

© Поризко, Е.И., 2021

УДК 78.071

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-13-28

## МЕНДЕЛЬСОН И МЕЙЕРБЕР: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКИХ ПЕРЕСЕЧЕНИЯХ ДВУХ КОМПОЗИТОРОВ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЦИТАТЫ ХОРАЛА «EIN` FESTE BURG IST UNSER GOTT»

Е.И. Поризко<sup>1, 2, 3, 4, 5, 6</sup>

<sup>1</sup> Евангелическо-лютеранская община Бюдерих, 05 1 62 022, Мербуш, Федеративная Республика Германия

<sup>2</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<sup>3</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<sup>4</sup> Тартуский университет, 50090, Тарту, Эстония

<sup>5</sup> Государственная высшая школа музыки и драматического искусства, 70173, Штуттгарт, Федеративная Республика Германия

<sup>6</sup> Цюрихский университет искусств, СН-8031, Цюрих, Швейцария

**Аннотация.** Данная статья раскрывает творческие пересечения в жизни двух выдающихся немецких композиторов Ф. Мендельсона-Бартольди и Дж. Мейербера. Импульсом к анализу и сопоставлению фактов из жизни и творчества композиторов послужила общая для двух авторов цитата лютеранского хора «Ein` feste Burg ist unser Gott», которая в случае с Мендельсоном и его глубоким знанием немецкой лютеранской традиции представляется нам вполне естественной, в то время как обращение к ней Мейербера привлекает исследовательский интерес. При этом мы постарались хронологически восстановить общение между двумя музыкантами, начиная с их знакомства в Берлине и заканчивая смертью Мендельсона. В нашей статье мы прослеживаем связи между Реформационной симфонией и оперой «Гугеноты» этих авторов соответственно. Основой изучения стали первоисточники: дневники и письма композиторов, а также документы эпохи, такие как договор между Мейербером и театральной дирекцией. Исследование оставляет вопрос о возможном заимствовании Мейербером идеи Мендельсона открытым, но дает направления для дальнейшего анализа как в области музыкознания, так и авторского права.

**Ключевые слова:** сонатная форма, симфония, Реформация, Аугсбургское вероисповедание, Джакомо Мейербер, Гугеноты, Мартин Лютер, Феликс Мендельсон-Бартольди, хорал.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Поризко, Е.И. Мендельсон и Мейербер: К вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты хора «Ein` feste Burg ist unser Gott» // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 3. С. 13–28. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-13-28.

## MENDELSSOHN AND MEYERBEER: TO THE QUESTION OF CREATIVE CROSSING OF TWO COMPOSERS THROUGH THE PRISM OF CHORAL “EIN` FESTE BURG IST UNSER GOTT” QUOTE

E.I. Porizko<sup>1, 2, 3, 4, 5, 6</sup>

<sup>1</sup> Evangelical-Lutheran congregation Buedrich, 05 1 62 022, Meerbush, Bundesrepublik Deutschland

<sup>2</sup> Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

<sup>3</sup> Saint Petersburg State University, 199034, Saint Petersburg, Russian Federation

<sup>4</sup> Universitas Tartuensis, 50090, Tartu, Estonia

<sup>5</sup> Staatliche Hochschule für Music und darstellende Kunst, 70173, Bundesrepublik Deutschland

<sup>6</sup> Zurich University of the Arts, CH-8031, Zürich, Switzerland

**Abstract.** This article is devoted to highlighting the creative intersections in the lives of two outstanding German composers F. Mendelssohn-Bartholdi and G. Meyerbeer. The impetus for the analysis and comparison of facts from the life and work of the composers was a common quote for the two authors from the Lutheran choral "Ein' feste Burg ist unser Gott", which in the case of Mendelssohn and his deep knowledge of the German Lutheran tradition seems to us quite natural, while Meyerbeer's appeal to her attracts research interest. At the same time, we tried to chronologically restore communication between the two musicians, starting with their acquaintance in Berlin and ending with the death of Mendelssohn. In our study, we trace the links between the Reformation Symphony and the opera "Huguenots" of these two authors, respectively. The main research was based on primary sources: diaries and letters of composers, as well as documents of the era, such as the agreement between Meyerbeer and the theater management. The study leaves the question of Meyerbeer's possible borrowing of Mendelssohn's ideas open, but gives possible directions for further research both in the field of musicology and copyright.

**Keywords:** sonata form, Symphony, Reformation, Augsburg Confession, Giacomo Meyerbeer, Hugenotten, Martin Luther, Felix Mendelssohn Bartholdy, Choral.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Porizko, E.I. (2021), "Mendelssohn and Meyerbeer: to the question of creative crossing of two composers through the prism of choral «Ein' feste Burg ist unser Gott» quote", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 13–28. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-13-28.

---

«Мы [Мендельсон и Мейербер] были очень дружелюбны, но никогда не сможем ни завоевать сердечное расположение, ни действительно узнать друг друга»<sup>1</sup>

Пожалуй, сложно себе представить двух более влиятельных композиторов XIX в. чем Джакомо Мейербер и Феликс Мендельсон-Бартольди. Одному принадлежали оперы, кассовые сборы которых казались сказочными, а количество постановок невероятным, другому – основание первой консерватории в Германии и признание критиков. Музыкальная и художественная (в широком смысле слова) элита XIX в. была хорошо знакома друг с другом, велась активная переписка и даже создавались родственные связи. Роберт Шуман, Игнац Мошелес, Фредерик Шопен важные

для Мендельсона деятели искусства и друзья. Карл Мария фон Вебер, Генрих Гейне важные коллеги для Мейербера. Знали ли они все друг друга – безусловно знали, встречались ли в жизни Мейербер и Мендельсон – встречались и тому есть письменные свидетельства, было ли что-то общее, что объединяло композиторов? Таких параллелей более чем достаточно: это и происхождение, и город (Берлин), и общий учитель (К. Цельтер), и признание обоих вундеркиндами (Todd R., 2008, S. 31). Более того, и Мендельсон, и Мейербер были членами берлинской Академии художеств и даже были избраны в один год<sup>2</sup>, вместе работали в Берлине под покровительством прусского короля Фридриха Вильгельма IV. Однако, если посмотреть на биографии этих композиторов, то складывается ощущение

ние, словно они существовали в параллельных мирах.

При неимоверном количестве общих знакомых, географической близости сфер деятельности композиторов между ними словно железный занавес, который нарушается лишь несколькими редкими репликами в письмах к самым близким друзьям и единомышленникам, однако и эти высказывания в основном туманны и их содержание читается между строк. В музыковедческой литературе достаточно работ об этих авторах, но практически нет исследований, рассматривающих их вместе. В одной статье или книге музыканты оказываются вместе только по причине их происхождения (Berl H., 1929; Blessinger K., 1944), но анализа их произведений, сравнения их методов или иных творческих пересечений мы не смогли найти. Единственной статьёй, в которой анализируется возможность музыкального соприкосновения авторов является статья Ф. Райнингхауса (Döhning S., 1998, S. 288–301), и мы обратимся к ней в ходе нашего повествования. Безусловно, в рамках статьи мы не сможем ответить исчерпывающе на напрашивающийся вопрос, что же было причиной такого отчуждения между двумя маэстро, но приведем некоторые факты, высказывания и предположения, которые могут дать импульс к дальнейшим исследованиям в этой области.

Поводом для написания данной статьи стало наше предположение при освещении истории создания симфонии № 5 «Реформация» Феликса Мендельсона-Бартольди (Поризко Е., 2021), что Мейербер мог оттягивать написание своей оперы «Гугеноты» для того, чтобы музы-

кальная общественность Парижа успела забыть репетиции Симфонии Мендельсона, так как в обоих произведениях используется цитата одного лютеранского хора «Ein` feste Burg ist unser Gott»<sup>3</sup>. Однако изучение писем и записей композиторов показало, что причин такого отчуждения могло быть намного больше. Мы сконцентрируемся на вопросе о том, имело ли место заимствование идеи цитировать данный хорал. К сожалению, прямых указаний на исторические факты в письмах и записях композиторов мы не находим. Поэтому постараемся сделать лишь некоторые предположения о том, почему Мендельсон пишет своим близким, что для него далек жанр французской оперы, а родные Мейербера достаточно негативно отзываются о личности Мендельсона (Meyerbeer G., 1970, S. 561).

Для нашего исследования важна хронология развития событий, поэтому начнем с общих замечаний, прежде чем сосредоточим наше внимание на 1832 г., их встрече в Париже и репетициях к премьере симфонии «Реформация».

Джакомо Мейербер (урожденный Якоб Либман Бер) родился в 1791 г. в пригороде Берлина в очень состоятельной еврейской семье. Получил музыкальное образование в том числе у Франца Лауска, Муцио Клементи, Антонио Сальери, Карла Фридриха Цельтера и аббата Г.Й. Фоглера<sup>4</sup>. В 1826 г. композитор переехал в Париж, в 1842 г. стал генеральмузикдиректором в Берлине.

Обратимся к основным фактам жизни Мендельсона. Феликс (Якоб, Людвиг) Мендельсон (Бартольди) родился в Гамбурге в 1809 г. в состоятельной еврейской семье,

в 1811 г. переехал с семьей в Берлин. Его учителями были Карл Фридрих Цельтер, Людвиг Бергер. В 1832 г. был с концертной поездкой в Париже, с 1835 г. работал в Лейпциге, в 1842 г. прусский король призвал Мендельсона на должность главного директора в кафедральном соборе Берлина. В 1843 г. он открыл консерваторию в Лейпциге.

Первым упоминанием о встрече двух композиторов является письмо матери Мендельсона Леи матери Мейербера Амалии Бер, из которого мы узнаем об одной из встреч композиторов в Берлине 8 апреля 1823 г. Дружелюбный тон письма не дает никаких намеков на сложные отношения в дальнейшем (Meyerbeer G., 1960, S. 467–469). Письма Мендельсона из путешествия в Париж 1825 г. также лишены негативной окраски, а сама встреча с Мейербером упоминается как нейтральный факт (Mendelssohn Bartholdy F., 2008, S. 159–161).

Вероятно, следующая встреча композиторов состоялась уже в Париже, где Мендельсон провел несколько месяцев с 9 декабря 1831 г. по 20 апреля 1832 г. В Париже он окончил сочинение «Вальпургиевой ночи», Квартета A-dur, и готовил большой концерт с премьерой симфонии «Реформация». Неизвестно, присутствовал ли Мейербер на репетициях с оркестром, во время которых Мендельсон разучивал Реформационную симфонию, но при большом количестве их общих знакомых музыкантов можно предположить, что Мейербер не мог не знать об этой симфонии. Свидетельства тому, что композиторы встречались, мы находим в дневнике Мейербера. Так, 1 февраля 1832 г.

(четверг) Мейербер отмечает: «Феликс Мендельсон. В 2 к Феликсу Мендельсону»<sup>5</sup>.

Также известно, что долгожданная для Мендельсона премьера симфонии «Реформация» так и не состоялась. Исследователи творчества Мендельсона предполагают несколько причин. Так, Аня Моргенштерн и Ута Вальд, составившие 2-й том переписки Мендельсона, настаивают на том, что исполнение Симфонии не состоялось по причине холеры, которой и сам композитор тяжело переболел (Mendelssohn Bartholdy F., 2009, S. 9). В то время как Йоханнес Попп говорит о том, что Симфония не понравилась французским музыкантам и поэтому премьера была отменена (Poppe J., 2008, S. 85). Ту же точку зрения приводит и Р.Л. Тодд, который пишет, что исполнение симфонии оркестром консерватории было организовано Ф.-А. Хабенком<sup>6</sup> и во время репетиций некоторые музыканты отказались играть симфонию, назвав ее «слишком академичной и... протестантской»<sup>7</sup>. Интересно также мнение П.В. Джонса, который утверждает, что исполнение было сорвано как холерой, так и кампанией против Мендельсона влиятельного музыкального критика Ф.-Ж. Фети<sup>8</sup>: «Но исполнение так и не состоялось, виной тому были как распространившаяся холера, так и сопротивление влиятельного критика Франсуа-Жозефа Фети»<sup>9</sup>.

Нам думается, что вся эта поездка во Францию в целом ранила Мендельсона. В одном из первых воспоминаний о пребывании в Париже, в котором он достаточно негативно воспринимает представление «Роберта дьявола» Мейербера,

об этом он открыто пишет своему другу Карлу Клингеманну в письме из Парижа 20 декабря 1831 г. (Mendelssohn Bartholdy F., 2009, S. 28, 434–437). Затем его болезнь, о которой, боясь напугать родных, он не писал домой, но чувствовал себя на грани жизни и смерти. Из переписки композитора видно, что двойная неудача с премьерой симфонии (напомним, что премьера в 1830 г. не состоялась из-за того, что Мендельсон слишком поздно прислал партитуру и концерт успели отменить<sup>10</sup>, а вторая неудача последовала в Париже) даже после успешного и долгожданного исполнения в 1832 г. стала одной из ран композитора: «Симфонию “Реформ.” я больше не могу видеть и хотел бы сжечь ее как ни одно другое мое произведение»<sup>11</sup> в письме от 11 февраля 1838 г. к Юлиусу Ритцу. И, наконец, даже спустя 10 лет в одном из писем, Мендельсон все еще задумывается о причинах неудачи своей симфонии и говорит об этом, анализируя воздействие увертюры к «Геро и Леандр» Юлиуса Ритца<sup>12</sup>.

«Я ощущаю определенный дух, особенно в увертюре, который я лично знаю слишком хорошо, потому что, по моему мнению, это привело к неудаче моей Реформационной симфонии <...> Точно так же, как французы, придумывая фокусы и преувеличивая чувства, стараются сделать свой стиль мучительным и захватывающим, так я считаю возможным из-за естественного отращения к этому стилю впасть в другую крайность и так сильно бояться всего пикантного или острого, чувственного, что, наконец, музыкальные идеи не становятся достаточно смелыми или интересными

<...> это контраст между церквями иезуитов и их тысячей сверкающих объектов и кальвинистами с их четырьмя белыми стенами, благочестие может существовать в обоих, но все же правильный путь лежит между ними»<sup>13</sup>.

Однако в первое время после этой поездки и последующей встречи в Англии с Мейербером Мендельсон не испытывает негативных чувств к нему. Это скорее чувство понимания того, что у них совершенно разные творческие миры, что можно прочесть в письме Ф. Мендельсона своей семье в Берлин из Норвуда от 25 мая 1832 г. (текст эпиграфа к этой статье).

Остается неизвестным, что же произошло в следующие полгода, но тон и эмоциональное отношение со стороны Мендельсона резко меняются. Мы знаем, что в 1832 г. Мейербер получает заказ на оперу «Гугеноты», в увертюре к которой он использует цитату-символ Реформации хорал «Ein feste Burg ist unser Gott». Сама работа над оперой Гугеноты была начата в 1832 г. (в год запланированной премьеры Реформационной симфонии во Франции) и должна была быть завершена и поставлена к концу 1833 г. Первые упоминания в письмах об опере относятся к июлю 1832 г. (Meyerbeer G., 1970, S. 205). Интересно, что с господином Верроном (Verron) был даже заключен контракт о том, что опера должна быть полностью готова к 1 октября 1833 г. и в случае опоздания Мейербер должен был заплатить штраф (Meyerbeer G., 1970, S. 224–226). Однако процесс написания затягивался, и если вначале это было по вине Скриба, отвечающего за литературную часть

оперы, то чем потом была вызвана задержка не очень понятно. Так, Ю. Капп в биографии о Мейербере предполагает, что причиной задержки стала болезнь жены композитора и необходимость путешествия в Италию (Карр Ж., 1920, S. 76). Однако следует принять во внимание, что путешествие и пребывание в Италии было лишь в 1834 г., в то время как опера должна была быть уже поставлена в 1833 г.

Пока Мейербер начинал писать музыку «Гугенотов», в Берлине 11 ноября 1832 г. состоялась премьера симфонии «Реформация» Мендельсона. К этому времени что-то происходит во взаимоотношении двух композиторов, и некая холодность сменяется уже достаточно открытыми высказываниями Мендельсона в письме Мари Катерине Кине в Париж (Marie Catherine Kiené) из Берлина 4 сентября 1832 г. (письмо № 603: «Если я ругаюсь по поводу Роберта-дьявола [одна из наиболее успешных опер Мейербера], то из глубины сердца, так как господин композитор, к сожалению, немец, да к тому же еще и берлинец, так что нужно нам быть тише воды, ниже травы, чтобы никто не делал нам замечаний, хотя это наверное худшее из сочиненных произведений до сентября 1832 года»)<sup>14</sup>.

Начало 1833 г. складывается для работы над оперой «Гугеноты» вполне продуктивно, и в письме от Мауриса Шлесингера (Maurice Schlesinger) во Франкфурт-на-Майне из Парижа мы читаем о радостном и скором ожидании оперы: «Вскоре надеюсь я получить от Вас известие, что Ваша новая опера продвигается, так как любители музыки ждут ее со страстным нетерпением»<sup>15</sup>. И уже

18 августа 1833 г. Мейербер получает письмо от издательства Шотт (Schott) с предложением опубликовать оперу, как только она будет готова (Meyerbeer G., 1970, S. 327).

В мае 1833 г. Мейербер, в разгар работы над оперой, пишет своей супруге в Баден-Баден на правах совершенно секретных, что он, Мендельсон и Рунгенхаген были избраны членами академического сената в Берлине (Meyerbeer G., 1970, S. 310–311). Тон письма остается совершенно нейтральным. В то время как в начале 1833 г. Мендельсон достаточно откровенно и эмоционально пишет своим друзьям Шарлотте и Игнацу Мошелесам: «Мейербер должен вскоре прийти, я леденею уже при одной мысли о нем»<sup>16</sup>. Причину подобного охлаждения нам не удалось узнать.

В сентябре 1833 г. начинается сложный процесс, связанный с задержкой в сочинении оперы, и Мейербер часто в письмах жалуется своей супруге на господина Веррона, требующего денежную компенсацию (Meyerbeer G., 1970, S. 341–343, 396). И несмотря на то, что работа над оперой движется и издательский дом Шотт снова предлагает издать партитуру (в письме от 17 июля 1834 г. (Meyerbeer G., 1970, S. 380), а из писем явствует, что до конца работы над оперой еще далеко. Затем к 30 октября становится ясно, что опера должна быть написана к 15 апреля 1835 г. (Meyerbeer G., 1970, S. 409).

Наше внимание привлекает следующая запись в ежедневнике (без точного указания даты), помещенная в конце дневника за 1834 г. Запись свидетельствует о том, что композитор вероятно ищет нужную

цитату для своей оперы: «Кантата Иоганн Себастьян Баха “Господь – наш меч, оплот и щит” для 4-х солистов и оркестра. Партитура – Лейпциг, Брайткопф и Хертель... знания хорала вместе изложением и употребления песнопения и т.д., и т.д.»<sup>17</sup>. Для нас это первое указание на поиск цитаты. И действительно, лишь летом 1834 г. фигура Марселя обретает свою характеристику через хорал<sup>18</sup>.

Здесь можно было бы предположить, что Мейербер следовал только традиции Баха. Но сложности, возникшие у Мейербера при работе над увертюрой, как нам кажется, свидетельствуют в пользу того, что композитор не был убежден в том, что делал. Так, если для Мендельсона, глубоко впитавшего культуру лютеранской церкви, выросшего в ней, чувствующего и пишущего в лютеранской традиции, обращение к музыкальному символу Реформации было естественным (Мендельсон часто использует цитаты хоралов и в своих импровизациях, и в других сочинениях), то для Мейербера, осознанно выбравшего иудейскую традицию, такое обращение было не очень естественным. И мы видим это в его дневниковой записи, он искал какой же именно хорал мог бы стать цитатой для характеристики «Гугенотов».

Действительно, работа над увертюрой долго не давалась композитору. Так, 30 апреля 1835 г. в письме к супруге он говорит о том, что наконец-то поставлена и «сочинена последняя нота в опере»<sup>19</sup>. И все же некоторые места он решается переделать и кроме балетных сцен – это увертюра! Так, 26 августа он пишет: «Между тем мне осталось

сочинить только увертюру и все балетные номера»<sup>20</sup>. Затем 31 августа снова: «Наконец, увертюра, к которой я чувствую расположение; если я еще только несколько недель мог бы уделить только ей»<sup>21</sup>. И снова он возвращается к увертюре 16 октября 1835 г.: «Моя увертюра уже давно готова, но не инструментована. Я хочу дать ей еще недельку полежать, прежде чем я буду ее инструментовать; чтобы с холодной головой решить, оставить ее или нет. Она, мне кажется, очень поэтична, но, к сожалению, не привлекательна, более того, строга и очень длинна (четверть часа)»<sup>22</sup>. И снова Мейербер не удовлетворен результатом, и пишет, наконец, 22 января 1836 г. в письме супруге: «Я убрал мою большую увертюру, которую называли слишком длинной, слишком строгой и слишком мудреной, и сочинил новую»<sup>23</sup>. И уже в следующем письме он называет реакцию музыкантов на увертюру «уколом иглой»: «Как бы я сейчас хотел, чтобы увертюра в первый раз произвела не плохое впечатление на оркестр. Увы, – это злосчастие является только одним из укулов иголкой, которые мне нужно выносить день ото дня»<sup>24</sup>. И наконец 29 февраля 1839 г. с успехом прошла премьера оперы, об этом пишет он снова супруге с ремаркой, что «хорал и песня очень понравились»<sup>25</sup>.

То, что Мендельсон знал оперу Мейербера «Гугеноты», можно утверждать. Сохранилось его письмо в издательство «Брайткопф», в котором он помимо вопросов об издании своих сочинений спрашивает, не вышла из печати опера Мейербера: «Прибыли ли уже Гугеноты Мейербера? Или когда они долж-

ны быть доставлены?»<sup>26</sup>. Приходят на ум следующие вопросы: почему Мендельсон захотел немедленно после премьеры купить партитуру этой оперы, в то время как обычно он погружен в свои проекты? Хотел ли он что-то проверить или в чем-то убедиться? Вспомним косвенно влияющий факт: цитата дрезденского аминя из Симфонии очутилась также в одной из оперных увертюр и партитур другого немецкого композитора Рихарда Вагнера, в «Парсифале».

Как бы то ни было, отношение Мендельсона к Мейерберу после премьеры «Гугенотов» ухудшилось, так 14 апреля 1838 г., описывая в письме к Фердинанду Хиллеру плачевную ситуацию с немецкой оперой, он замечает: «Помогите нам ее улучшить, Мейербер и его сообщники никогда этого не сделают, они тянут телегу все глубже в грязь»<sup>27</sup>. При этом спустя несколько месяцев 26 июня 1838 г. про свою симфонию он пишет: «Симфонию к празднованию праздника Реформации, к сожалению, не могу Вам прислать, потому как это настолько юношеская неопытная работа была, что я теперь иногда удивляюсь, почему я не улучшил ее и поэтому не могу дать ей ускользнуть из заточения в моем шкафу»<sup>28</sup>. Мендельсон, как нам кажется, лукавит, называю работу юношеской, эта работа создавалась параллельно и с Шотландской, и Итальянской симфониями, автору принадлежала уже музыка к «Сну в летнюю ночь», более того, Мендельсон мог бы что-то переделать, но он, возможно, понимал, что изменение симфонии и ее новая премьера поднимут вопрос критиков о том, кто же ввел цитату первым,

и, видимо, не хотел лишних разговоров.

Насколько повлиял Мендельсон на введение хорала в оперу, наверное, мы уже не узнаем. Но после премьеры «Гугенотов» и выражения в записях Мейербера по отношению к Мендельсону становятся более негативными. Так, жене в Баден-Баден из Болоньи 25 сентября 1839 г. он пишет: «Из Вены ничего не слышно. Ф. Мендельсон сейчас там, призван исполнить свою Ораторию и в таком случае, мне лучше, если у меня в это время ничего не будет. Он будет наверное как обычно чинить мне всякие неприятности»<sup>29</sup>. И позже, пусть и уклончивые, но позволяющие характеризовать его отношение к Мендельсону: «Пятница 24 сентября 1841 года: через Шлесинга я узнал, что у них есть идея, мне & Мендельсону устроить большой праздничный ужин, которому должен предшествовать большой концерт, только из музыки нас двоих. Так как мне этот праздник *очень неприятен*, то я решил, что моему здоровью лучше побывать на железных водах в Алексбаде»<sup>30</sup>. Косвенной причины такого недоброжелательного отзыва может служить кроме возможно заимствованной идеи и совместная служба при дворе прусского короля. А именно, тот факт, что король несколько раз просит написать Мейербера на сюжеты (Антигона, Аталия), уже предложенные Мендельсону, и каждый раз Мейербер обижен и отказывается (Карр J., 1920, S. 91).

Отношения между музыкантами более чем напряженные, пожалуй, кульминацией высказываний Мейербера о Мендельсоне можно считать формулировку «смертный



враг»<sup>31</sup>. По иронии судьбы, эта фраза в его ежедневнике была написана 8 сентября 1847 г. за 2 месяца до похорон Мендельсона.

Однако после смерти Мендельсона отношение к нему Мейербера меняется. В письме издателю Херману Хертелю 12 декабря 1852 г. он пишет благодарность за то, что он прислал ему опубликованные «произведения великого мастера, которого, к сожалению, так рано утратил музыкальный мир»<sup>32</sup>. То, что в этой фразе нет лжи или сарказма явствует из многих его дневниковых записей, в которых он регулярно изучает произведения Мендельсона и делает короткие пометки: «единственно интересным в концерте была увертюра Мендельсона»<sup>33</sup> или ремарки, такие как «интересно», «лучшее его произведение» и т.д.

Конечно, если мы говорим о использовании одинаковой цитаты, предположить в таком случае заимствование сложно. Ведь мелодия хорала остается неизменной, на этом строится целый жанр хоральной обработки. В конце концов, Мендельсон сам цитировал хорал в своей симфонии. То, что Мейербер использует именно четырехголосное изложение хорала – можно трактовать как усиление жанрового признака цитаты. Инструментовку, сходную Мендельсону, можно также объяснить тем, что Мейербер подчеркивает жанровую принадлежность хорала. Так, не только Мендельсон характеризовал мир лютеранства с помощью духовых, дабы приблизить звучание к лютеранским духовым оркестрам (Blasskapelle), но и тема увертюры к «Тангейзеру» Вагнера поручена духовым инструментам, с целью усилить ощущение хоральности зву-

чания. Скандирование хорала с октавными удвоениями мелодического голоса в финале оперы, которое так напоминает скандирование хорала в финале Симфонии Мендельсона, тоже сложно назвать заимствованным. Возможно, заложенный в хорале начальный мотив с трехкратным повторением первого тона уже сам по себе располагает к его октавному, пустому удвоению.

Говорить о том, что Мейербер заимствовал идею охарактеризовать движение протеста внутри церкви с помощью немецкого лютеранского хорала, возможно. Примечательной является в данном случае статья Фр. Райнингхауса, написавшем, своего рода адвокатскую речь в защиту Мейербера и против того, что Мейербер мог заимствовать что-то у Мендельсона, но при этом указав на заимствование не только на уровне идеи, но и формы (Döhning S., 1998, S. 288–301).

И действительно, и финал Симфонии, и увертюра к «Гугенотам» представляют собой хоральную партиту, своего рода вариации на тему хорала: «финал симфонии, хоральная партита, мало чем отличается от увертюры Мейербера к Гугенотам, написанной вскоре после него»<sup>34</sup>. Важно отметить, что, в то время как вариационная форма, а хоральная партита является одной из разновидностей вариационной формы, в целом и до Мендельсона встречается в сонатно-симфонических циклах, то вот вариационная форма в качестве оперной увертюры – явление действительно редкое, поэтому и напрашивается предположение, что Мейербер руководствовался каким-то прототипом.

Вопрос о том, в какой мере немецкий реформационный хорал вообще мог характеризовать гугенотов (они кальвинисты по вероисповеданию<sup>35</sup>, а не лютеране), а в опере помимо увертюры он несколько раз появляется, включая заключительную сцену, заслужил критику уже у современников Мейербера. Так, Шуман реагирует более чем эмоционально на такое заимствование: «Каким отвращением нас это наполнило <...> мне даже не передать <...> я не моралист; но настоящего протестанта это возмущает, свой драгоценнейший хорал слышать выкрикиваемым с подмостков»<sup>36</sup>. Для очень расположенного к новым дарованиям музыкального критика и для лексики немецкого языка – это практически взрыв.

Вероятно, Шуман был не единственным, кто в прессе выражал недовольство и неодобрение такому секулярному использованию хорала, потому что 20 октября 1837 г. Мейербер в письме своему другу Готтфриду Веберу (единственный случай, реакции композитора на критику) пишет, что он не считает введение хорала в оперу прецедентом, так как он ссылается на поставленную в 1806 г. в Берлине пьесу «Die Weihe der Kraft» Цахариаса Вернера [Zacharias Werner] (Werner Fr.L.Z., 1807)<sup>37</sup>, в которой по сюжету Мартин Лютер является главным действующим лицом. Сам же он использует хорал как контраст к светской музыке: «Если этот хорал, напротив, отличается от светской музыки и трактуется строго и церковно, если он звучит как реминисценция лучшего мира, как символ веры и надежды и только в случае надвигающейся опасности

или в моменты наивысшего напряжения как призыв, но всегда только в устах человека (Марселя), который представляет простую, непоколебимую благочестивую веру и даже является мучеником»<sup>38</sup>.

Вероятно, что для Мейербера действительно хорал Мартина Лютера не несет и не мог нести никакой иной нагрузки, и действительно являлся далеким символом лучшего мира. Но для немецких лютеран к началу XIX в. хорал «Ein feste Burg» становится не только музыкальным символом Реформации, но символом Реформации в Германии. Поэтому стало возможным такое насильственное использование этого христианского гимна в националистическом движении Германии начала XX в. Значение данного хорала для немецкой культуры сложно переоценить, так Генрих Гейне в своей работе «К истории религии и философии в Германии» в 1834 г. назвал его «марсельезой Реформации»: «Та песня, гимн Марсельезы времен Реформации, которая сохранила воодушевляющую силу до наших дней»<sup>39</sup>, подчеркивая тем самым не только исключительное значение, но и смысловую и знаковую нагрузку хорала. Из саркастичного высказывания короля Фридриха Вильгельма IV «католики и протестанты перерезают друг другу горла, а еврей пишет им музыку»<sup>40</sup> следует, что именно этот стилистический промах и вызывал недовольство критиков оперой «Гугеноты».

Однако и сам Мейербер, чувствовал, что критика оперы могла быть оправдана, так как для исполнения в других странах он менял название оперы и фабулу сюжета. Это, конечно, можно связать

со злободневностью темы, ее актуальностью для той или иной страны, но не меняя при этом музыку партитуры это вряд ли возможно. К. Фрезе приводит перечень исполнений в разных странах, их названий. Из этого описания мы видим, что в Праге (июнь 1836 г.) премьера оперы состоялась под названием «Шведы под Прагой» [«Die Schweden vor Prag»] с событиями 1639 г., в Мюнхене (1838) «Англиканы и Пуританы» (и повтор этой постановки в Риге, 1856), с 1839 г. существует версия Г. Отто, исполненная в Касселе, Брюне и других городах, в которой событие разворачивается в Пизе между гвельфами и гибеллинами<sup>41</sup>, в то время как в Российской империи под названием «Декабристы».

Время проходит, Симфония Мендельсона стала исполняться чаще, опера Мейербера, реже. Правообладатели или их наследники молчат. Ф. Райнингаус, пытаясь защитить Мейербера, пишет о том, что «не исключено, что главный герой Большой оперы пришел к идее использовать самый сильный хорал Лютера через отчеты его семьи из Берлина или реплике одного из парижских оркестрантов – или даже из непосредственного общения с Мендельсоном в столице Франции. Но на эту идею нет патента (и даже сегодня она не заслуживает защиты с точки зрения авторского права)»<sup>42</sup>. И как мы видим из текста статьи, действительно говорить о чем-то большем, чем заимствовании на уровне идеи, сложно.

Может быть кому-то из ученых удастся найти более точные дока-

зательства за или против. То, что, статья Шумана, в которой он сравнивает «Гугенотов» и «Павла» (оператория Мендельсона), подлила масла в огонь и обострила и без того натянутые отношения композиторов<sup>43</sup>, говорить не приходится. К сожалению, в рамках данной статьи мы не можем проанализировать музыкальное критическое наследие современных Мейерберу и Мендельсону журналистов, возможно, это могло бы добавить недостающие штрихи к диалогу двух композиторов.

Тема о заимствовании мелодий, идей, вообще любого интеллектуального наследия более чем актуальна, ведь споры по поводу заимствований не стихают. Представим эту историю в веке XX–XXI: 27 лет судебных разбирательств и 1,6 млн долларов за ущерб должен был выплатить Георг Хариссон группе «The Chiffons» за заимствование секвенции длиной в 2 секунды (<https://www.dw.com/de/zwei-dekaden-rechtsstreit-wegen-zwei-sekunden-beat-plagiate-in-der-musik/a-46898585>).

В данном случае речь идет о двух секундах звучания басового голоса. Мы опустим продолжительность звучания хорала в опере, а также не будем рассчитывать сумму возмещения, ведь «Гугеноты» (со всеми иными названиями, под которыми исполнялась опера) – одна из самых часто исполненных опер в истории музыкального театра. Так долго, пока закон об авторском праве не распространяется на XIX в., наверное, вопрос так и останется открытым.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ф. Мендельсон в письме своей семье в Берлин из Норвуда от 25 мая 1832 г.:

«Wir [Mendelssohn und Meyerbeer] sind ganz freundlich mit einander, werden uns aber

weder lieb gewinnen, noch jemals kennen lernen» (Mendelssohn Bartholdy F., 2009, S. 548) (перевод здесь и далее наш. – Е.П.).

<sup>2</sup> Подробнее об этом см.: (Becker H., 1983, S. 83).

<sup>3</sup> Данный хорал является переводом псалма 46, выполненным Мартином Лютером в 1528 г. (Evangelisches Kirchen Gesangbuch. Hamburg: Friedrich Wittig Verlag, 1989. XXXXII + 998 (no pagination) + 192 S.).

<sup>4</sup> Интересно, что молодые композиторы, обучающиеся у Фоглера не только сочиняют музыку, но и основывают «Harmonischen Verein» (Сообщество гармонии), целью которого является поддержка друг друга с помощью положительных рецензий в прессе. Известны также и псевдонимы музыкантов, например, «Мелос» или «Симон Кнастер» для К.М. фон Вебера, «Юлиус Биллиг» или «Филодиканос» для Мейербера. Подробнее об этом см.: (Zimmermann R., 2014, S. 41–42).

<sup>5</sup> «Felix Mendelssohn. Um 2 zu Felix Mendelssohn» (Meyerbeer G., 1970, S. 160).

<sup>6</sup> Франсуа Антуан Хабенек (1781–1849) – французский композитор, дирижер и скрипач. Во время встречи с Мендельсоном в 1831–1832 гг. он был главным дирижером оперы. Ему принадлежат также исполнения симфоний Бетховена с оркестром в Париже и популяризация его музыки. (Hugh M. Grove Music Dictionary. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012118> (дата обращения 6.12.2020)).

<sup>7</sup> «Zu akademisch (und möglicherweise) zu protestantisch» (Todd R., 2008, S. 290).

<sup>8</sup> Франсуа-Жозеф Фети (1784–1871) – музыковед и музыкальный критик, и композитор «он был одним из самых влиятельных музыкальных фигур континентальной Европы» (Ellis K. Fetis, Francois-Joseph. Grove Music Dictionary. URL: [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009564?\\_start=1&pos=2&q=Fetis&search=quick&source=omo\\_gmo](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009564?_start=1&pos=2&q=Fetis&search=quick&source=omo_gmo) (дата обращения 03.02.2021)).

<sup>9</sup> «Dies kam jedoch nicht zustande, was sowohl der ausbrechenden Cholera als auch dem Widerstand der einflussreichen Kritikers François-Joseph Fétis geschuldet war» (Wiesenfeldt Ch., 2020, S. 69).

<sup>10</sup> «In Weimar überarbeitete Mendelssohn die Reformationssinfonie und schickte eine

Kopie nach Leipzig – zu spät, denn Dorn hatte die Aufführung bereits abgesagt» (Todd R., 2008, S. 261). Исполнение симфонии планировалось Мендельсоном и Генрихом Дорном 1 июня 1830 г. (Todd R., 2008, S. 260). Сохранилось также сопроводительное письмо к господину Дорну, датированное 2 июня 1830 г., и из саркастичного начала явствует, что Мендельсон извиняется за опоздание: «Anbei erfolgt meine Sinfonie höchst pünktlich und zur bestimmten Zeit. hoffentlich kann sie noch bis vorgestern ausgeschrieben, einstudiert und aufgeführt werden. Ernstlich zu reden aber bitte ich Sie sehr um Verzeihung» (Mendelssohn Bartholdy F., 2008, S. 534).

<sup>11</sup> «Die Reform. Symphonie kann ich gar nicht mehr ausstehn, möchte sie Lieber verbrennen, als irgend eins meiner Stücke» (Mendelssohn Bartholdy F., 2012, S. 38).

<sup>12</sup> Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847. Ed. by P. Mendelssohn Bartholdy, Dr. C. Mendelssohn Bartholdy. Transl. by L. Wallace. London: Longman, Green, Longman, Robert, & Green, 1863. S. 251–253.

<sup>13</sup> «I perceive a certain spirit, especially in overture, which I myself know only too well, for in my opinion it caused my “Reformation Symphony” to fail <...>. Just as the French, by conjuring tricks and overwrought sentiment, endeavor to make their style harrowing and exciting, so I believe it possible, through a natural repugnance to this style, to fall into the other extreme and so greatly to dread all that is piquant or sensuous, that at last musical idea does not remain sufficiently bold or interesting <...> it is the contrast between the Jesuit churches, and their thousand glittering objects, and the Calvinists, with their four white walls, true piety may exist in both, but still the right path lies between the two» (Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847. Ed. by P. Mendelssohn Bartholdy, Dr. C. Mendelssohn Bartholdy. Transl. by L. Wallace. London: Longman, Green, Longman, Robert, & Green, 1863. S. 252–253).

<sup>14</sup> «Wenn ich auf Robert le diable etwas schimpfe, so war es aus Herzensgrunde, aber der Herr Componist ist ja leider ein Deutscher, sogar ein Berliner, also müssen wir ganz stille sein, und niemand einen Vorwurf machen, denn es ist doch wahrscheinlich die schlechteste Musik die bis zum September 1832 geschrieben worden

ist» (Mendelssohn Bartholdy F., 2010, S. 48–49).

<sup>15</sup> «Bald hoffentlich erhalte ich Nachricht von Ihnen daß die neue Oper vorwärts geht, alle Musikliebhaber erwarten sie mit Sehnsucht» (Meyerbeer G., 1970, S. 278).

<sup>16</sup> «Meyerbeer muß auch bald kommen, mich friert schon, wenn ich nur an ihn denke» (№ 649 от 8 января 1833 г. из Берлина (Mendelssohn Bartholdy F., 2010, S. 100).

<sup>17</sup> «Johann Sebastian Bach`s Cantate ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘ für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur – Leipzig bei Breitkopf & Härtel... Choral Kenntniß nebst Regeln und Beispielen zum richtigen Vortrag des Altargesanges etc etc» (Meyerbeer G., 1970, S. 427).

<sup>18</sup> Подробнее об этом см.: (Zimmermann R., 2014, S. 151).

<sup>19</sup> «Die allerletzte Note an meiner Oper ist fertig componiert» (Meyerbeer G., 1970, S. 453).

<sup>20</sup> «Dabei bleibt mir noch die Overture und alle Ballettstücke zu machen» (Meyerbeer G., 1970, S. 477).

<sup>21</sup> «Endlich die Overtüre für die ich mich jetzt gestimmt fühlen würde; wenn ich nur einige Wochen mich ganz allein damit beschäftigen könnte» (Meyerbeer G., 1970, S. 478).

<sup>22</sup> «Meine Overtüre ist schon längst fertig, aber nicht instrumentiert. Ich will sie noch eine Woche liegen lassen ehe ich das tue; um mich bei kaltem Blut zu überzeugen ob ich sie anwenden soll oder nicht. Sie ist glaube ich sehr poetisch, aber leider gar nicht gefällig, sogar streng und sehr lang (eine Viertelstunde)» (Meyerbeer G., 1970, S. 487–488).

<sup>23</sup> «Ich habe meine große Overtüre die man zu lang zu streng und zu gelehrt fand weggelegt, eine neue gemacht» (Meyerbeer G., 1970, S. 502–503).

<sup>24</sup> «Daß ich gerade gewünscht hätte, daß die Overtüre auf das Orchester zum ersten Maale keine schlechte Wirkung machte. Doch diese eine Chicane ist nur einer der Nadelstiche die ich täglich ausstehen muß» (Meyerbeer G., 1970, S. 503–504).

<sup>25</sup> «Der Choral und die Chanson... sehr gefallen» (Meyerbeer G., 1970, S. 510).

<sup>26</sup> «Sind die Hugenotten von Mayerbeer schon da? Oder wann erwarten Sie dieselben?» (письмо № 1316 17 марта 1836 г. из Лейпцига) (Mendelssohn Bartholdy F., 2011, S. 409).

<sup>27</sup> «Hilf, uns einen besseren herbeiführen, Meyerbeer und Consorten thun es nimmermehr,

die führen den Karren tiefer in den Dreck» (Mendelssohn Bartholdy F., 2012, S. 113).

<sup>28</sup> «Die Symphonie zur Feier des Refomationsfestes bedauere ich Ihnen nicht schicken zu können, da es eine so jugendliche Jugendarbeit ist, dass ich mich jetzt zuweilen wundre, dass ich sie nicht besser gemacht habe, und da ich sie also aus dem Gefängniß in meinem Schranke nicht entwischen lassen darf» (Mendelssohn Bartholdy F., 2012, S. 151).

<sup>29</sup> «Von Wien höre ich nichts. F. Mendelssohn ist dorthin im 9bre [September] berufen sein Oratorium zu dirigieren, und da ist es mir auch lieber wenn mit mir die Sache nicht zu Stande kömmt. Er würde mir dort gewiß wie Überall Cabalen und Verdruß bereiten» (Meyerbeer G., 1975, S. 201).

<sup>30</sup> «Freitag 24. IX 1841: Ich habe durch Schlesinger erfahren, dass man die Idee hat, mir & Mendelssohn ein grosses Festabendmahl zu geben, welchem ein grosses Konzert vorhergehen soll, worin bloss Musik von uns beiden gesungen werden soll. Da mir dieses Fest sehr unangenehm ist, so gab ich vor, zu meiner Gesundheit die Eisenbäder von Alexisbad gebrauchen zu müssen» (Meyerbeer G., 1975, S. 367).

<sup>31</sup> «... nur noch Gamacho [Mendelssohn] wird auch nicht fehlen, & so ist mit Küstner ein 4blätziges Kleeblatt meiner Todesfeinde beieinander» (Meyerbeer G., 1985, S. 307).

<sup>32</sup> «...Werke des grossen Meisters den leider die musikalische Welt so frühe verloren hat» (Meyerbeer G., 1999, S. 656).

<sup>33</sup> «Das einzig interessante im Konzert war eine Overtüre von Mendelssohn» (август 1854) (Meyerbeer G., 2002, S. 376).

<sup>34</sup> «Der Schlußsatz [финал симфонии] ist – nicht anders als Meyerbeers kurze Zeit später entstandene Overtüre zu Les Huguenots – eine Choralpartita» (Döhring S., 1998, S. 300).

<sup>35</sup> Ф. Рейнингаус говорит о том, что в романе Томаса Манна «Генрих IV» кальвинисты действительно поют песнопение, но другое: «O Gott, so zeige dich doch nur» (Döhring S., 1998, S. 291).

<sup>36</sup> «Mit welchem Widerwillen uns das Ganze erfüllte <...> kann ich gar nicht sagen <...> Ich bin kein Moralist; aber einen guten Protestanten empört's, sein theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören» (Schumann R., 1854, S. 221).

<sup>37</sup> Подробнее об этом см.: (Kapp J., 1920, S. 78–79).

<sup>38</sup> «Allein wenn gerade im Gegenteil dieser Choral als Gegensatz der weltlichen Musik stets streng und kirchlich behandelt ist,

wenn er als Anklang aus einer besseren Welt, als Symbol des Glaubens und Hoffens immer nur als Anrufung bei drohender Gefahr oder in den Momenten der höchsten Erhebung ertönt und sich in einzelnen Anklängen zwar durch das ganze Stück zieht, aber immer nur in dem Munde derjenigen Person (Marcel), welche als Repräsentant eines einfachen, aber unerschütterlichen frommen Glaubens, ja als Märtyrer gezeichnet ist...» (Kapp J., 1920, S. 79; Meyerbeer G., 1975, S. 71–72).

<sup>39</sup> «Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt...» (Heine H. Zur Geschichte der Religion & Philosophie in Deutschland. URL: [http://www.digbib.org/Heinrich\\_Heine\\_1797/Zur\\_Geschichte\\_der\\_Religion\\_und\\_Philosophie\\_in\\_Deutschland\\_.pdf](http://www.digbib.org/Heinrich_Heine_1797/Zur_Geschichte_der_Religion_und_Philosophie_in_Deutschland_.pdf) (дата обращения: 01.11.2020)).

<sup>40</sup> «Katholiken und Protestanten schneiden sich die Hälse ab; und der Jude macht die Musik dazu» (Kapp J., 1920, S. 87).

<sup>41</sup> Подробнее об этом см.: (Frese Ch., 1970, S. 93).

<sup>42</sup> «Nicht auszuschließen, dass der Protagonist der Grand opéra auf die Idee, ausgerechnet den wirkungsmächtigen Luther-Choral zu verwenden, durch Berichte seiner Familienangehörigen in Berlin, durch ein Stichwort eines Pariser Orchestermusikers – oder sogar direkt durch eines der in der französischen Hauptstadt mit Mendelssohn geführten Gespräche kam. Aber dieser Einfall war nicht patentiert (und wäre auch heute nicht schützwürdig in urheberrechtlichem Sinn)» (Döhring S., 1998, S. 301).

<sup>43</sup> Об этом пишет достаточно развернуто Р. Циммерманн: (Zimmermann R., 2014. S. 172–178).

## ЛИТЕРАТУРА

Поризко Е.И. Реформационная симфония: Еще раз о мифах или «Реформаторская симфония с хоровым финалом, написанная 8-летним юношей к празднованию 300-летия Реформации в 1830 году» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 17–30. DOI: 10.24411/2308-1031-2021-10002

Becker H., Becker G. Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen. Wilhelmshafen: Heinrichshofen's Verlag, 1983. 298 S.

Berl H. Die Juden in der romantischen Musik. Meyerbeer – Mendelssohn – Offenbach. Wien: Menorah. Heft 9–10, 1929. S. 499–508.

Blessinger K. Judentum und Musik: ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik. Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Berlin: B. Hahnefeld, 1944. 156 S.

Döhring S., Jacobshagen A. Meyerbeer und das europäische Musiktheater. Laaber: Laaber-Verlag, 1998. 514 S.

Frese Ch. Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau, 1970. 308 S.

Kapp J. Meyerbeer. Berlin: Schuster & Loeffler, 1920. 192 S.

Mendelssohn Bartholdy F. Sämtliche Briefe. Bd. 1. 1816–Juni 1830 / Hrsg. J. Appold und R. Back. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2008. 764 S.

Mendelssohn Bartholdy F. Sämtliche Briefe. Bd. 2. Juli 1830–Juli 1832 / Hrsg. A. Morgenstern und U. Wald, Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2009. 788 S.

## REFERENCES

Becker, H., Becker, G. (1983), Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen, Heinz und Gudrun Becker, Heinrichshofen's Verlag. Wilhelmshafen, 298 S. (in Germ.)

Berl, H. (1929), Die Juden in der romantischen Musik. Meyerbeer–Mendelssohn–Offenbach, Menorah. Heft 9–10. Wien, S. 499–508. (in Germ.)

Blessinger, K. (1944), Judentum und Musik: ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik. Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler, B. Hahnefeld. Berlin, 156 S. (in Germ.)

Döhring, S., Jacobshagen, A. (1998), Meyerbeer und das europäische Musiktheater, Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen, Laaber-Verlag. Laaber, 514 S. (in Germ.)

Frese, Ch. (1970), Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers Robert Lienau. Berlin-Lichterfelde, 308 S. (in Germ.)

Kapp, J. (1920), Meyerbeer, Schuster & Loeffler. Berlin, 192 S. (in Germ.)

Mendelssohn Bartholdy, F. (2008), Sämtliche Briefe Bd. 1. 1816–Juni 1830. Hrsg. J. Appold und R. Back, Bärenreiter. Kassel, Basel, London, New York, Praha, 764 S. (in Germ.)

Mendelssohn Bartholdy, F. (2009), Sämtliche Briefe Bd. 2. Juli 1830–Juli 1832. Hrsg. A. Morgenstern und U. Wald, Bärenreiter. Kassel, Basel, London, New York, Praha, 788 S. (in Germ.)

Mendelssohn Bartholdy, F. (2010), Sämtliche Briefe Bd. 3. August 1832–Juli 1834. Hrsg. U. Wald Bärenreiter. Kassel,

- Mendelssohn Bartholdy F. *Sämtliche Briefe*. Bd. 3. August 1832–Juli 1834 / Hrsg. U. Wald. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2010. 808 S.
- Mendelssohn Bartholdy F. *Sämtliche Briefe*. Bd. 4. August 1834–Juni 1836 / Hrsg. L. Schiwietz. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2011. 751 S.
- Mendelssohn Bartholdy F. *Sämtliche Briefe*. Bd. 6. Februar 1838–September 1839 / Hrsg. K. Grönke und A. Staub. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter, 2012. 798 S.
- Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher* / Hrsg. H. Becker. Bd. 1. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1960. 736 S.
- Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher* / Hrsg. H. Becker. Bd. 2. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1970. 728 S.
- Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher* / Hrsg. H. und G. Becker. Bd. 3. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1975. 852 S.
- Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher* / Hrsg. H. und G. Becker. Bd. 4. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1985. 679 S.
- Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher* / Hrsg. S. Henze-Döhring und H. Moeller. Bd. 5. Berlin, New York: Verlag Walter de Gruyter, 1999. 1068 S.
- Meyerbeer G. *Briefwechsel und Tagebücher* / Hrsg. S. Henze-Döhring und P. Mücke. Bd. 6. Berlin, New York: Verlag Walter de Gruyter, 2002. 945 S.
- Popp J. *Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens*. Berlin, Bonn, 2008. 172 S.
- Schumann R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd.2 Georg Wigand's Verlag, Leipzig, 1854, 221 S. URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Gesammelte\\_Schriften\\_%C3%BCber\\_Musik\\_und\\_Musiker\\_Bd.2\\_\(1854\).pdf/221&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker_Bd.2_(1854).pdf/221&oldid=-) (версия от 27.4.2019, дата обращения 02.02.2021)
- Todd R. L. *Felix Mendelssohn Bartholdy: sein Leben, seine Musik*. Übersetzt H. Beste und Th. Schmidt-Beste. Stuttgart: Carus, 2008. 800 S.
- Werner Fr.L.Z. *Martin Luther, oder die Weihe der Kraft*. Berlin: Sander, 1807. 381 S.
- Wiesenfeldt Ch. *Mendelssohn Handbuch*. Kassel, Berlin: Bärenreiter, Berlin, 2020. 506 S.
- Zimmermann R. *Giacomo Meyerbeer: eine Biografie nach Dokumenten*. Berlin: Parthas Verlag, 2014. 352 S.
- Basel, London, New York, Praha, 808 S. (in Germ.)
- Mendelssohn Bartholdy, F. (2011), *Sämtliche Briefe* Bd. 4. August 1834–Juni 1836. Hrsg. L. Schiwietz, Bärenreiter. Kassel, Basel, London, New York, Praha, 751 S. (in Germ.)
- Mendelssohn Bartholdy, F. (2012), *Sämtliche Briefe* Bd. 6. Februar 1838–September 1839. Hrsg. K. Grönke und A. Staub, Bärenreiter. Kassel, Basel, London, New York, Praha, 798 S. (in Germ.)
- Meyerbeer, G. (1960), *Briefwechsel und Tagebücher* Hrsg. H. Becker, Bd. 1., Verlag Walter de Gruyter & Co. Berlin, 736 S. (in Germ.)
- Meyerbeer, G. (1970), *Briefwechsel und Tagebücher* Hrsg. H. Becker, Bd. 2., Verlag Walter de Gruyter & Co. Berlin, 728 S. (in Germ.)
- Meyerbeer, G. (1975), *Briefwechsel und Tagebücher* Hrsg. H. und G. Becker, Bd. 3, Verlag Walter de Gruyter & Co. Berlin, 852 S. (in Germ.)
- Meyerbeer, G. (1985), *Briefwechsel und Tagebücher* Hrsg. H. und G. Becker, Bd. 4, Verlag Walter de Gruyter & Co. Berlin, 679 S. (in Germ.)
- Meyerbeer, G. (1999), *Briefwechsel und Tagebücher* Hrsg. S. Henze-Döhring und H. Moeller, Bd. 5, Verlag Walter de Gruyter. Berlin, New York, 1068 S. (in Germ.)
- Meyerbeer, G. (2002), *Briefwechsel und Tagebücher* Hrsg. S. Henze-Döhring und P. Mücke, Bd. 6, Verlag Walter de Gruyter. Berlin, New York, 945 S. (in Germ.)
- Popp, J. (2008), *Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens* Berlin, Bonn, 172 S. (in Germ.)
- Porizko, E.I. (2021), "Reformation symphony: about mythos again or «Reformer symphony with choir final, wrote by 8 years old boy, dedicated to celebrate of 300 years of Reformation in 1830»", *Journal of Musical Science*, Vol.9, no. 1, pp. 17–30. DOI: 10.24411/2308-1031-2021-10002 (in Russ.)
- Schumann, R. (1854), *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2 Georg Wigand's Verlag. Leipzig, 221 S. Available at: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Gesammelte\\_Schriften\\_%C3%BCber\\_Musik\\_und\\_Musiker\\_Bd.2\\_\(1854\).pdf/221&oldid=-](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker_Bd.2_(1854).pdf/221&oldid=-) (Accessed 02 February 2021). (in Germ.)
- Todd, R.L. (2008), *Felix Mendelssohn Bartholdy: sein Leben, seine Musik* Translated

by H. Beste and Th. Schmidt-Beste, Carus. Stuttgart, 800 S. (in Germ.)

Werner, Fr.L.Z. (1807), Martin Luther, oder die Weihe der Kraft Sander. Berlin, 381 S. (in Germ.)

Wiesenfeldt, Ch. (2020), Mendelssohn Handbuch Hrsg. Christine Wiesenfeldt, Bärenreiter, Kassel, Berlin. Berlin, 506 S. (in Germ.)

Zimmermann, R. (2014), Giacomo Meyerbeer: eine Biografie nach Dokumenten Reiner Zimmermann, Parthas Verlag. Berlin, 352 S. (in Germ.)

---

#### **Сведения об авторе**

Поризко Екатерина Игоревна, бакалавр музыки, магистр музыки, кантор Евангелическо-лютеранской общины Бюдрих, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург) Researcher ID ABC-4174-2020 Orcid ID orchid.org/0000-0002-2425-2734

E-mail: eporizko@gmail.com

#### **Author information**

Ekaterina I. Porizko, Bachelor of Music, Master of Music, cantor Evangelical-Lutheran congregation Buedrich, Graduate student of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg) Researcher ID ABC-4174-2020 Orcid ID orchid.org/0000-0002-2425-2734

E-mail: eporizko@gmail.com

Поступила в редакцию 18.04.2021

После доработки 24.08.2021

Принята к публикации 25.08.2021

Received 18.04.2021

Revised 24.08.2021

Accepted for publication 25.08.2021