О. В. Жесткова, А. Г. Баранов

Мессы Й. Гайдна и цецилианское движение XIX века

Аннотация: Статья посвящена проблеме влияния цецилианского движения на судьбу церковной музыки Й. Гайдна. До середины XIX века поздние мессы Гайдна высоко ценились и исполнялись во многих церквях Австрии, однако во второй половине столетия под идеологическим влиянием цецилианцев они были признаны слишком светскими по духу и постепенно исчезли из практики церковных служб. По этой причине к концу XIX века мессы Гайдна оказались забыты, а исполнительский и исследовательский интерес к ним возродился только после второй мировой войны.

Ключевые слова: Мессы, мессы Й. Гайдна, духовная музыка XVIII века, цецилианское движение.

O. V. Zhestkova , A. G. Baranov

J. Haydn's Masses and the 'Cecilian' Movement in the 19th Century

Abstract: This article examines the influence of the 'Cecilian' movement on Haydn's church music. By the middle of the 19th century the Haydn's latest masses were highly appreciated and were performed in many churches in Austria. Yet in the second part of the century under the ideological influence of the Cecilian movement, his works were acknowledged to be too secular in their spirit and gradually disappeared from the church service. Because of this by the end of 19th century Haydn's masses became forgotten, the interest in terms of performance and research of his works being revived only after World War II. In the last decade masses by Haydn didn't only return to the church service practice, but greatly enriched the concert repertoire of choir music.

Key words: Mass, J. Haydn's masses, sacred Music of the 18th Century, the 'Cecilian' movement.

Поздние мессы Й. Гайдна [1] при жизни композитора имели беспрецедентный успех. Еще до первой публикации в 1802 году [2] их исполняли во многих церквях Нижней Австрии. Однако уже в то время стали появляться первые критические замечания в адрес «веселого» и «танцевально-светского» характера духовной музыки Гайдна. Один из его прижизненных биографов, Альберт Дис пересказывает, например, отзыв неизвестного критика, сообщающего, что «по его мнению, эта музыка не просто театральна, но предназначена скорее для танцев, нежели для храма. Он видит в ней лишь контрдансы, менуэты и не находит серьезности и достоинства, присущих духовному жанру» [3]. В ответ на это Дис приводит письмо одного из авторитетнейших композиторов и теоретиков того времени — Карла Фридриха Цельтера, который с восхищением отзывается о церковной музыке Гайдна и убежден в том, что она борется против всеобщего упадка в этой области.

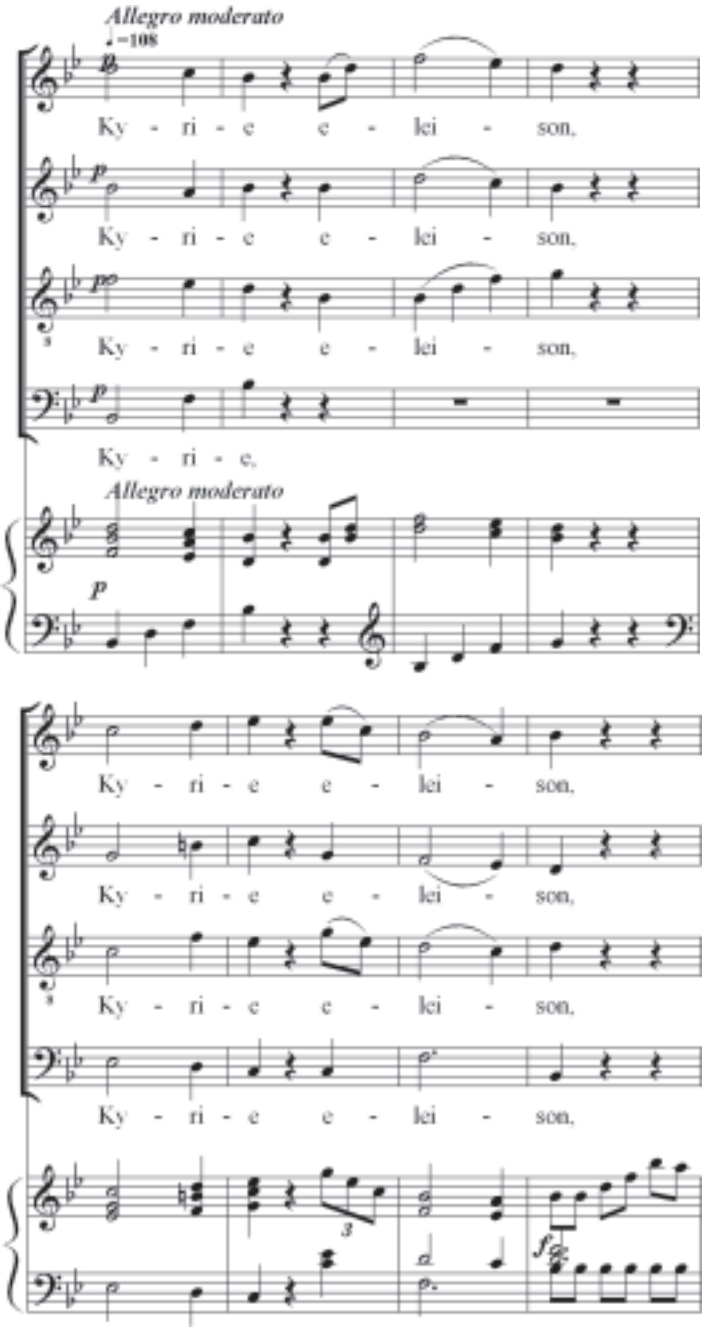
Цельтер даже просил прислать для Певческой академии в Берлине какое-нибудь духовное сочинение Гайдна, а на собственноручно составленной по голосам партитуре мессы «Сотворение мира» («Schöpfungsmesse») [4] он оставляет надпись «Opus summum viri summi J. Haydn» («Великое создание великого мужа Й. Гайдна») [5].

Наиболее развернутая картина отношения современников к мессам Гайдна представлена у другого его биографа — Джузеппе Карпани [6]. Он восхищался мессами Гайдна и при этом замечал, что они представляют собой новый этап в истории жанра, отличающийся как от патетического «стиля фугато», так и от «театральных» месс, созданных под воздействием неаполитанской оперы. К сожалению, биограф не указал конкретно, в чем же именно заключалась новизна стиля Гайдна, но зато заявил, что в них смешались серьезность и чувствительность, ученость и творческая фантазия, набожность и светский блеск. Среди достоинств композитора Карпани особенно выделял мастерское владение искусством фуги.

На страницах своей книги Карпани полемизирует с противниками духовных сочинений композитора, главный упрек которых заключался в том, что Гайдн-де полностью отошел от стиля полифонической церковной музыки — stile antico, который в Австрии культивировал И. Й. Фукс (1660—1741) и многие его современники. Однако биограф всецело оправдывает композитора в его отказе от строгого полифонического стиля. По мнению Карпани, stile antico, несмотря на мастерскую мелодическую разработку, был слишком бесчувственным и невыразительным.

Между тем нападки критиков на мессы Гайдна продолжают появляться и в последующие десятилетия. Например, в нижеприведенном фрагменте речь идет об основной теме Kyrie в «Heiligmesse» Гайдна, обсуждаемой в статье английского журнала «Harmonicon» в 1826 году: «Мы не можем не заметить, что некоторые из частей написаны в слишком театральной для мессы манере: в некоторых других частях богослу-

Й. Гайдн. «Heiligmesse», Kyrie



жения подобная веселая манера была бы допустима, но когда мы слышим „Господи помилуй“, спетый на мелодию менуэта, наше чувство и мнение, — в конце концов, это можно с уверенностью сказать, наше протестантское воспитание — принуждает нас рассматривать такой стиль как нарушение религиозной уместности и противоречие здравому смыслу» [7].

Приводя эту цитату в своем исследовании, Лендон замечает, что, в отличие от англичан викторианской эпохи, ни принцесса Эстергази, ни прихожане, не нашли ничего предосудительного в том, что текст Kyrie положен на мелодию менуэта. Действительно, к моменту написания Гайдном последних месс традиция радостных Kyrie полностью утвердилась и ни у кого не вызывала ни удивления, ни, тем более, порицания. Такие высказывания можно встретить и у критиков из католической Австрии, однако в наши дни ощущение принадлежности этой мелодии танцевальной музыке почти утрачено (см. нотный пример). В целом, несмотря на критические отзывы, в первой половине XIX века мессы Гайдна, Моцарта, а также других крупных композиторов той эпохи вызывали неизменное восхищение у знатоков и обычных слушателей. Примерно до середины столетия они продолжали исполняться в церквях Австрии. Особую любовь слушателей снискали «Коронационная месса» Моцарта и «Нельсон-месса» Й. Гайдна. И всё же к концу века «концертные» мессы XVIII века были почти полностью исключены из богослужебной практики и преданы забвению. Значительную роль здесь сыграло набиравшее силу движение адептов «подлинной духовной музыки», которое получило название «Союз св. Цецилии».

Святая Цецилия, принявшая мученическую смерть в III веке н.э., в католической традиции считается покровительницей духовной музыки. В разные времена в Европе создавались общества почитателей церковной музыки, названные ее именем. В XVI веке Палестрина основал такое общество и назвал его «Братством св. Цецилии». Впоследствии папа Пий IX преобразовал его в Академию [8].

Идея возрождения и сохранения принципов духовной музыки, сформулированных еще Тридентским собором (1545—1563), проводится от «Братства» Палестрины через последующие столетия (XVII—XVIII). На Тридентском соборе высшие церковные иерархи склонялись к тому, чтобы отказаться от использования полифонического многоголосия в церковной музыке и вернуться к одноголосному григорианскому хоралу — изощренность контрапунктической техники, достигшей к середине XVI века апогея своего развития, не могла не препятствовать отчетливому восприятию канонического текста [9]. Именно последнее стало принципиальным моментом, особенно в контексте основного вопроса Собора — разработке стратегии борьбы с Реформацией.

В тот сложный период Палестрина, по образному выражению многих исследователей, выступил «спасителем» полифонического искусства. В своих импроперия х [10] он применил многоголосие с одинаковым ритмом во всех голосах, позволяющее хорошо слышать пропеваемый текст, что весьма одобрительно было воспринято делегатами Собора. Далее в трех написанных по заказу Собора мессах, среди которых была и знаменитая «Месса папы Марчелло», Палестрина нашел стиль, сочетающий применение «прозрачной» контрапунктической техники в частях с кратким текстом и аккордового склада в многотекстовых частях (Gloria и Credo). В совершенстве удовлетворяя требованиям ясного «донесения» текста, этот стиль был признан церковными иерархами образцовым для богослужебной музыки.

Мессы, выдержанные в строгом стиле (stile antico, а также — стиль a cappella, стиль in Palestrina, стиль alla Romana), сочинялись до конца XVIII века. Однако, уже начиная с XVII столетия, этот стиль постепенно вытес-

нялся из богослужебной практики более современными течениями, в частности, «концертной» мессой для хора и солистов с инструментальным сопровождением. «Концертная» месса развивалась под сильным влиянием итальянской оперы и современных ей инструментальных жанров, поэтому полифоническими по складу в ней остались лишь несколько обязательных разделов, и те сочинялись в свободно-полифонической манере.

Помешать установлению господства «концертной» мессы не смогла даже энциклика папы Бенедикта XIV «Annus qui hunt», изданная в 1749 году. В ней Бенедикт выразил серьезное беспокойство по поводу активного проникновения в церковную музыку «театральных» элементов, которые отдаляют ее от благочестивых замыслов и заставляют прихожан больше задумываться о музыкальных красотах, нежели о молитвах. Особое внимание папа обратил на применение оркестрового сопровождения, доказывая на многочисленных примерах, что использовать его дóлжно только для поддержки вокальных голосов — нельзя допускать, чтобы оркестровая партия заглушала голоса, поющие текст [11]. Однако действие папского послания распространялось преимущественно на Папскую область и даже в большей степени на Рим [12]. Историческое значение этого документа заключалось в том, что впервые после Тридентского собора был остро поставлен вопрос о стилевых критериях церковной музыки.

На фоне повсеместного распространения «концертного» типа богослужебной музыки в XVIII веке продолжают существовать отдельные немногочисленные центры, где сохраняются старинные полифонические традиции. Наряду с крупным центром в Болонье, где творил знаменитый Дж. Б. Мартини, больше известный как падре Мартини, общества под названием «Лиги св. Цецилии» существовали в Мюнхене, Пассау, Вене и других городах [13]. Идеологическая основа этих обществ состояла в том, что церковная музыка должна отличаться строгостью и побуждать прихожан к благочестивым мыслям, а этому требованию соответствует только стиль a cappella. Использование самостоятельного инструментального сопровождения недопустимо. Возможна лишь дублировка голосов в партии органа или в оркестре.

Чтобы понять, насколько далека была от этого идеала звучащая в те времена церковная музыка, достаточно обратиться к воспоминаниям современников. Так, Дис в своей книге о Гайдне красочно описывает атмосферу богослужений в итальянских соборах конца XVIII — начала XIX веков, а также поведение прихожан во время службы. Он отмечает откровенно оперный и танцевальный характер музыки, который привлекает многочисленных слушателей. Сейчас это кажется невероятным, но прихожане, когда начинала звучать музыка, поворачивались спиной к алтарю, чтобы не только слышать, но и видеть солистов-виртуозов, которые выступали там же, где располагался орган — напротив алтаря. Что касается самих произведений, то Дис пишет следующее: «Каждый раз я замечал, что многие тамошние капельмейстеры почитают своей задачей лишь щекотать слух<…> Театральные арии с облигатным инструментом, а под конец сольный инструментальный концерт — обычное явление в римских церквях. Кроме того, чересчур чувствительное и кокетливое исполнение способно лишь спугнуть благоговейное настроение, но никогда не пробудит его» [14]. В Австрии, по всей видимости, богослужение велось более строго, и хоровые разделы превалировали над сольными, хотя и в ранних, и в поздних мессах Гайдна мы без труда можем найти сольные эпизоды, по стилю напоминающие оперные арии. В отдельных случаях он даже прибегал к цитированию собственной оперной музыки. Например, в Et incarnatus «Mariazellermesse» он использует музыкальный материал арии Эрнесто из комической оперы «Лунный мир».

Несмотря на активное развитие «концертной» мессы, с начала XIX века все большую силу набирало «антиконцертное» направле-

ние, которое связывалось с возрождением григорианского пения в богослужебной практике и вошло в историю церковной музыки как цецилианское движение. Адепты цецилианской идеи еще более широко и остро поставили вопрос о борьбе с влиянием светской музыки, которая никоим образом не соответствовала богослужебным задачам. Представители лиг св. Цецилии считали, что для религиозных целей гораздо больше подходят мессы Дж. Палестрины и О. Лассо, создающие настроение смирения и раскаяния, чем композиции XVIII — начала XIX веков, в том числе сочинения Гайдна, Моцарта и Бетховена. Причем корень зла по-прежнему виделся в использовании оркестровых инструментов (этого мнения придерживался даже Р. Вагнер) и в размывании границ между стилем церковной и светской музыки.

Примечательно высказывание одного из историков католической церкви первой половины XIX века Я. Гюрреса: «Эта новая церковная музыка с ее нахальным шумом инструментов, с ее бесстыдством во всех формах и движениях, ее фривольною легкостью, пустым кокетством подобна баядерке, которая, качаясь и танцуя, приносит жертву индийскому божеству низшего разбора» [15].

Активизация движения за кардинальную реформу музыки католических богослужений связана с деятельностью органиста придворной церкви св. Михаила в Мюнхене, Каспара Этта (1788—1847). Он с увлечением изучал церковную музыку композиторов XVI—XVII веков и пытался вернуть их сочинения в богослужебную практику. В связи с этим, примечательным фактом стало исполнение в 1816 году в стенах собора Miserere Г. Аллегри [16].

Инициативу по освоению старинной музыки в богослужениях подхватил каноник Регенсбургской капеллы Карл Проске и его помощник, регент хора Доминик Меттенляйтер, которые начали исполнять и публиковать духовные сочинения композиторов XV—XVIII веков. Среди их достижений было издание четырехтомника «Musica divina» (1853) [17]. Представленные здесь сочинения стали образцом церковной музыки для будущих членов Союза св. Цецилии.

Этт и Меттенляйтер также предпринимали попытки возрождения в богослужении григорианского хорала. Их собрания «Cantica sacra» (Этт, 1827) и «Enchiridion chorale» (Меттенляйтер, 1853) содержат григорианские мелодии с гармонизациями. Хотя многие из них впоследствии были признаны неточными, именно эти публикации положили начало изучению практически забытой к тому времени музыкальной традиции [18].

К. Проске пользовался покровительством и широкой поддержкой баварского короля Людвига I. Монарх собственным распоряжением запретил исполнение в Регенсбургской капелле музыки с инструментальным сопровождением. В литургии теперь использовались только произведения a capella старых мастеров. Таким образом, Регенсбургская капелла ctzала одним из центров возрождения григорианского хорала и стиля Палестрины, который вновь признали эталоном истинной религиозной музыки. Именно здесь получил образование и начал свою карьеру священник Франц Витт (1834—1888), ставший ключевой фигурой в реформе католической церковной музыки.

Свою реформаторскую программу Витт начал реализовывать с публикации статей о церковной музыке. Опираясь на произведения старых мастеров, он настаивал на том, что настоящая литургическая музыка не должна подвергаться влиянию музыки светской. В 1865 году в изданной им брошюре он заявил, что нецерковная по духу музыка, звучащая в современных храмах, подобна тонкому яду, который вместо благочестия порождает в прихожанах чувственность, легкомыслие и мирские настроения [19]. Для успешного проведения реформы определяющим, как считал Витт, является основательное практическое и теоретическое изучение «истинной церковной музыки» [20]. К такой музыке относили, прежде всего, сочинения мастеров эпохи Возрожде-

ния, поскольку в их основе лежал григорианский хорал [21].

Для объединения сторонников реформы в 1868 году Ф. Витт основал и возглавил Союз св. Цецилии. Если поначалу Союз насчитывал только 330 членов, то к концу XIX века их количество уже превышало двадцать тысяч. Через два года после основания Союз был официально утвержден римским папой Пием IX, после чего подобные организации появились во многих странах Европы [22].

Таким образом, движение, инициируемое поначалу несколькими маленькими группами музыкантов и священнослужителей, к концу XIX века стало крупным и очень влиятельным в католическом мире музыкальным союзом. Это произошло во многом благодаря активной публицистической пропаганде, предпринятой Виттом и его последователями, а также — всесторонней поддержке римского папы.

Деятельность Союза св. Цецилии способствовала повсеместному изменению богослужебной музыкальной практики. В литургии перестали использовать произведения с самостоятельным инструментальным сопровождением, закрыв тем самым доступ к исполнению практически всей церковной музыки XVIII века — в том числе месс Гайдна и Моцарта. Соответствующее распоряжение было подписано папой Пием IX [23].

Поразительно, но у цецилианцев не было четкой программы и теоретической базы, содержащей критерии истинной церковной музыки — их требования выглядят достаточно расплывчато: композиторам следует избегать яркой эмоциональной выразительности, интенсивного модуляционного движения и хроматики, сольного пения, а главное — самостоятельного инструментального сопровождения.

Репертуарные ограничения, которые коснулись месс XVIII и XIX вв., привели к фактической изоляции церковной музыки от современных ей течений в музыкальном искусстве. Нередко новые литургические произведения, отвечавшие требованиям «церковности», с точки зрения композиторского мастерства оказывались весьма посредственными. С другой стороны, мессы таких крупных мастеров, как А. Брукнер и Ф. Лист, поддерживавших (хотя и с некоторыми оговорками) идеи цецилианства, подвергались критике и признавались непригодными для богослужения [24].

Следует указать, что далеко не все церковно-музыкальные круги единогласно приняли цецилианскую реформу. Гмайнвизер сообщает, что в 1875 году в некоторых церквях Австрии, где, несмотря на реформу, продолжала звучать музыка венских классиков, стала формироваться оппозиция против цецилианства. Лидером оппозиционного движения называют И. Хаберта (1833 — 1896) — органиста и руководителя хора в Гмундене (Верхняя Австрия), выпускавшего журнал «Музыка для католической церкви», к которому присоединился М. Брозиг (1815—1887) — органист кафедрального собора в Бреславле. Вскоре дух протеста распространился и в других городах Европы, а пламя цецилианской борьбы начало угасать. Однако и после этого цецилианство оставалось влиятельным.

Отголоски цецилианских воззрений на «церковность в музыке» прослеживаются, например, у Г. Аберта в монографии о Моцарте. Повествуя об австрийской духовной музыке той эпохи, он весьма неодобрительно отзывался о влиянии неаполитанской оперы на жанр мессы и сетовал, что путем, который указал И. Фукс, никто из композиторов не пошел [25].

У Лендона можно обнаружить выдержки из статей и обзоров венских критиков XIX века. В данном фрагменте (1844 год) речь идет о «Нельсон-мессе» Гайдна: «Внушительное, великолепное и гениальное в *музыкальном* аспекте произведение, но с точки зрения *церковности* едва ли допустимое… Я должен открыто признаться, что прослушав *эту* мессу, я хорошо понял старое возражение Вернера, что Й. Гайдн взял светскую (оперную) музыку своего времени, переместил ее в церковь и почти сделал из Храма Божьего концертный зал» [26].

Здесь мы слышим тот же упрек в нецерковности музыки композитора, хотя отметим, что художественные достоинства месс Гайдна никогда не ставились под сомнение. Таких высказываний, где красной нитью проводится мысль о непригодности для церковного богослужения литургической музыки Гайдна и других композиторов XVIII века, очень много, и приводить их здесь нет необходимости. Дополнить и подытожить эту картину помогает остроумное и проницательное наблюдение немецкого музыковеда А. Эйнштейна: «Пренебрежительное отношение романтических пуристов и цецилианцев XIX века к церковному стилю Моцарта и Гайдна кажется особенно комичным потому, что их восхищение церковной музыкой эпохи Палестрины основывалось на исторической ошибке. Если бы они лучше знали светскую музыку Палестрины, Лассо и Габриэли, им пришлось бы таким же образом отвергнуть церковные произведения всех этих мастеров и их современников, как слишком близкие светским и порожденные тем же духом» [27].

XX век вернул слушателям церковные произведения венских классиков. После второй мировой войны некоторые из них стали очень популярными концертными сочинениями и до сегодняшнего дня они звучат на лучших мировых концертных площадках, в том числе в рамках различных фестивалей и конкурсов, записываются лучшими оркестровыми и хоровыми коллективами. Но какова их судьба в католическом богослужении? После II Ватиканского собора (1962—1965) мессы Гайдна и других композиторов той эпохи, представляющих «концертное» направление, были, наконец, разрешены для исполнения в церковных службах.

Однако до сих пор исследователи и музыкальные деятели неустанно стремятся доказать, что они в высшей степени достойны называться подлинной церковной музыкой. Один из последних примеров мы встречаем у Уильяма Марта [28]. В своей статье «Месса венских классиков?» он поднимает вопрос об основных признаках «церковности», которые есть в мессах Гайдна и его современников. Среди них: наличие канонического латинского текста, включение фрагментов хоровой декламации (одновременного произнесения хором текста в едином ритме), присутствие полифонических фугированных разделов и, наконец, отсутствие оперных репризных форм (формы da capo).

Среди отечественных публикаций следует выделить статью А. И. Тихоновой «Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту» [29], где автор обращает внимание на некоторые неточности и ошибки в цецилианской программе и указывает на то, что мессы венских классиков не противоречили существовавшим в тот период позициям католической церкви по отношению к церковной музыке.

В целом, однако, следует сказать, что для современного слушателя, и в том числе для современного прихожанина, проблема церковности этих сочинений уже утратила остроту, поскольку на фоне современных музыкальных течений мессы XVIII века воспринимаются как воплощение академической строгости, возвышенной духовности и благочестия.

Примечания

1. После лондонских гастролей были созданы:
   «Heiligmesse» (1796);
   «Paukenmesse» (1796);
   «Nelsonmesse» (1798);
   «Theresienmesse» (1799);
   «Schöpfungsmesse» (1801);
   «Harmoniemesse» (1802).
   Также популярной была последняя долондонская месса 1782 года — «Mariazellermesse».
2. Публикация была предпринята издательством Breitkopf&Hartel с согласия Й.Гайдна и князя Николая II Эстергази.

3. Цит. по: *Дис А.* История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. М., 2000. С. 79
4. Название дано слушателями. Оно связано с тем, что композитор цитирует в Gloria мелодию из оратории «Сотворение мира» (мелодия из дуэта «Росистое утро», № 32).
5. *Дис А.* Указ. соч. С. 80.
6. См.: *Carpani G.* Le Haydine ovvero lettere sulla vita e le opéra del célébré maestro J. Haydn. Milano, 1823. Pp. 140—163.
7. Цит. по: *Landon H.C.R.* Haydn: Chronicle and Works: in 5 v. V. 4: Haydn: the Years of «The Creation» 1796—1800. London, 1977. P. 140 [перевод с англ. принадлежит авторам].
8. См.: Цецилия [Электронный ресурс] // *Риман Г.* Музыкальный словарь: пер. 5-го нем. изд. Б. Юргенсона / подгот. текста Е. Ачеркан / Г. Риман. — М., 2004. — 1 эл. опт. диск (CD-ROM): цв. — Системные требования: операционная система Microsoft® Windows® 98/Me/NT/XP/2000; процессор Pentium® 486 МГц; 16 МБ оперативной памяти; видеоадаптер SVGA, устройство для чтения компакт-дисков; клавиатура; мышь.
9. См.: Импроперия // Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона: в 86 томах с иллюстрациями и доп. матер. — СПб., 1890—1907. Режим доступа: http://www.vehi.net/brokgauz/index.html (дата обращения: 25.10.2011)
10. «Импроперия (Improperia) — двухорное вокальное сочинение, написанное на духовные стихи, содержащие упреки Господа своему неблагодарному народу; исполняется в католической црк. в Великую пятницу во время поклонения Кресту» [Импроперия, указ.соч.].
11. См.: Benedetto XIV. Annus qui hunc / Benedetto XIV. Режим доступа: http://digilander.iol.it/magistero/b14annus.htm (дата обращения: 25.10.2011).
12. В Австрии требования этого послания выполнялись только в соборе св. Стефана и придворной капелле. Здесь в 1754 году руководителю обоих капелл Г. Рёйттеру-младшему было дано указание сочинять для богослужения только музыку alla Romana (еще один синоним — a cappella) . Однако, как пишет Д. Джоунс, это было вызвано не столько заботой о благочестии церковной музыки, сколько стремлением сэкономить на ее исполнении. Для музыки a cappella не требовалось содержать большой хор и оркестр, нанимать дорогостоящих солистов-виртуозов. В тот период императорский двор не располагал достаточными средствами, чтобы содержать большую капеллу и устраивать грандиозные богослужения, поскольку казну истощало ведение так называемых Силезских войн. См.: *Jones D. W.* Reutter, Johann Adam Joseph Karl Georg von / D. W. Jones // The new Grove dictionary of music and musicians: in 29 volumes / ed. by Stanley Sadie; executive editor: John Tyrrell. - [Oxford, et al.], 2001 - Vol. 22: Russian Federation to Scotland. Режим доступа: http://www.oxfordmusiconline.com/public/ (дата обращения 25.10.2011).
13. См.: *Gmeinwieser S.* Cecilian movement / S. Gmeinwieser // The new Grove dictionary of music and musicians: in 29 volumes / ed. by Stanley Sadie; executive editor: John Tyrrell. - [Oxford, et al.], 2001 - Vol. 5: Canon to Classic rock. Режим доступа: http://www.oxfordmusiconline.com/public/ (дата обращения 25.10.2011).
14. *Дис А.* Указ. соч. С. 82.
15. Цит. по: *Кутузов Б.* Проблемы русского знаменного пения в связи с историей возрождения католиками грегорианского хорала / Б. Кутузов. М // Школа знаменного пения. М., 1996. — № 1. — С. 5 — 13. Режим доступа: http://www.canto.ru/index.php?menu=public&id=article.kutuz2 (дата обращения: 25.10.2011).

16. *Gmeinwieser S.* Op. cit.
17. В собрании представлены церковные песнопения композиторов XV—XVIII вв., среди которых Дж. Палестрина, О. Лассо, А. Габриэли, А. Костатини, Г. Питони, Т. да Виктория, А. Скарлатти, И.Й. Фукс и многие другие.
18. *Gmeinwieser S.* Op. cit.
19. *Кутузов Б.* Указ. соч.
20. Цит. по: *Кутузов Б.* Указ. соч.
21. Удивительно, что поборников этой идеи не смутило повсеместное использование в мессах мастеров Возрождения мелодий светских песен. Как отметила А. И. Тихонова «на Тридентском соборе XVI в. подвергалась сомнению именно музыка того стиля, в котором писали Палестрина и О. Лассо, в XIX столетии признанная идеалом церковности даже идеологами цецилианского движения» (Тихонова А. И. Прочтение текста в музыке католической мессы: от григорианского хорала к Гайдну и Моцарту // ПСТГУ: V: Музыкальное искусство христианского мира. М., 2007. Вып. 1. С. 147
22. *Gmeinwieser S.*Op. cit.
23. *Finn, W. J.* Franz Joseph Haydn / W. J. Finn // The Catholic encyclopedia: in 16 vol. / [C. G. Herbermann and others]. — New York, 1913. — Vol. 7. Режим доступа: http://www.newadvent.org/cathen/07158b.htm (дата обращения: 25.10.2011)
24. *Gmeinwieser S.* Op. cit.
25. *Аберт Г. В.* А. Моцарт: 1756 — 1782 Ч.1, кн.1. М., 1978. С. 306—307
26. Цит. по: *Landon H.C.R.* Haydn: Chronicle and Works: in 5 v. V. 5: Haydn: the Late Years 1801—1809 / H.C.R. Landon. — London, 1977. - P. 421 [перевод мой — А.Б.; курсив Х. Лендона].
27. *Эйнштейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977. С. 302.
28. *Mahrt W.* Viennese Classical Masses? // Sacred music. Richmond, 2009. Vol. 136, № 4. P. 3—5. Уильям Мэрт (William Mahrt) — профессор Стенфордского университета, директор Григорианской школы св. Фомы Аквинского в приходе Пало-Альто (Калифорния), редактор журнала «Sacred Music» и президент CMAA (Church Music Association of America). Журнал «Sacred Music» является продолжателем издания «Цецилия» Цецилианского общества в США с 1874 года.
29. *Тихонова А. И.* Указ. соч.