широкого диапазона, но и столь прекрасного тембра, какой редко встречается среди басов. С годами в голосе появлялось все больше глубины, и Фёрстера стали называть не иначе, как украшением данцигской капеллы.

Однако ему не нравилось оставаться долго на одном месте, поэтому еще в юные годы он направился в Польшу, где находились прославленная королевская капелла и ее знаменитый капельмейстер Марко Скакки. Там Фёрстер провел несколько лет, усердно и основательно изучал композицию под присмотром Скакки и достиг успехов бóльших, нежели мог бы, оставшись в Данциге. Скакки был очень расположен к Фёрстеру, обучал его добросовестно, со всем усердием.

Исполненный высокого духа — хоть и немного беспокойного, но благородного, — он покинул капеллу, чтобы направиться в Италию, хотя его, как уникального баса, охотно видели бы и в Польше. Но никто не мог уговорить его отказаться от своих намерений, и он предпринял поездку в Рим, где, к немалому своему удовольствию, очутился в высшей школе музыки. Фундамент, заложенный в занятиях со Скакки, принес здесь ему большую пользу: на этом фундаменте он мог воздвигнуть все остальное.

Затем он поехал в Венецию, где был так же высоко ценим, как и в Риме. И следует сказать к чести тех немецких музыкантов, которые умеют делать нечто стоящее, что итальянцы, при всей своей завистливости, всегда восторгаются ими и оказывают им особый почет. Венецианские аристократы оценили тогда Фёрстера так же высоко, как сегодня — Генделя, Хассе и Хайнихена, и богато его одарили.

После этого он захотел вернуться в Германию и имел счастье получить приглашение на должность капельмейстера от Его Величества Фридриха III, короля Дании, что принесло славу капелле в Копенгагене. Он воспитал двух дискантистов, из которых один, по имени Франц де Минде, происходил из Брабанта,

---

[1] Это утверждение Матезона положило начало немалой путанице в вопросе о родстве Каспара Фёрстера Старшего и Каспара Фёрстера Младшего; ясность в данный вопрос внесли архивные изыскания Германа Раушнинга, опубликованные в 1931 году. Согласно Раушнингу, прежде чем стать капельмейстером (1627), Фёрстер Старший в 1617 году открыл книжную лавку, в которой ему помогал племянник, также по имени Каспар [13, *144*]. Младший же из трех Каспаров Фёрстеров был зарегистрирован при крещении в церкви Св. Марии как сын будущего капельмейстера [ibid., *199*].

а другой, Франц Франке, был немцем. Кроме того, он раздобыл для короля нежного тенора; [его] и альта, кастрата Джузеппе, он взял с собой из Италии[2]. Придворным органистом был Эвальд Хинш, из Данцига, который учился у знаменитого Фробергера[3]. В общем, капелла состояла целиком из самых изысканных музыкантов.

Произведения Фёрстера, особенно его прекрасные сонаты для двух скрипок и виолы да гамба, отправлялись, главным образом, в Гамбург для тамошней Музыкальной коллегии: Фёрстер понимал, что знаменитые музыканты Гамбурга смогут оценить такие сочинения лучше, чем двор с его переменчивыми вкусами. В Копенгагене Фёрстер получал от короля ежегодно 1000 рейхсталеров[4], но после того, как он провел там несколько лет, придворная служба стала ему по двум причинам неприятной. Во-первых, прибыла французская певица, мадемуазель Ла Барр, которой так же, как и Фёрстеру, было назначено жалованье в 1000 рейхсталеров[5]. Во-вторых, началась война со Швецией, и все искусства пришли в небрежение.

Таким образом, капельмейстер попрощался с Копенгагеном в 1657 году (на тот момент ему было 40 лет) и вновь поехал в Венецию[6]. Там он пробыл несколько лет, поступил на военную службу и вскоре достиг на ней таких успехов, что был удостоен ордена св. Марка и звания капитана. При этом, однако, он никоим образом не прекращал заниматься музыкой и благодаря этому прославился еще больше и получил повышение по службе. Венеция в те времена вела с Турцией войну за Крит, которая тянулась 24 года (до 1669).

В противоположность ей, датская война продлилась всего три года. Уже в 1658 году был заключен Роскилльский мирный договор, однако он продержался всего несколько месяцев. Но поскольку дело постепенно шло к миру, король решил снова призвать своего капельмейстера — из Италии обратно,

---

[2] Данные о певцах копенгагенской капеллы у Маттезона лишь отчасти подтверждаются документами, находящимися в распоряжении современной науки. В частности, кастрат Джузеппе Петруччи прибыл с Фёрстером в Копенгаген лишь в 1661 году и оставался на службе до октября 1666 года, отбыв из Дании, недовольный тем, что король не выполнял в полной мере свои обязательства перед музыкантами [20, *20*, *25*].

[3] Эвальд Хинц (или Хинш) был известным музыкантом своего времени, однако его сочинения почти не сохранились, а события жизни Хинца можно датировать лишь приблизительно. Родился он в Данциге в 1613 (или в 1614) году, а умер, возможно, в 1668, там же. До службы в Копенгагене работал органистом данцигской церкви св. Иоанна; последние годы жизни провел в родном городе, где стал преемником Пауля Зиферта на посту органиста церкви св. Марии (по-видимому, после смерти Зиферта в 1666 году). Несмотря на небольшую разницу в возрасте, Хинц приходился Фёрстеру Младшему дядей: как и мать Фёрстера, Мария, он был ребенком придворного данцигского скрипача Мартина Хинца [13, *146*, *176*].

[4] Контракт датирован 6 ноября 1652 года [20, *17*]. Для сравнения: годовое жалование Шютца, в бытность того капельмейстером при датском королевском дворе, по контракту, подписанному в декабре 1633 года, составляло 800 рейхсталеров.

[5] Анна Шабансо де ла Барр (1628–1688), дочь органиста Пьера Шабансо де ла Барра (1592–1656), прибыла в Копенгаген из Стокгольма в ходе большого турне по северной Европе. Ее недолгое пребывание на службе у королевы Софии Амалии относится к 1654–1655 годам [6].

[6] Еще одна существенная неточность в сообщении Маттезона, выявленная благодаря исследованиям Г. Раушнинга. Поскольку Фёрстер Младший занимал пост капельмейстера в данцигской церкви Св. Марии с 1655 по 1657 годы, начало датско-шведской войны не могло стать причиной отъезда из Копенгагена; в то же время, отставка с поста датского капельмейстера совпадает с пребыванием при дворе Анны де ла Барр, что косвенно подтверждает первую из версий Маттезона.

в Копенгаген, — чтобы возродить забытое в течение нескольких лет музыкальное искусство. Фёрстер ответил согласием с тем большей охотой, что мадемуазель Ла Барр вернулась в родную страну, найдя датский образ жизни не соответствующим ее вкусам.

Затем капелла была воссоздана так, что стяжала даже большую славу, нежели ранее. Прежний органист получил должность в главной церкви Данцига, поэтому Фёрстер привез с собой из Италии нового и сделал еще несколько удачных распоряжений. Радость, однако, длилась недолго: в 1661 году капельмейстер вновь покинул службу при дворе — и с тех пор решил вести более спокойную жизнь[7].

Он отправился в Гамбург, где квартировал у знаменитого скрипача Самуэля Петера фон Сидона[8], и был встречен в Гамбурге и его округе всеми благородными любителями музыки с радостью и большими почестями. Наибольшее удовольствие доставляло ему общение с превосходным директором музыки в Гамбурге — Кристофом Бернхардом, тем более, что они были земляками[9].

Из Гамбурга он направился в Дрезден, чтобы увидеться с досточтимым оберкапельмейстером Генрихом Шютцем прежде, чем тот скончается, и побеседовать с ним[10]. Последнему было тогда 77 лет, и он прожил еще десять. Его называли не иначе, как отцом всех музыкантов, и немцы должны быть благодарны ему за то, что встали в музыке вровень с итальянцами, если не достигли еще больших высот.

Из Дрездена он отправился в Данциг, на свою родину, чтобы провести остаток жизни в монастыре в Оливе, пребывая в покое и радости. Там он купил жилище и установил в нем собственные порядки; пригласил к себе свою на тот момент еще незамужнюю сестру в качестве хозяйки, а также держал слугу — на посылках и для непредвиденных случаев.

В уединении он сочинял прекрасную музыку к церковным праздникам и воскресным дням. Все эти произведения он отправлял в Данциг, и раз в неделю лично присутствовал при их исполнении. В Данциге его сочинения высоко ценят, и все старания заполучить некоторые из них до сих пор оставались тщетными.

Еще при жизни он издал так называемое «Зерцало музыкального искусства», где не только представил старые знаки нотации, но и дал ясные указания, как

---

[7] Согласно современным научным данным, основанным, прежде всего, на архивных исследованиях Карла Тране, 1661 год был не окончанием кратковременного возвращения Фёрстера в Копенгагене, а началом достаточно продолжительного (продлившегося до 1667 года) периода его пребывания на посту датского придворного капельмейстера во второй раз. Более того, в биографии Кр. Бернхарда, также помещенной в «Основании триумфальной арки», Маттезон сообщает о том, что «капельмейстер» Фёрстер посетил в 1667 году Гамбург в сопровождении кастрата-альтиста из Копенгагена [11, *21*]; таким образом, уже внутри трактата Маттезона имеются сведения, противоречащие версии об уходе Фёрстера с королевской службы в 1661 году.

[8] С. П. фон Сидон (1640–1700) служил под началом Фёрстера в Копенгагене, прежде чем сменил Иоганна Шопа в качестве гамбургского городского скрипача (предположительно, в 1665 году). Имя этого музыканта, как уже отмечалось, носит одна из трио-сонат Фёрстера.

[9] Вопрос о том, как соотносится это сообщение о визите Фёрстера в Гамбург со сведениями из маттезоновской биографии Кр. Бернхарда (см. сн. 7), остается открытым: идет ли речь об одном и том же событии? посетил ли Фёрстер Гамбург во время своего пребывания на службе в Копенгагене или сделал это, отправляясь на покой после ухода в отставку?

[10] Предположение, что знакомство Фёрстера Младшего с Шютцем могло относиться к гораздо более раннему времени и последний мог рекомендовать Фёрстера на пост датского придворного капельмейстера, который некогда занимал сам, впервые высказал К. Тране [20, *28*].

следует различать лады по положению в них полутонов, а также изложил основные правила композиции. Остается только сожалеть, что этот труд недоступен: немногие печатные экземпляры вскоре разошлись, и их невозможно больше раздобыть.

В Риме Фёрстера уговорили перейти в католичество. Он умер католиком в возрасте 56 лет и был похоронен в монастыре в Оливе. Торжественное погребение состоялось 1 марта 1673 года[11].

[11] Дату и место погребения Фёрстера, о которых сообщает Маттезон, подтверждает титульный лист эпитафии Людвига Кнаустена (см. перевод в нашей публикации). Там же указана дата смерти музыканта — 2 февраля 1673 года.

Использованная литература

1. *Жданов В.* Северонемецкий духовный концерт второй половины XVII века: к проблеме региональной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №2 (17). С. 136–153.
2. *Насонова М.*, *Насонов Р.* Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI — XVII вв.) // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сб. статей / ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. С. 114–123.
3. *Насонова М. Л.* Регистры органа // Музыкальные инструменты: энциклопедия / глав. ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 777–781.
4. *Baab J.* The Sacred Latin Works of Kaspar Förster (1616–1673). Ph. D. Chapel Hill: University of North Carolina, 1970. 306 p.
5. *Bernhard Ch.* Treatise on Composition Enlarged / Transl. from the German by Myron R. Falck // *Falck M. R.* Seventeenth-Century Contrapuntal Theory in Germany: in 2 parts. Part Two: Three Treatises of Christoph Bernhard in English Translation. Ph. D. The University of Rochester, Eastman School of Music, 1965. 231 p.
6. *Bowers J. M.* Anne de la Barre / La Barre [Chabanceau de la Barre] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: in 29 vols. Vol. XIV / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 78
7. *Flood J. L.* Poets Laureate in the Holy Roman Empire: A Bio-bibliographical Handbook: in 4 vols. Berlin [u. a.]: Walter de Gruyter, 2006. CCLVI, 2529 p.
8. *Hammerich A.* Dansk musikhistorie indtil ca. 1700. København: G. E. C. Gad, 1921. XII, 243 S.
9. *Kircher A.* Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua Universa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur <...>. 2 t. in 1. Roma: ex typographia haeredeum Francisci Corbelletti, 1650. [22], 690, [2]; [2], 462, [36] p.
10. *Küster K.* Fame, Politics and Personal Relationship: Whom did Düben Know in the Baltic Area? // The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe / ed. by E. Kjellberg. Bern [u.a]: Peter Lang, 2006. P. 149–171.
11. *Mattheson J.* Grundlagen einer Ehrenpforte. Hamburg: In Verlegung des Verfassers, 1740. XLIV, 428, [16] S.
12. *Patalas A.* Music theory of Giovanni Maria Artusi in the polemical writings and in the music of Marco Scacchi // Musica Iagellonica. Vol. 4 (2007). P. 19–47.
13. *Rauschning H.* Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Danzig: Kommissionsverlag der Danziger Verlags-Gesellschaft M. b. h., 1931. 434 S. (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens / hrsg. vom Westpreußischen Geschichtsverein, Bd. 15)
14. *Riepe J.* Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 21) by BERTHOLD WARNECKE: Besprechung // Die Musikforschung. Jg. 60 (2007). H. 2. S. 171–173.
15. *Scacchi M.* Cribrum musicum ad triticum Siferticum seu examinatio succincta psalmorum, quos non ita pridem Paulus Sifertus dantiscanus, in aede parochiali ibidem organoedus in lucem edidit <…>. Venetiis: Apud Allexandrum Vincentium, 1643. [XIV], 252 p.
16. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. Vol. 2: the Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. 415 p.
17. *Snyder K. J.* Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck. Rochester, N. Y.: University Rochester Press, 1987. XXIV, 554 p.
18. *Snyder K., Berglund L.* Förster, Kaspar // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. Vol. 9. P. 106–107.
19. *Sørensen S.* Monteverdi — Förster — Buxtehude. Entwurf zu einer entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung // Dansk Årbog for Musikforskning. Vol. 3 (1963). S. 87–100.

20. *Thrane C.* Fra Hofviolonernes Tid. Skildringer af Det kongelige Kapels Historie 1648–1848 <…>. Kjøbenhavn: Det Schønbergske Forlag, 1908. XII, 459 S.
21. *Warnecke B.* Kaspar Förster der Jüngere (1616–1673) und die europäische Stilvielfalt im 17. Jahrhundert. Schneverdingen: Karl Dieter Wagner, 2004. III, 485 S. (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, Bd. 21)
22. *Werner A. F.* Der lobwürdige Cadmus <…>. Kopenhagen: Heinrich Göde, [1663]. [4] Bl. URL: http://diglib.hab.de/drucke/153-6-quod-2f-8/start.htm?image=00001 (дата обращения: 20. 05. 2014).
23. *Wolffheim W.* Gedenksäule Caspar Förster's von Danzig // Archiv für Musikwissenschaft. Jg. 2 (1920). S. 289–292.
24. *Wollny P.* Kaspar Försters Dialog *Congregantes Philistei* und der römische Oratorienstil // Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge. Bd. 21 (2001). S. 11–25.