



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№№ 1-2 (31-32) 2006

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017021 от 09.01.98

Главный редактор
Ю.С.Бочаров

Ответственный секретарь
Е.А.Коровина

Издается при участии
Коллегии старинной музыки
Московской консерватории
Председатель Коллегии
М.А.Сапонов
Художественный руководитель
О.К.Чернышев
Художник Коллегии
И.Г.Гончарова

✉ 103871, Москва,
ул.Б.Никитская, д.11 – 13
Коллегия старинной музыки
Тел. редакции: (495) 469-12-05;
966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 18.05.2006
Формат 60x84 1/8 Усл. печ. л. – 6,0
Печать офсетная. Заказ № 11

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «Шанс»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13/19

© «Старинная музыка», 2006
Перепечатка материалов без письменного
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей
☎ (495) 469-12-05,
966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

Юбилей Моцарта

И. Сусидко, П. Луцкер. Новые тенденции в моцартоведении
последних десятилетий 2

Исторические экскурсии

В. Шекалов. Чем восхищалась Ирина Федоровна Годунова,
или Четыреста лет клавесину в России (четыре вопроса
к одной цитате) 6

Проблемы исполнительства

Е. Бурундуковская. Клавирная аппликатура в Италии
в XVI–XVII веках и ее связь с артикуляцией 11

Источник

Т. Зенашвили. Учебник для органистов, или Загадка
«Веймарской Табулатуры» (к 300-летию Иоганна
Пахельбеля, 1653 – 1706) 16

Портрет инструмента

Ф. Борер. Об аутентичных струнах Н. Паганини и не только
(перевод *Т. Берфорд*) 21

Энциклопедия

Забывшие имена — 2 26

На первой странице обложки — портрет юного В.А.Моцарта

Уважаемые подписчики журнала «Старинная музыка»!

**По вопросам доставки очередных номеров Вы можете
обращаться в агентство «Аргументы и факты. Экспресс-сервис»
по тел.: (495) 240-52-27 или (495) 240-52-28**



Новые тенденции в моцартоведении последних десятилетий

Нынешний год для любителей и ценителей классической музыки — это, прежде всего, год 250-летнего юбилея Вольфганга Амадея Моцарта. Юбилейные торжества проходят по всему миру, но их центром, бесспорно, стала родина великого композитора — австрийский город Зальцбург. Начало торжеств было приурочено к 27 января — дню рождения Моцарта, а кульминация придется на летний фестиваль, в ходе которого прозвучат почти все важнейшие сочинения композитора, в т.ч. созданные им 22 музыкально-сценических произведения. С юбилеем Моцарта оказались также связаны и многочисленные культурные мероприятия, проходившие в нашей стране — концерты, спектакли, а также научные конференции. Одна из них — Международная научная конференция «Моцарт в движении времени» состоялась с 14 по 17 марта 2006 года в Московской консерватории. Более 30 музыковедов, выступили на ней с интересными докладами, посвященными различным проблемам изучения творческого наследия Моцарта и современной интерпретации его произведений. Редакция журнала «Старинная музыка» предоставляет своим читателям возможность ознакомиться с текстом одного из докладов, вызвавших большой интерес у всех участников конференции.

Обзор литературы — это то, что обычно в книге или диссертации вызывает наименьший интерес, читается вскользь. Говорить о чужих трудах — дело еще менее благодарное. Тем не менее, начать хотелось бы с общеизвестного факта. О Моцарте написано книг и статей больше, чем о каком-либо другом композиторе. Если их разместить на полках, то они займут не один десяток метров. Изучить все работы или хотя бы детально оценить их проблематику — задача заведомо невыполнимая. Правда, для отечественных музыковедов эта виртуальная библиотечная полка оказывается на порядок короче, чем для европейских коллег. В этом легко убедиться, если порыться в каталогах нашей Национальной библиотеки. Книги о Моцарте на иностранных языках, которые есть в ее фондах, вышли в основном не позднее 60-х годов XX века. Последний *Mozart-Jahrbuch* был приобретен в 1979-м. Поэтому любой, кто хочет узнать, как обстоят дела в европейском моцартоведении сегодня, должен рассчитывать только на свои собственные силы. Что пришлось делать и нам, работая над монографией о Моцарте. Некоторыми своими наблюдениями мы бы и хотели поделиться, не претендуя на полноту охвата.

Первый вопрос — где проходит водораздел между «старым» и новым, даже новейшим моцартоведением? Такую границу обозначил 1956 год, когда было начато издание Нового полного собрания сочинений Моцарта. В основном оно было окончено к 1991 году — тоже дата символическая. К слову сказать, ни одно из московских (рискуем предположить, что и российских) учреждений не имеет полного комплекта Нового собрания. А ведь оно на сегодняшний день является единственным общепринятым стандартом и для ученых, и для исполнителей. Процесс подготовки этого издания определил многие основополагающие тенденции моцартоведения второй половины XX века. Негласный девиз, под которым проходила работа, можно условно обозначить так: «От концепций — к материалу». В чем конкретно это выразилось?

Первая тенденция, о которой хочется сказать, это расцвет документалистики. В 1961 году Отто Эрих Дойч издал

два обширных тома: один — 534 страницы документальных текстов о жизни и творчестве Моцарта¹, второй — альбом иллюстраций «Моцарт и его мир в современных ему изображениях»². Впоследствии к тому документов дважды (в 1978 и 1991 годах) — издавались дополнения и поправки³. В это же время началась публикация Полного комментированного собрания писем Моцарта и его семьи,

в которой Дойч принимал самое активное участие, наряду с В. Бауэром и Й.Х. Айблем⁴. На сегодняшний день эти материалы составляют самую бесспорную и объективную базу для исследователей. Американский историк музыки Ховард Чандлер Робинс Лэндон точно заметил: «Мы можем оставить без внимания тысячи страниц, написанных о Реквиеме между 1792 и 1963 годами, поскольку лишь в 1964-м Отто Эрих Дойч поразил ученый мир, обнаружив обстоятельный и сенсационный отчет об его истории»⁵. Эту высокую оценку можно отнести к труду Дойча в целом.

Вторая тенденция тесно связана с первой. Это — целенаправленное и активное развитие источниковедения. В Новом полном собрании был провозглашен единый подход: опора исключительно на первичные источники — автографы, авторизованные копии, в крайнем случае — на первые публикации. В связи с этим появился ряд новых, даже революционных исследований, которые в некоторых случаях заставили пересмотреть, казалось бы, бесспорные факты. Назовем, в первую очередь, всесторонний анализ моцартовского почерка и его изменения, предпринятый немецким музыковедом Вольфгангом Платом в 1960–1970-е годы⁶. А также исключительно тщательное изучение бумаги в подавляющей части сохранившихся автографов, осуществленное в 1980–90-е англичанином Аланом Тайсоном⁷. Объем проделанной ими работы поражает воображение. Однако, конечно, ценно в данном случае отнюдь не только позитивное знание само по себе. Главное — в другом. Плату и Тайсону удалось внести существенные поправки в датировки, хронологию создания ряда моцартовских сочинений и в некоторых случаях прояснить вопросы подлинности и ав-



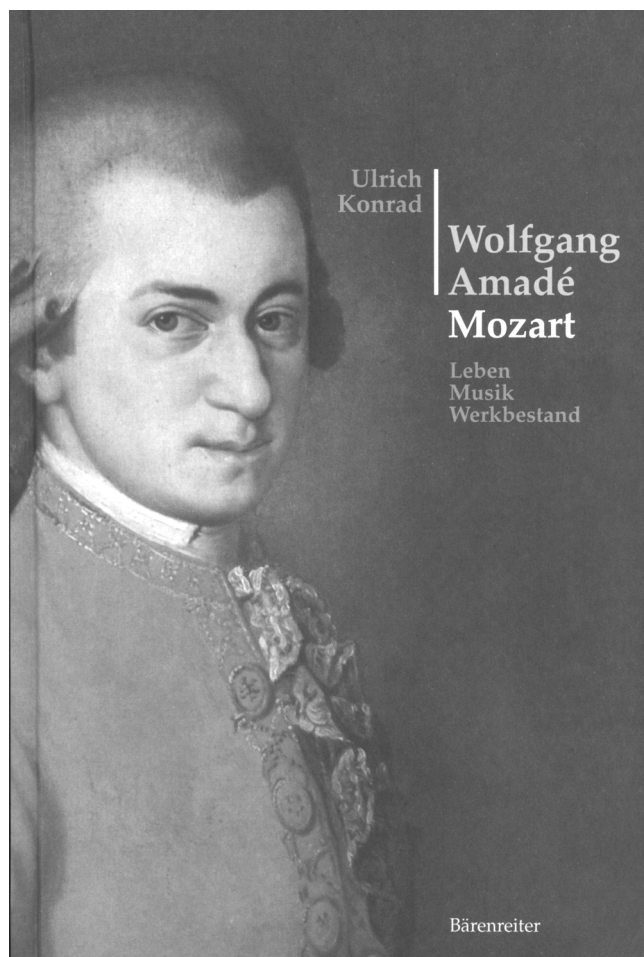
торства. Как известно, Моцарт с 1784 года вел собственный каталог, до этого проставлял даты в автографе. Но делал это отнюдь не всегда. Так что простор для разночтений и поправок — весьма большой.

Приведем некоторые наиболее яркие примеры. Долгое время считалось, что три клавирные сонаты — К. 331, 332 и 333 (т.е. №№ 10 До мажор, 11 Ля мажор и 12 Фа мажор) были написаны Моцартом в Париже летом 1778 года. Для такой датировки был повод. Моцарт упоминал в письме о каких-то клавирных сонатах, посланных сестре в Зальцбург. Такая датировка сохранялась вплоть до последнего — шестого издания Каталога Кёхеля. Исследование почерка показало, что все эти сонаты были написаны гораздо позже, не ранее лета 1780-го. А изучение водяных знаков на бумаге позволило еще больше уточнить время — скорее всего, сонаты были написаны в 1783 году и сразу же предложены венскому издательству «Артариа». Уже сама по себе такая датировка очень важна. Но она, кроме того, заставляет пересмотреть и некоторые традиционные музыковедческие интерпретации. Возьмем, к примеру, знаменитую Ля-мажорную сонату с «турецким рондо» в финале. В ней, как известно, ни одна из частей не написана в сонатной форме. Герман Аберт в свое время считал, что это приближает сонату к сюите, и трактовал ее как своеобразную дань Моцарта французскому вкусу⁸. Теперь, после выводов Плата и Тайсона, трактовку нужно пересматривать и искать объяснения необычной сонате в чем-то другом. Вряд ли в 1783 году Моцарта мог сильно волновать парижский музыкальный вкус.

К заслугам Тайсона нужно также отнести новый взгляд на ряд моцартовских церковных сочинений. Раньше считалось, что церковную музыку композитор писал в основном в Зальцбурге, а в венские годы создал лишь три шедевра — неоконченную мессу до минор, Реквием и мотет «Ave verum corpus». Кроме законченных церковных произведений сохранилось также несколько фрагментов. Их всех относили к зальцбургскому периоду. Тайсон признался, что начинал исследовать бумагу в этих фрагментах без особой надежды обнаружить что-либо интересное. Каково же было его изумление, когда выяснилось, что все они не имеют *никакого* отношения к Зальцбургу и к раннему моцартовскому творчеству! Они были написаны после 1787 года, т.е. уже после «Дон-Жуана». Особенно увлекательна интрига вокруг трех фрагментов — Кугие и двух псалмов (К.91, 93 и 93а). Еще в 1953 году было обнаружено, что они не принадлежат Моцарту (хотя и записаны его рукой): это копии произведений Георга Ройтера-младшего. Так вот эти копии, как выясняется, были сделаны не Моцартом-учеником, а Моцартом — *зрелым мастером*, в конце 1780-х годов. А это совсем другое дело.

Какова причина появления этих копий, в связи с чем они возникли? Известно, что в конце 1780-х Моцарт надеялся получить пост в соборе св. Стефана, ожидая вакансии из-за болезни тогдашнего капелмейстера. Поэтому он решил попрактиковаться в стиле Георга Ройтера, музыку которого (прежде всего церковную) в Вене очень ценили. В этом случае текстологическое исследование заставляет по-новому взглянуть на биографию Моцарта, по крайней мере, на то, что в венские годы он не стремился работать исключительно как «свободный художник».

Нами упомянуты только два факта — датировки парижских сонат и фрагментов церковных произведений. Помимо этого, Тайсон детально исследовал хронологию работы над



Одной из наиболее содержательных книг о Моцарте, опубликованных за последние годы, является монография У. Конрада

«Милосердием Тита», историю создания «гайдновских» квартетов, «Свадьбы Фигаро», «Музыкальной шутки» К. 522 и многое другое. А его книга, посвященная, на первый взгляд, узко специальным проблемам, читается как захватывающий детектив. Особо поражает то, что его открытия сделаны спустя 200 лет после смерти Моцарта, когда, казалось бы, обнаружить что-либо принципиально новое практически невозможно.

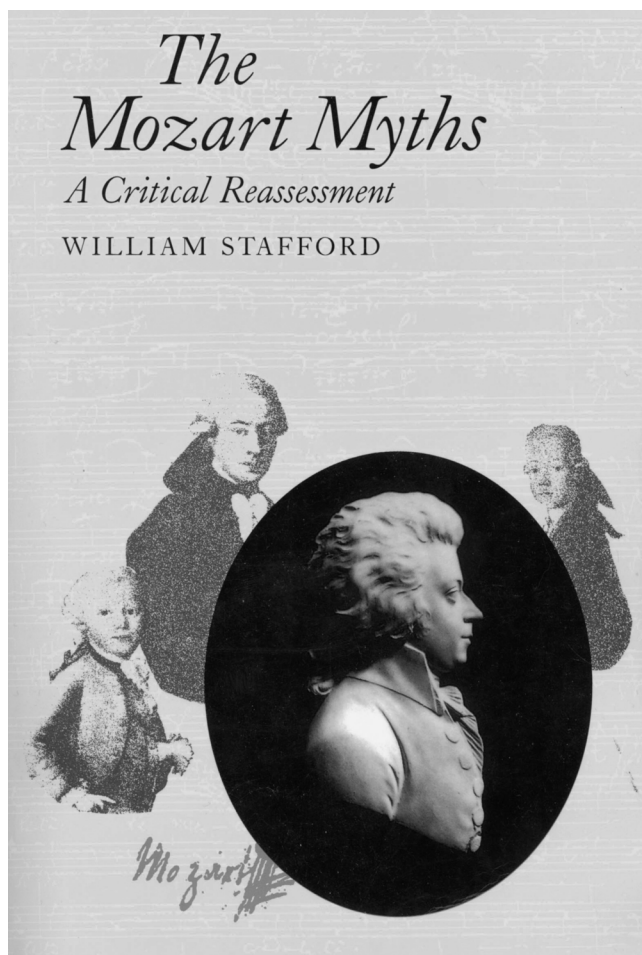
Нельзя сказать, однако, что развитие науки о Моцарте во второй половине XX века целиком исчерпывается источниковедением. Вольфганг Рем, один из идеологов Нового собрания, заметил, что долгое и несколько однобокое погружение в текстологические проблемы и документалистику вызвало обратную реакцию. Прежде всего, среди биографов. Возмутителем спокойствия стала так называемая книга трех врачей — Йоганнеса Дальхова, Гюнтера Дуды и Дитера Кёрнера⁹. Она посвящена последним годам жизни Моцарта и его смерти. Книга, вышедшая в 1966 году, направлена (по крайней мере, в том, что касается причин смерти Моцарта) против позиции Дойча и его сторонников. Вердикт трех врачей однозначен: Моцарта отравили, если не Сальери, так Констанца в паре с Зюсмайером; если не они, так Ван Свитен, если не Ван Свитен, так масоны, Здесь не место анализировать все аргументы «за» и «против» этих выводов. Дело

совсем в другом. Книга трех врачей, при всей кажущейся опоре на документы, трактует их крайне тенденциозно. В ней, к примеру, нет никакой грани между тем, какие слова действительно были *написаны* Моцартом, а какие — *как будто* сказаны и дошли к нам только из третьих, а то и четвертых уст.

Эта книга — типичное проявление *мифологической* традиции в моцартоведении. Начало ей было положено сразу же после смерти Моцарта, а результаты мы пожинаем по сей день. Яркий фильм Милоша Формана «Амадеус» — одно из бесчисленных тому свидетельств. Он представляет собой своеобразную энциклопедию таких мифов. Ведь мифу совсем не обязательно прочно опираться на реальность. Достаточно соприкоснуться с ней по касательной и — главное — ответственность ожиданиям широкой публики. Так и три врача в захлеб ругают документалиста Дойча, хотя и пользуются собранными им фактами, ни разу не сославшись на его труд. И при этом азартно эти факты тасуют, подгоняя под свою позицию. Весьма показательно и посвящение книги трех врачей памяти доктора медицины Матильды Людендорф. Кем была эта дама? Она — вдова нацистского генерала и автор книги, вышедшей в конце 1930-х годов, о сионистско-масонском анти-немецком заговоре, жертвами которого пали, по ее мнению, и Лютер, и Шиллер, и Лессинг, и Моцарт. Идея вполне параноидальная и имеет совершенно ясную окраску. Однако именно эта идея стала путеводной звездой для трех врачей. К сожалению, как раз эта книга была переведена в России к 200-летию со дня смерти Моцарта, при том что ни одному из ее оппонентов на русском языке слова дано не было. Не прозвучало оно и до сих пор.

В европейском моцартоведении в 1960–70-е годы книга трех врачей спровоцировала остро полемическую ситуацию. Возникла мощная тенденция *демифологизации*. Ее самые яркие представители — немцы Карл Бэр, Вольфганг Хильдесхаймер, Фолькмар Браунберенс, Рудольф Ангермюллер, Понтер Бауэр, англичанин Уильям Стэффорд и американец Ховард Роббинс Лэндон. Тенденция демифологизации коснулась не только причин смерти Моцарта, но затронула большинство из острых вопросов моцартовской биографии. Карл Бэр¹⁰, врач по профессии, первым прояснил и документально подтвердил окруженные массой легенд обстоятельства похорон Моцарта. Браунберенс и Лэндон¹¹ — каждый по-своему — нарисовали интереснейшую картину венских лет Моцарта. Новые биографии погрузили жизнь композитора не просто в широкий, но в детально прорисованный исторический и бытовой контекст. Наряду с анализом политики Иосифа II, характеристикой венской социальной и музыкальной жизни, в них приведено много новых деталей о друзьях и покровителях Моцарта, о том, где он исполнял свои произведения, какие в то время были инструменты и как оплачивался труд музыкантов, сколько и чем зарабатывал Моцарт, на что он тратил деньги, где он любил гулять и многое другое. Вклад Понтера Бауэра¹², нынешнего председателя «Моцартгеума», — довольно интересная книга о том, в какие игры играл Моцарт с детства и до последних дней. С детальным описанием правил и пр. При кажущемся легкомыслии она затрагивает острейший вопрос моцартовской биографии, так как многие полагают, что нищета и даже смерть Моцарта вызваны его страстью к азартным играм.

Особое место среди упомянутых авторов занимают Хильдесхаймер¹³ и Стэффорд¹⁴. С их именами связывают



Опубликованная в 1991 году книга У. Стэффорда «Мифы о Моцарте: критическое переосмысление» развеяла немало мифов о великом композиторе

самое яркое выражение тенденции к демифологизации. Книга Хильдесхаймера о Моцарте вышла в 1977 году, а книга Стэффорда — в 1991-м. Обе они имеют полемическую направленность. При этом немецкий ученый полемизирует с позднеромантическим моцартоведением, которое в Германии долгое время сохраняло свои позиции. Будучи профессиональным литератором, он находился в некотором отдалении от цеховых музыковедческих представлений. И попытался сформировать новый, более непредвзятый взгляд на личность Моцарта, исходя не столько из его творчества, сколько из документов и писем.

Монография Стэффорда называется «Мифы о Моцарте: критическое переосмысление». И это название точно определяет ее суть. Она возникла в русле полемики с книгой трех врачей как самая яркая и последовательная отповедь. Стэффорд разворачивает перед читателем что-то наподобие детективного расследования. Причем речь идет не только о смерти композитора и ее прямых причинах, но и о других распространенных моцартовских мифах — о том, что Моцарт не умел распоряжаться деньгами и умер в нищете, что он был социально и нравственно инфантилен, злоупотреблял алкоголем и азартными играми, не умел организовать ни работу, ни быт и т. д. В своем расследовании Стэффорд стремился докопаться до первичных свиде-

тельств, сопоставить их, выявить и проанализировать противоречия.

К каким выводам он пришел? Во-первых, подтвердил ложность многих мелодраматических подробностей и навязших в зубах образов. Например — образа несчастной вдовы, у которой после смерти мужа остались только его долги, и, как писала одна венская газета, «она с двумя детьми буквально сидит на мешке с соломой». Сохранившаяся опись имущества свидетельствует, что это — очередной миф. И вообще, на самом деле Констанца быстро усвоила, как выгодно пристраивать рукописи своего мужа, умудрилась продать их издателям по нескольку раз, а через пять лет уже сама ссужала в долг большие суммы. Все эти и многие другие факты по отдельности были известны. Заслуга Стэффорда заключается в том, что он их изложил системно. В результате сложилась новая, остро-контрастная картина. Во-вторых, он констатировал, что в ряде случаев, в том числе и в вопросе о причинах моцартовской смерти, окончательный и безапелляционный вывод на сегодняшний день сделать невозможно, ибо свидетельства слишком противоречивы, да и свидетели ненадежны. Ну, а уж если оценивать вероятности, то более правдоподобной кажется картина ненасилственной смерти. В целом, книга Стэффорда читается с огромным интересом. И очень хорошо, что в этом году планируется выход ее перевода на русский язык в издательстве «Классика — XXI».

Еще несколько слов о тенденциях в моцартоведении самых последних лет. В связи с завершением Нового полного собрания появилось стремление продвинуть его результаты в массы. Вышли два компендиума — путеводителя по биографии и творчеству Моцарта. Первый на английском языке в 1990 году под редакцией Ховарда Робинса Лэндона. Второй (на немецком в 2005-м) под редакцией Силке Леопольд¹⁵. К жанру компендиума можно отнести и новейшую монографию Ульриха Конрада¹⁶. Журнал «Шпигель» назвал ее первым трудом о Моцарте нового тысячелетия, хотя, как кажется, она представляет собой, скорее, развернутое по-

слесловие к Новому собранию сочинений. Следует, очевидно, упомянуть, что за последние два десятилетия годы опубликовано несколько обширных монографий, посвященных отдельным жанрам моцартовского творчества. Среди них выделяется прекрасное исследование американца Нила Заслава¹⁷ — огромный 600-страничный том о симфониях Моцарта. Кстати, Заслав и Конрад в настоящее время работают над созданием новой версии Каталога Кёхеля, который должен учесть все накопленные за 40 лет изменения и поправки.

Кроме того, важная тенденция самых последних лет — стремление собрать как можно более полный свод изобразительных материалов о моцартовском времени. В 1991 году были проведены масштабные выставки в Вене и Зальцбурге и изданы очень информативные каталоги. 2006 год навярняка принесет новые материалы такого рода. И, наконец, нельзя не сказать еще об одной тенденции. В преддверии 250-летнего юбилея усилилось желание понять значение Моцарта для современной культуры. «Моцартеум» организовал ряд конгрессов на тему «Моцарт и...». В том числе «Моцарт и славянский мир» и даже «Моцарт и Африка».

В заключение — несколько слов о перспективе. В развитии моцартоведения заметна некая цикличность. В свое время книги Улыбышева и Отто Яна стали реакцией на массу свидетельств и писем, впервые опубликованных в биографии Ниссена. Классическое исследование Германа Аберта увидело свет спустя несколько десятилетий после издания первого собрания моцартовских сочинений. Закончено второе издание, в нем воплотилось все, что современная документалистика и источниковедение были в состоянии обеспечить. Раздаются голоса, что эпоха «погружения в материал» подошла к концу. Дальнейшее движение — путь к интерпретации. Что ж, будем надеяться, что в ближайшее десятилетие нам доведется стать свидетелями рождения новой концепции, сопоставимой с той, что дало в лице Аберта начало XX столетия.

Примечания

¹ *Deutsch O.E.* (Hrsg.) *Mozart: Die Dokumente seines Lebens.* — Kassel u.a., 1961, (NMA X, 34).

² *Deutsch O.E. / Zenger M.* *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern.* Kassel u.a., 1961 (NMA. X, 32)

³ *Mozart: Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Korrigenda // NMA. X: Supplement.* — Bärenreiter, 1978, а также *Eisen C.* *New Mozart Documents, a Supplement to O.E. Deutsch's Documentary Biography.* Macmillan Press Ltd., 1991 (переиздано в: NMA. X: Supplement. Nachträge Bd. 2. Bärenreiter, 1997).

⁴ Совсем недавно, в 2005 г. издательства *Bärenreiter* и *Deutsche Taschenbuch Verlag* (DTV) вновь переиздали полное собрание писем Моцарта и его семьи: *Mozart W.A. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / Hrsg. von W.A. Bauer und O.E. Deutsch, erläutert von J.H. Eibl, Einführung und Ergänzungen von U. Konrad.* Bärenreiter-DTV, 2005.

⁵ *Робинс Лэндон Х.Ч.* Новое о Реквиеме // СМ. — № 12. — 1991. — С. 25.

⁶ *Plath W.* Beiträge zur Mozart-Autographie I: Die Handschrift Leopold Mozarts // MJB, 1960—61. — S. 82—117; Beiträge zur Mozart-Autographie II: Schriftchronologie 1770—1780 // MJB, 1970—71. — S. 131—173.

⁷ *Tyson A.* *Mozart: Studies of the Autograph Scores.* — Cambridge and L.: Harvard University Press, 1987.

⁸ *Аберт Г. В.А.* Моцарт. Ч. I, кн. 2. — М.: Музыка, 1978—1985. — С. 258.

⁹ *Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д.* Хроника последних лет жизни и смерть. *Pumtep V.* Так был ли он убит? — М.: Музыка, 1991.

¹⁰ *Bär C.* *Mozart: Krankheit — Tod — Begräbnis.* — Salzburg, 1967.

¹¹ *Braunbehrens V.* *Mozart in Wien.* — Mainz: Piper-Schott., 1986; *Robbins Landon H.C.* *Mozart. The golden years 1781—1791.* — N.-Y.: Schirmer Books, 1989; *Mozart and Vienna. Including selections from Johann Pezzl's Sketch of Vienna 1786—90.* — L.: Thames and Hudson, 1991

¹² *Bauer G.G.* *Mozart. Glück, Spiel und Leidenschaft.* — Bad Honnef: Verlag K.H.Bock, 2003.

¹³ *Hildesheimer W.* *Mozart.* — Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

¹⁴ *Stafford W.* *The Mozart Myths. A Critical Reassessment.* — Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1991.

¹⁵ *The Mozart Compendium. A Guide to Mozart's Life and Music / Ed. by H.C. Robbins Landon.* — L.: Thames and Hudson, 1990; *Mozart Handbuch.* — Kassel: Bärenreiter/Metzler, 2005

¹⁶ *Konrad U.* *Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand.* — Kassel u.a.: Bärenreiter, 2005.

¹⁷ *Zaslaw N.* *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception.* — Oxford: Clarendon Press, 1989.



Чем восхищалась Ирина Федоровна Годунова, или Четыреста двадцать лет клавесину в России (четыре вопроса к одной цитате)

В работах многих историков и музыковедов сообщается, что в 1586 году английский посол Джером Горсей доставил в Москву, среди прочего, музыкальные инструменты — органы и «клавикорды»¹. Эти сведения основаны на записках самого Горсея, полностью опубликованных в Англии в 1856 году (с сохранением старинной орфографии)², переизданных (в современной орфографии) в 1968³ и трижды (!) переведенных на русский язык: Н.А. Белозерской и Ю.В. Толстым в XIX веке⁴, А.А. Севастьяновой — в конце XX столетия⁵. Записки Горсея — свидетеля и активного участника русско-английских отношений периода правления Ивана Грозного, Федора Ивановича, Бориса Годунова и королевы Елизаветы — представляют немалый интерес для историков. Естественно, что музыкальные вопросы автор затрагивает лишь походя, но эти его свидетельства весьма примечательны.

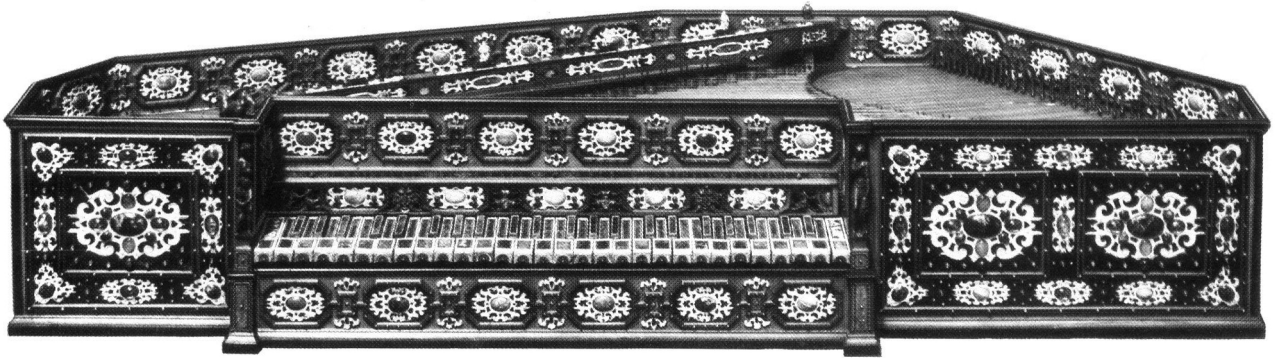
Горсей, типичный представитель английских аристократически-деловых кругов, прибыл в Россию в 1573 году и окончательно покинул ее в 1591. За это время он не раз выполнял важные дипломатические функции: в 1580 году отбыл в Англию послом Ивана IV, в сентябре 1585 года — Федора Ивановича, а на следующий год, вероятно, в июле⁶ вернулся в Москву в качестве посла Елизаветы — с огромным количеством подарков от английского двора и закупок, сделанных по поручению всевластного правителя Бориса Годунова.

Уже в переводе Н. А. Белозерской 1865 года читаем, что царица Ирина Федоровна (супруга царя Федора Ивановича, сестра Бориса Годунова) «особенно удивлялась органам и *клавикордам* (курсив здесь и далее мой. — В.Ш.), позолоченным и разукрашенным, чего она никогда прежде не видывала; она дивилась и восхищалась их *громкому* и музыкальному звуку. — Народ тысячами толпился около дворца; ему также хотелось послушать. Мои люди, которые умели играть на них, допускались часто туда, куда я сам (Горсей. — В.Ш.) не мог входить»⁷. Затем, в 1869, эти фразы (в несколько измененном переводе) цитирует видный исследователь русского быта И.Е. Забелин, и они начинают кочевать из одной работы в другую. В современном переводе терминология не изменена: «особенно ее удивили органы и *клавикорды*, позоло-

ченные и украшенные эмалью; никогда прежде не видел и не слышав их, она была поражена и восхищена *громкостью* и музыкальностью их звука. Тысячи людей приходили ко дворцу, стояли и слушали их. Мои люди, игравшие на них, много получили наград и были допущены в присутствии таких персон, куда и я не имел доступа»⁸.

Однако звук *клавикорда* никак не мог быть громким, и его не могли слушать тысячи! Об этом, возможно, не подозревали переводчики и историки, но музыковеды должны были бы обратить внимание на это странное заявление. Поэтому сразу возникает **первый вопрос: что же за инструменты привез Горсей?** Простое обращение к английскому подлиннику дает на него ясный ответ: «and the Emporis his sister, invited to behold the same, admired especially at the organes and *virgenalls*, all gilt and enambed, never seigne nor heeringe the like before, woudered and delighted at the lowd and musicall sound therof»⁹. Панее, перечисляя «заготовки» (*provicion*) в Англии, Горсей также упоминает «*organes, virgenalls, musicions*» (органы, *вёрджинелы*, музыкантов)¹⁰. Итак, речь идет, естественно, о вёрджинеле — любимом инструменте англичан конца XVI — начала XVII века.

Действительно, в это время начинается расцвет школы английских вёрджинелистов. При этом термин «вёрджинел» в Англии употребляли по отношению ко всем клавишным струнно-щипковым инструментам, так что в Россию могли прибыть и собственно прямоугольные вёрджинелы, и многоугольные спинеты, и большие крыловидные клавесины. Сами инструменты (чаще фламандского или итальянского производства) порой представляли собой шедевры не только инструментального, но и прикладного искусства. Например, в отделке спинета итальянского мастера Аннибале деи Росси 1577 года содержится 1928 вставок из жемчуга, драгоценных и полудрагоценных камней (361 жемчужины, 40 изумрудов, 58 топазов, 32 сапфира, 28 аметистов, 117 гранатов, 9 агатов, 6 карнеолов, 857 кусочков бирюзы, 103 — лазурита, 52 — яшмы, 242 маленьких гранатов и рубинов, 19 маленьких кусочков яшмы и агата, 4 вставки горного хрусталя)¹¹; каждая «чёрная» клавиша т. н. «вёрджинела королевы Елиза-



Спинет работы Аннибале Росси (Милан, 1577). Лондон, Музей Виктории и Альберта

веты» составлена из 250 кусочков различных ценных пород дерева, серебра и слоновой кости. Ясно, что в Москву были доставлены инструменты именно такого, «украшенного» типа; в их отделке использовалась и художественная эмаль (финифть), так что Ирине Федоровне было чем полюбоваться! И, конечно, все они звучали достаточно *громко*, во всяком случае, по сравнению с клавикордом.

Между тем, по крайней мере в двух работах на русском языке инструмент назван верно. Первая — это статья Е.М. Браудо от 1916 года, где сказано: «При Федоре Иоанновиче посол Елизаветы привёз царю Московии в подарок <...> *вирджинэль* с соответствующими играми»¹². Вторая — монография В. И. Музалевского 1961 года, в которой автор, отказываясь от сомнительной формулировки «*клавикорд (виргинель)*», употребленной им в издании 1949 года и трактующей термины как синонимы¹³, указывает: «*вирджинель*»¹⁴.

И рождается **второй вопрос: почему же возникла и закрепилась эта ошибка, столь легко устранимая?** Почему авторитетные музыковеды повторяли ее на протяжении многих десятилетий? Ситуация отражает путаницу, царившую в течение долгого времени не только в России, но получившую здесь свой специфический оттенок. Чтобы разобраться в ней, нужно совершить краткий экскурс в историю клавишных инструментов и соответствующей терминологии.

Наиболее широким термином, характеризующим клавишные инструменты, является термин «*клавир*» (*Clavier*, позднее *Klavier*). Он использовался в Европе с XVI по XVIII век в различных значениях. Основные из них следующие:

1. *предельно широкое*: собирательное название *большинства* клавишных музыкальных инструментов, как *струнных-щипковых* (клавесин и его разновидности — *вёрджинел* и *спинет*), *тангентных* (клавикорд), *молоточковых* (ранние модели фортепиано), так и *духовых* (орган, позитив);

2. *среднее*: собирательное название *всех струнных* клавишных инструментов, перечисленных выше;

3. *узкое*: *один* из струнно-клавишных инструментов (клавесин, фортепиано, клавикорд), причем наиболее часто, особенно в Германии во второй половине XVIII века — именно *клавикорд*.

У *клавесина* крыловидная форма корпуса, струны натянуты под прямым углом к линии клавиатуры. Французское *clavecin*, итальянское *clavicembalo*, *gravicembalo*, немецкое *Cembalo*, *Flugel* или *Kielflugel*, просто *Instrument*, английское *harpsichord*, голландское *Klavicimbel* — синонимы. К тому же семейству принадлежат многоугольный *спинет* (ит. *spinetta*, фр. *epinette* и др.), прямоугольный *вёрджинел* (англ. *virginal*) — струны которых расположены, соответственно, под углом к клавиатуре или параллельно ей — и вертикальный *клавицитериум*. У всех этих инструментов при нажатии клавиши струна цепляется особым плектром, изготовленным обычно из вороньего пера (отсюда одно из названий всего семейства — *Kielinstrumenten*, от нем. *Kiel* — перо), иногда из кожи, в XX веке — из пластмассы. Звучание этих инструментов довольно громкое, звонкое, отчетливое, они широко использовались в концертах, служили опорой оркестра, театральных постановок.

Форма *клавикорда* — продолговатый прямоугольный ящик (иногда в виде шкатулки, книги), струны натянуты параллельно клавиатуре, расположенной в продольной стенке. Металлический штифт, тангент, на заднем конце клавиши при её нажатии прижимается к струне и делит её на звучащую и заглушенную части. Контакт тангента со струной позволяет воздействовать на нее, слегка вибрируя клавишей (т.н. *Veibung*). Звук клавикорда мягкий и тихий, он использовался как домашний инструмент, хотя во второй трети XVIII века делались попытки динамизировать его.

В 1698 году Бартоломео Кристофори во Флоренции изобрел инструмент с молоточковой механикой; в 1700 новый инструмент, *arpicembalo*, описан; в 1711 его описание как *gravicembalo col piano e forte* и чертежи опубликованы. Это — первое *фортепиано*; его отличие — возможность постепенного усиления и ослабления силы звука. Инструмент Кристофори сохранял форму

клавесина и по сути представлял собой своего рода динамически гибкий клавесин с молоточками вместе перьев. Часто и название сохранялось: *Sembalo col martelli, clavecin à maillets* (клавесин с молоточками). Немецкие и австрийские мастера с середины XVIII века вдохновлялись скорее клавикордом, стремясь сделать его более громким с помощью тех же молоточков. Во второй половине XVIII века получает развитие фортепиано (с венской и английской механикой) *прямоугольной формы* (напомним, что такая форма свойственна и клавикорду, и вёрджинелу). Клавесин, клавикорд, фортепиано уживались в практике вплоть до конца XVIII века. Более того, часто изготавливались инструменты, объединяющие в одном корпусе разные механизмы – клавесин и фортепиано, орган и фортепиано, орган и клавесин...

Если мы теперь перенесемся в Россию последней трети XVIII века, то увидим (по терминологии) поразительное распространение именно клавикорда. В переводах того периода, например, в издании «*Clavierschule*» Г.С. Лелейна, термин «*Clavier*» везде переводится как клавикорд, заглавие же, соответственно, – как «Клавикордная школа» (М., 1773). Среди 25 учителей музыки Воспитательного общества благородных девиц (Смольного института) числятся 3 преподавателя на клавире и 11 – на «клавикордах», причем деятельность первых падает на 1772 – 87 годы, вторых – продолжается до 1815! Но при описании публичных выступлений упоминается и фортепиано¹⁵.

Произошло, на наш взгляд, следующее: термин «клавикорд» в русском языке, будучи переводом термина «клавир» в его узком смысле (что, напомним, в тот период зачастую было совершенно верно) принял на себя не только это узкое, но и более широкое значение термина, обозначенное нами выше как «среднее» (2), т.е. *собирательное для всех струнных клавишных инструментов*¹⁶. Прежде всего это касалось,



Фламандский вёрджинел (1568). Лондон, Музей Виктории и Альберта

видимо, инструментов прямоугольной формы, к каковым принадлежало и прямоугольное (столообразное) фортепиано, популярное до середины XIX века. Инструменты такого типа предпочитал ещё Джон Фильд (1782–1837). Более того, название «клавикорд» могло включать и «комбинированные» инструменты – клавиорганы. Так, К. П. Белавская высказала предположение, что «изустное повеление» Екатерины II о выдаче «генерал-фельдмаршалу князю Потемкину для зарплаты за клавикорды три тысячи рублей» касается уплаты мастеру Габрану за клавиорган – «фортепиано с флейтами»¹⁷. Действительно, клавикорд в силу простоты конструкции был как раз наиболее дешевым инструментом, и стоить три тысячи царских рублей никак не мог.

Жертвой этой путаницы стал даже выдающийся русский музыкальный критик и историк Н. Ф. Финдейзен – основатель «Русской музыкальной газеты», а в 1920-е годы – заведующий Музыкально-историческим музеем Ленинградской филармонии. 1 августа 1901 года он записал в дневнике о покупке старинного английского прямоугольного *фортепиано* в 4 1/2 октавы (фирмы «*Gabriel Buntebart et Sievers*»)¹⁸; в каталоге выставки «Музыкальный мир», устроенной в 1906–1907 году в Петербурге, этот инструмент уже назван *клавесином*¹⁹, а затем неоднократно фигурирует в концертах как *клавикорд*²⁰! Как «клавикорд с молоточками» он описан и в первом каталоге музея 1927 года²¹. На деле это действительно прямоугольное *фортепиано*²².

Неразбериха, касавшаяся названий старинных клавишных инструментов, была в значительной мере «импортирована» в Россию из Германии. Так, профессор Венской консерватории Йозеф Фишхоф в 1853 году в своей книжке об истории производства фортепиано, говоря о его предшественниках, объединяет в одном параграфе как представителей одного семейства под термином *Clavier* клавикорд и клавесин и противопоставляет их флюгелю (немецкое название клавесина), рассматриваемому в отдельном параграфе, как перьевому, т.е. щипковому инструменту²³. Книжка Фишхофа, правда, вызвала резкую критику немецкого исследователя К.А. Андре. В своей работе, посвящённой аналогичным вопросам и появившейся два года спустя, он тоже не избегает ошибок, но всё-таки отмечает, что термины *Sembalo, Clavecin, Flugel* – синонимы, что спинет и вёрджинел – представители того же семейства, верно пишет о клавикорде и т.д.²⁴ Однако вслед за этим К.Ф. Вайтцман в первом издании «Истории клавирной игры и клавирной литературы» (1863) умножает ошибки Фишхофа. В кратком Введении он также разделяет старинные клавишные на две группы и относит клавесин... к тангентным, т.е. клавикордам, а затем рассматривает «Старую историю» (подзаголовок – «клавикорд») и «Новую историю» (подзаголовок – «фортепиано»). Вся клавирная музыка у него оказа-

лась связана только с клавикордом!²⁵ Так что запутать русских музыкантов было кому!

Финдейзен не просто изучал данную работу Вайтцмана, но и поставил ее первой в списке источников по истории фортепиано²⁶; гораздо более грамотная работа Р. Геники²⁷ оказалась на втором месте. Более того, Финдейзен настолько поверил Вайтцману, что в лекции 1921 года «Зарождение камерной музыки в России», рассматривая наследие Д.С. Бортнянского, описывает «сборник *клавикордных сонат* и других пьес, заключающий 8 сонат для *sempalo* (т. е. *клавикорда*)» и «*клавикордный концерт*»²⁸ (подчеркнуто Финдейзенем, курсив мой. — В.Ш.)! *Sempalo*, т. е. клавикорд! И это пишет Финдейзен, бывавший в Берлинском музее музыкальных инструментов, слышавший Ванду Ландовскую, причем пишет после публикаций работ той же Ландовской, Геники, Браудо, Хипкинса, Флейшера!

Итак, объясним эту распространенную ошибку не критичным использованием источников и перейдем к **третьему вопросу: были ли привезенные инструменты подарены английской королевой** (как считают Е.М. Браудо, М.М. Иванов, В.И. Музалевский, Ю.В. Келдыш и другие), **или заказаны Борисом Годуновым** (этого мнения придерживаются Т.Н. Ливанова²⁹, Л.И. Ройзман)? Вот на этот вопрос текст Горсея не дает однозначного ответа.

Горсей упоминает органы и вёрджинелы в длинном списке «приобретений», сделанных в Лондоне в соответствии с его «поручениями». Из этих слов действительно можно сделать вывод, что речь идет о поручениях Годунова. Но перечень «приобретений» начинается со львов, быков, собак и т.д., которые затем выступают именно как *подарки* английской королевы русскому царю (их прибытие описано очень красочно и подробно). Совершенно очевидно, что Горсей выполнял «поручения» не только Годунова, но и английского двора, тем более что в закупках ему помогал секретарь королевы сэр Френсис Уолсингем и другие высокопоставленные лица.

Следующий день после вручения подарков «правитель» Борис Годунов провел «в пересмотре драгоценностей, цепей, жемчуга, блюд, золоченого оружия, алебард, пистолей и самопалов, белого и алого бархата и других изумительных и дорогих вещей, *заказанных и столь любимых им*»³⁰. В этом списке, как видим, ни органа, ни вёрджинела нет (да и не могли они быть *любимы* Годуновым!). Далее — уже цитированная выше фраза о реакции приглашенной туда же его сестры-царицы на музыкальные инструменты. Указаний на то, что они были присланы королевой Елизаветой в дар Ирине Федоровне, в тексте нет; но нет и обратного утверждения. Поэтому ограничимся предположением, что все-таки это мог быть *подарок*. В пользу этого говорит чисто логическое



Двойной вёрджинел работы Мартина ван дер Биста (Антверпен, 1580). Нюрнберг, Немецкий национальный музей.

соображение: английская королева, слывшая большой любительницей вёрджинела, скорее могла послать его своей царствующей «сестре» (принятое в то время обращение царских особ друг к другу), чем Борис Годунов, никогда не видевший инструмента, — заказать его. Вполне объяснима и посылка королевой органа — музыкального символа западной церкви. То, что инструменты не были преподнесены в первый день, вместе со львами, быками и собаками, также вполне объяснимо: отношение православной церкви к музыкальным инструментам, и органу в частности, всегда было негативным³¹. Поэтому естественным было бы передать их не прилюдно, а в более приватной обстановке.

Но вполне допустима и версия «заказа». М. Иванов сообщает (к сожалению, без ссылки на источник): «Есть указание, что дети царя Бориса обучались игре на клавесине»³². Если «указание» верно, то оно служит в пользу этой версии, которая выглядит тогда как стремление приобщиться к европейской культуре.

Четвертый вопрос: «Кто играл на привезенных инструментах и что именно?» На первую часть этого вопроса ответа сегодня нет; может быть, он таится в московских или английских архивах. Что же касается второй части, то еще Финдейзен высказал предположение, что английские музыканты, играли в первую очередь английскую же музыку, и практически наверняка — произведения английских вёрджинелистов (разумеется, старшего поколения: Томаса Таллиса, Уильяма Бёрда и др.).

Почему бы не представить себе, как московский люд под окнами дворца слушает «Колокола» Бёрда после отзвучавших колоколов московских церквей?

И разве не дает всё вышеизложенное повод отпраздновать летом 2006 года 420-летие клавесина в России хорошим концертом (или серией концертов) музыки английских вёрджинелистов?

Примечания

- ¹ *Забелин И.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. Т. 2. — М., 1869. — С. 406-407; *Иванов М. М.* История музыкального развития России. В 2-х тт. Т. 1. — СПб., 1910. — С. 16; *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России. Т. 1. — М., 1928. — С. 239; *Бакеева Н.* Орган. — М., 1977. — С. 92; *Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры. — М., 1979. — С. 31; 2-е изд., перераб., доп. и расшир. Т. 1. — Казань, 2001. — С. 44-45; *Левашева О., Келдыш Ю., Кандицкий А.* История русской музыки. Т. 1. — 3-е изд., доп. — М., 1980. — С. 30; История русской музыки в десяти томах. Т. 1. [*Келдыш Ю. В.*] Древняя Русь. XI—XVII века. — М., 1983. — С. 129 и др.
- ² Russia at the close of the sixteenth century. Comprising, the treatise «Of the Russe common Wealth» by dr. Giles Fletscher and The Travels of sir Jerome Horsey. Knt.<...> Ed. by Edward A. Bond. — London, 1856.
- ³ Rude & Barbarous Kingdom. Russia in the Accounts of Sixteenth-Century English Voyagers / Ed. by L.E. Berry, R.O. Crummeu. — London, 1968.
- ⁴ Перевод Н. Белозерской начал публиковаться в 1865, Ю. Толстого — в 1877 году, но полностью оба перевода изданы лишь в начале XX века: *Горсей Дж.* Записки о Московии XVI века <...> / Пер. с англ. Н. А. Белозерской; С предисл. и примеч. Н. И. Костомарова. — СПб., 1909; Путешествия в Московию Еремея Горсея / Перевод Ю. Толстого. — М., 1907.
- ⁵ *Горсей Дж.* Записки о России, XVI — начало XVII века / Вступит. ст., пер. с англ. и коммент. А. А. Севастьяновой. — М., 1990. В дальнейшем изложении фактов опираемся на вступительную статью к этой работе.
- ⁶ Так у Севастьяновой; Костомаров называл датой прибытия Горсея в Москву 2 апреля 1586 года.
- ⁷ Записки о Московии XVI века сэра Джерома Горсея <...> // Библиотека для чтения. 1865. Т. 2, март, кн. 2, № 6, с. 19. В издании 1909 года (с. 74) есть уточнение — «разукрашенным *финифтью*» — и другие незначительные изменения. В переводе Ю. Толстого речь идет также о «клавинокордах» (с. 65).
- ⁸ *Горсей Дж.* Записки о России... С. 104.
- ⁹ Russia at the close of sixteenth century... P. 222.
- ¹⁰ Там же. — P. 217. Термин «musicions» Белозерская переводит как «и других музыкальных инструментов»; в английском издании 1968 года написание исправлено — «musicians»; также унифицировано написание названия инструмента — «virginals».
- ¹¹ *Engel C.* A descriptive catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum. 2-nd ed. — London, 1874. — P. 272; *Rueger Ch.* Musikinstrument und Dekor. — Leipzig, 1982. — S. 87.
- ¹² *Браудо Е.* Клавинохорд и клавиесин // Музыкальный современник. — 1916. — № 6 (февраль). — С. 35.
- ¹³ *Музалевский В. И.* Русская фортепианная музыка: Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII - первой половины XIX ст.). — Л.: М., 1949. — С. 8.
- ¹⁴ *Музалевский В.* Русское фортепианное искусство: XVIII — первая половина XIX века. — Л., 1961. — С. 9.
- ¹⁵ *Петровская И. Ф.* Воспитательное общество благородных девиц // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь: XVIII век. Т. 1. — СПб., 1996. — С. 202—203, 200.
- ¹⁶ Аналогичную мысль высказал И. В. Розанов в монографии «От клавиесина к фортепиано: Из истории клавишных инструментов» (СПб., 2001. — С. 73): «как термин *клавинохорд* в странах Западной Европы, так и слово *клавинохорд* в России не обязательно должно было обозначать только этот инструмент. Есть вероятность того, что оно могло тогда трактоваться как собирательное название, охватывающее группу клавишно-струнных инструментов, а нередко только клавиесин».
- ¹⁷ Цит. по: *Коселев В. В.* Габран и фортепиано с флейтами его работы // IV Фестиваль Старинной музыки: Альманах. — СПб., 2001. — С. 65.
- ¹⁸ *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. Т. 1. 1892-1901 / Подгот. к публ. и коммент. М. Л. Космовской. — СПб., 2004. — С. 282.
- ¹⁹ Выставка «Музыкальный мир». Каталог первой Всероссийской выставки музыкальных инструментов, их производства и принадлежности. — СПб., Соляной городок. 1906—1907. — С. 21.
- ²⁰ Он звучал, например, на костюмированном бале художников под названием «*Val roudré* (в стиле Людовика XV)» 11 марта 1908 г., чуть ранее в концерте А. Г. Жеребцовой в Малом зале СПб. консерватории, в концертах из произведений Бортнянского 24 октября 1921 г. и др. (РНБ, ф. 816, е/х 3267, л. 2-4, е/х 640, л. 18 и др.)
- ²¹ Музыкально-исторический музей Гос. Академической филармонии. Краткий каталог музыкальных инструментов и их изображений / Сост. науч. сотр. Музея К. П. Акимовой-Маловой с предисл. Н. Ф. Финдейзена. — Л., 1927. — С. 50.
- ²² Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. Каталог собрания музыкальных инструментов / Авт.-сост. Г. И. Благодатов; Под ред. К. А. Верткова. — Л., 1972. — С. 115.
- ²³ *Fischhof J.* Versuch einer Geschichte des Klavierbaues <...> — Wien, 1853.
- ²⁴ *Andre C. A.* Der Clavierbau in seiner Geschichte, seiner technischen und musikalischen Bedeutung <...>. — Offenbach am Main, 1855.
- ²⁵ *Weitzmann C. F.* Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur. — Stuttgart, 1863.
- ²⁶ ОР РНБ. Ф. 816, Финдейзен Н. Ф. Оп. 1. Е/х 906. Л. 19.
- ²⁷ *Геника Р.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. Ч. 1. Эпоха до Бетховена. — М., 1896.
- ²⁸ ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Е/х 640. Л. 16.
- ²⁹ *Ливанова Т. Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. — М., 1938. — С. 40.
- ³⁰ Там же. — С. 175.
- ³¹ См. об этом в упомянутой работе Л. Ройзмана.
- ³² *Иванов М. М.* История музыкального развития России. Т. 1. — СПб., 1910. С. 16.

ЕРТА



Российское отделение Европейской Ассоциации

педагогов фортепиано «ЭПТА»

объявляет о подписке на журнал

ФОРТЕПИАНО

на второе полугодие 2006 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования — от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т.ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

Подписной индекс журнала 34207
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»



Клавирная аппликатура в Италии в XVI–XVII веках и ее связь с артикуляцией

Музыкальное искусство эпохи перехода от Ренессанса к барокко представлено плеядой блестящих композиторов, виртуозов-исполнителей, авторов трактатов, посвященных различным вопросам композиции, музыкальной эстетики, исполнительства. Самое интересное, что практически всегда эти три ипостаси сочетались в одной и той же личности. Ибо в то время не существовало профессий композитора, исполнителя и теоретика самих по себе. Исполнителем считался тот, кто прежде всего играл свои собственные произведения. Следовательно, не было композиторов, не умеющих сыграть собственную музыку. При этом многие из них к тому же умели грамотно изложить свои мысли по поводу исполнения музыки. В то же время к середине XVI века имелось, видимо, довольно большое количество непрофессионалов-любителей, для которых, собственно, и издавались в Италии сборники инструментальной, в том числе клавирной, музыки¹ (перечень сборников итальянской клавирной музыки см. в Приложении). В предисловиях к этим сборникам (например, у Фрескобальди) зачастую оговаривались моменты, важные для любителей игры на том или ином инструменте, позволяющие им не только верно исполнять авторский текст, но и, к примеру, разрешающие «заканчивать произведение по усмотрению на ближайшем кадансе» и т. д. Но, как ни странно, вплоть до самого конца XVI столетия мы не находим в Италии ни одного руководства или трактата, посвященного собственно проблемам клавирного исполнительства, в то время как первые органнотрактаты в Европе начали появляться уже в начале XVI века. Так, в 1511 году в Майнце был опубликован трактат А. Шлика «*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*», где впервые обсуждались вопросы посадки исполнителя за инструментом, высоты органной лавки, положения рук и ног на клавиатурах. Затем, в 1520 году, появился трактат Х. Бухнера «*Fundamentum*», впервые поднимавший аппликатурные вопросы. Два важнейших для многих сторон исполнительской клавирной практики трактата были изданы в середине XVI века в Испании: «*Declaracion de instrumentos musicales*» Хуана Бермудо (1555) и «*Libro llamado arte de tañer fantasia*» Томаса Санта Марии (1565). В Германии в 1571 году были напечатаны ноты Элиаса Николауса Аммербаха, где в кратком предисловии рассматривались вопросы аппликатуры и орнаментики. И только в самом конце века, в 1593 году, выходит первая фундаментальная работа такого типа в Италии – трактат Дж. Дируты «*Трансильванец*» («*Il Transilvano*»), который по сути является первым ита-

льянским руководством по игре на клавишных инструментах, дающим «ключ к пониманию особенностей итальянской органной музыки и музыкальной практики на рубеже XVI–XVII веков»². Кто же такой был Джироламо Дирута? Из его трактата можно узнать, что родился он между 1550 и 1564 годами в маленьком городке Дерута близ Перуджи и в 1564 году поступил в монастырь в Корреджо. «Музыкальное образование, полученное им в монастыре, не удовлетворило Дируту: он признается, что в органной игре приобрел настолько «дурные начальные установки», что его слушатели «частенько разражались смехом»³. Дирута отправился в Венецию, где стал учеником знаменитого органиста и композитора Клаудио Меруло, а также автора фундаментального теоретического труда «*Le istituzioni harmoniche*» (1573) Джозеффо Царлино. В дальнейшем Дирута работал органистом в соборе городка Кьоджа в устье реки Brenty в гавани Венеции, а затем в Губбио, недалеко от Перуджи. Вот, пожалуй, и почти все известные сведения об авторе «Трансильванца».

Время написания этого трактата относится к венецианскому периоду жизни Дируты. Богатая музыкальная жизнь независимого города привлекала множество интересующихся этим видом искусства как из самой Италии, так и из-за ее пределов. Известно, что у Андреа и Джованни Габриели, как и у Меруло, было множество иностранных учеников. К примеру, среди самых известных учеников у Андреа Габриели находим Ханса Лео Хасслера, у Джованни Габриели – Генриха Шютца. Рискнем предположить, что именно в это время начала складываться венецианская органно-клавирная педагогическая школа, и Джироламо Дирута стал первым, кто зафиксировал на бумаге, прежде всего, педагогические принципы своего учителя. При этом вполне вероятно, что они не слишком отличались от того, чему учили и другие авторитетные педагоги Венеции.

Свое первенство области написания клавирного руководства Дирута подчеркивает в предисловии к «Трансильванцу»: «Поистине, сей изумительный инструмент, именуемый Органом в собственном смысле слова, управляем душой, словно человеческое тело, ибо, как сказано, уже первый взгляд на него весьма радует глаз, а звук, направленный к уху, как слова, выражающие душевные страсти, говорит о присутствии в нем внутреннего духа, который управляет им. Его меха соответствуют легким, трубы – горлу, клавиши – зубам, а играющий заменяет собою язык, легкими движениями рук заставляя его нежно звучать и почти что говорить».

Потому-то каждый органист и должен радеть о том, чтобы действовать по возможности наиболее совершенными средствами. В противном случае сей инструмент, столь величественный, уподобился бы человеку, хорошо сложенному и соразмерному во всех своих членах, но, однако, с заплетающимся и запинаящимся языком, который бы все расстраивал и портил. Но подобно тому, как прелесть разукрашенных фигур притягивает к себе взоры зрителей, так и сладость размеренных созвучий, достигая уха слушателей, проникает в их сокровенные думы и чувства. Потому он должным образом и поставлен в подобающее ему место – в храм Божий, дабы с его помощью благочестивые и верующие души приглашались и почти что принуждались к тому, чтобы слушать хвалы и почести, возносимые звуками высочайшему Величию Господа. Что, естественно, и подвигло меня дать на то некоторые правила и указать некоторые способы, на мой взгляд, необходимые, чтобы хорошо знать и использовать свойства сего инструмента. Многие, слыша, как я о том рассуждаю, с большим пылом и нежными увещеваниями просили меня опубликовать сии мои мысли для общего блага всех, кто таковыми музыкальными занятиями наслаждается и преуспеть в этом деле желает. И делаю я это тем охотнее, что чувствую себя воодушевленным достопочтенным синьором Клаудио Ме-

руло да Корреджо, который в послании к первой книге своих интаволированных французских канцон указывает, сколь необходимо такое руководство для понимания верного способа игры»⁴.

В трактате Дируты изложены аппликатурные принципы, даны советы по поводу расшифровки встречающейся орнаментики, формулы диминуций и правила диминуирования, предлагаются способы органной регистровки, обсуждаются вопросы органного и клавишного туше, посадки за инструментом, положения рук на клавиатуре. Кроме того, здесь содержится много важных сведений для церковного органиста того времени. Например, как научиться импровизировать фантазию, зная основные правила контрапункта, как отвечать на органе церковному хору, сводить хоровые голоса в партитуру и т. д. Нас же будет интересовать в настоящей работе аппликатурные «взгляды» автора, поскольку он был первым в Италии, кто опубликовал в своем труде образцы аппликатуры. Чуть позже, во втором издании фундаментального органного трактата «L'organo suonarino» (1611) примеры аппликатуры приводит и Адриано Банкьери.

Попробуем же сравнить аппликатурные образцы Дируты, Банкьери, Санта Марии, Бухнера и Аммербаха. Приведем сводную аппликатурную таблицу из трактатов упомянутых авторов⁵:

<i>ЛЕВАЯ РУКА</i> ВОСХОДЯЩАЯ ГАММА (Начиная с сильной доли)		<i>ПРАВАЯ РУКА</i> ВОСХОДЯЩАЯ ГАММА (Начиная с сильной доли)	
3-2-3-2-3-2-3	B	3-4-3-4-3-4-3	SM, B
4-3-2-3-2-3-2-3-2	BUCH, D	2-3-4-3-4-3-4-3-4	SM, D
4-3-2-1-2-1-2-1-2	SM D, A	1-2-3-4-3-4	SM
4-3-2-1-4-3-2-1 (ВОСЬМЫЕ И ШЕСТНАДЦАТЫЕ)	SM	2-3-2-3-2-3-2-3-2-3	BUCH, A
5-4-3-2-B-3-2-1	SM	1-2-3-4-1-2-3-4 (ВОСЬМЫЕ И ШЕСТНАДЦАТЫЕ)	SM

<i>ЛЕВАЯ РУКА</i> ВОСХОДЯЩАЯ ГАММА (Начиная со слабой доли)		<i>ПРАВАЯ РУКА</i> ВОСХОДЯЩАЯ ГАММА (Начиная со слабой доли)	
- 3 2 3 2 3 2 3 2	D	- 3 4 3 4 3 4 3 4	D
- 5 4 3 2 3 2	D	- 2 4 3 4 3 4 3 4	SM
		- 1 2 3 4 3 4 3 4	SM, D

<i>ЛЕВАЯ РУКА</i> НИСХОДЯЩАЯ ГАММА (Начиная с сильной доли)		<i>ПРАВАЯ РУКА</i> НИСХОДЯЩАЯ ГАММА (Начиная с сильной доли)	
2 3 2 3 2 3 2 3 4 (длинный через короткий!)	D, A, BUCH	4 3 2 3 2 3 2 3 2	SM, D, A, BUCH
2 3 4 3 4 3 4 3 4	D	4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 (ВОСЬМЫЕ И ШЕСТНАДЦАТЫЕ)	SM
3 4 3 4 3 4 3 4	B	3 2 3 2 3 2 3	B
1 2 3 4 1 2 3 4 9 (ВОСЬМЫЕ И ШЕСТНАДЦАТЫЕ)	SM		

<i>ЛЕВАЯ РУКА</i> Нисходящая гамма (Начиная со слабой доли)		<i>ПРАВАЯ РУКА</i> Нисходящая гамма (Начиная со слабой доли)	
- 3 2 3 2 3 2 3 4	D	- 4 3 2 3 2 3 2 3	SM
- 3 3 4 3 4 2 3 4	SM	- 4 3 2 3c# 2 1 3 2 3 2	SM
- 2 3 4 3 4 2 3 4	SM	- 4 3 2 1 3 2 1 3	SM
- 2 1 2 3 4 3 4 3	SM	- 3 2 3 2 3 2 3 2	D
- 1 2 3 2 3 2 3 4	D		
- 1 2 3 4 3 2 3 4	SM		
- 1 2 3 4 3 4 3 4	SM		
- 1 2 3 4 1 2 3 4	SM		

Как уже упоминалось, самый ранний из известных нам напечатанных в Европе органичных трактатов, где есть сведения об аппликатуре, — «Fundamentum» Ханса Бухнера (1520). Известно, что его автор был учеником знаменитого органиста своего времени австрийца Пауля Хофхаймера. К Хофхаймеру стекалась талантливая молодежь со всей Европы. Возможно, у него учился и Джованни Донати, один из учителей Клаудио Меруло, так как Бухнер, описывающий в своем трактате педагогические принципы (в том числе и аппликатурные) своего учителя, и Дирута, «чей трактат стал зеркалом органичной практики Меруло»⁶, как видим, сходятся во многих положениях. С другой стороны, в «L'Organo suonarino» А. Банкьери содержатся аппликатурные рекомендации, аналогичные содержащимся в английских клавишных рукописях⁷. Здесь, в отличие от главного постулата Дируты о применении «хороших» 2-го и 4-го пальцев на «хороших» (то есть приходящихся на сильную долю такта) нотах, «хорошим» пальцем является третий, так как он всегда попадает на сильную долю. Нетрудно заметить, что в нисходящей гамме совпадают аппликатуры Дируты, Аммербаха и Бухнера.

Со значительной степенью уверенности можно утверждать, что аппликатура Дируты — это та аппликатура, которой пользовался и которой обучал своих учеников Клаудио Меруло. Относительно других североитальянских композиторов можно строить только догадки: пользовались ли они аппликатурой Дируты или аппликатурой Банкьери, или же следовали рекомендации М. Преториуса «пробегать (пальцами) вверх и вниз с помощью либо первого, либо среднего или пятого пальцев или даже с помощью носа, если это ему (исполнителю) поможет сыграть все изящно, чисто, точно и приятно, и не так важно, каким образом это достигается»⁸.

Мы не знаем источников, где излагались бы аппликатурные приоритеты, младшего современника Дируты, Меруло и Банкьери — гениального итальянского композитора и блестящего исполнителя Джироламо Фрескобальди. Повторим, что в итальянских клавишных рукописях мы нигде не найдем авторской аппликатуры. Что это могло означать? Что аппликатурные принципы были настолько ясны и распространены среди любителей игры на клавишных, что не стоило труда указывать «пальцы» в

нотах? Вряд ли, поскольку мы уже поняли, что единого аппликатурного принципа в Италии в XVI — начале XVII века не существовало. Означало ли это, что композиторы были единодушны в своем безразличии, к тому, какой аппликатурой будет сыграна их музыка? Об этом можно только гадать.

Неясно, пользовался ли Фрескобальди аппликатурой, содержащейся в трактатах Дируты или Банкьери. Эта аппликатура не кажется также подходящей к чрезвычайно виртуозной по своему характеру музыке композиторов неаполитанской школы, яркими представителями которой являлись Джованни Мария Трабачи, Асканио Майоне, Джованни де Макк, Джованни Сальваторе. Имея в виду, что Юг Италии находился под наиболее сильным испанским влиянием, можно предположить, что неаполитанские композиторы знали трактат Томаса де Санта Мария и пользовались его весьма «продвинутой» для своего времени аппликатурой. И в случае с Фрескобальди, который по свидетельству Дона Северо Бонини⁹ изобрел «новый стиль игры на клавишине», испанская аппликатура кажется наиболее возможной. Известный исполнитель и исследователь старинной клавишной музыки К. Стембридж считает, что если сколько-нибудь серьезно принимать во внимание высказывание Либанори¹⁰ о том, что Фрескобальди мог играть «ладонями вверх», то это могло означать, что некоторые гаммообразные пассажи он играл глассандо. Это предположение имеет под собой следующую почву: многие клавишные композиторы неаполитанской школы были арфистами, следовательно, владели приемам арфового глассандо, которое могли перенести на клавишину, а этот прием мог перенять у них Фрескобальди. Впрочем, другие исследователи склонны либо вообще считать слова Либанори вымыслом, либо трюком, которым пользуются современные пианисты в капустниках.

Связь аппликатуры и артикуляции

«Одним из первых ученых, указавших на важность изучения старинной аппликатуры в качестве помощника в выработке правильной фразировки и артикуляции, был Арнольд Долметч, а его выводы по этому вопросу, изложенные в книге «Интерпретация музыки XVI—XVIII столетий» [Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the

XVII and XVIII Centuries Revealed by Contemporary Evidence. London, 1915. — *Е.Б.*] явились отправным пунктом для последующих исследований в этой области»¹¹. Долметч предлагал использовать штрих legato и парные лиги там, где это возможно, то есть, при применении аппликатуры переключивания пальцев (длинного через короткий), между соседними нотами, взятыми соседними пальцами¹². Но, во-первых, парное группирование в простых гаммообразных пассажах должно было производить весьма странное впечатление (это все равно, что группировать по три или четыре ноты при употреблении современной аппликатуры!)¹³ Во-вторых, полное legato не оправдано с точки зрения конструкции инструментов и акустических условий, в которых многие из них находились (например, «большая» акустика церковных помещений»).

Известно, что вплоть до XIII века игра на органе была занятием, требующим гораздо более значительных, чем, например, в XVI веке, физических усилий. Широкие, тяжелые клавиши, между которыми были основательные зазоры, приходилось буквально бить кулаками, чтобы извлечь звук. Еще раньше органист и вообще не имел клавиатуры, а оперировал лишь шиберами (то есть заглушками), которые должен был открывать и закрывать. Только начиная со второй половины XIII века, игровая трактура органов начала приближаться к современной. Но перерывы между звуками еще долго использовались, как некий художественный эффект. М. Бокселл считает, что «еще в конце XV века клавиши органов были настолько широкими, что для того, чтобы нажать соседними пальцами две соседние клавиши, нужно было совершить боковое движение руки»¹⁴. Популярность маленьких портативных органов и быстрое развитие струнных клавишных инструментов, чьи клавиши были меньше и уже, побудили строителей органов также позаботиться об удобстве клавиатуры. С другой стороны, струнные щипковые инструменты еще во второй четверти XV века, как описывает в рукописном трактате Арно из Цволле¹⁵, не имели демпферов, так же, как и клавицитериум конца XV века (ок. 1480) из коллекции

музея Королевского музыкального колледжа в Лондоне¹⁶. Все это говорит о том, что штрих non legato был предпочтительнее и естественнее legato. Кроме технологических особенностей конструкции инструментария, сохранилось значительное количество письменных свидетельств из клавирных исполнительских руководств, трактатов и предисловий XVI–XVIII веков, где отдается предпочтение «нонлегатной» манере. Например, в трактате Томаса де Санта Мария говорится: «Когда нажимают на клавиши (прикасаются к клавишам) клавиатура, палец, который нажимает первую из них, поднимается до того, как тот палец, который немедленно следует за ним, коснется клавиши в восходящем и нисходящем (движении), и дальше продолжают таким же образом, потому, что в противном случае, пальцы путаются, и таким образом звуки наползают один на другой, как если бы игрались секунды; и это смешение звуков портит все, что играется, лишая ясности»¹⁷. Ровно два века спустя Фридрих Вильгельм Марпург во втором издании «Руководства игры на клавире» («Anleitung zum Clavierspielen») писал: «В противоположность как legato, так и staccato, есть обычное движение, которое состоит из поднятия пальца с последней ноты чуть раньше касания следующей»¹⁸.

Так как же современному исполнителю играть простую гамму-тирату, очень часто встречающуюся в сочинениях старинных итальянских композиторов? Следует ли ему пользоваться современной привычной ему аппликатурой или старательно изучать старинную и добиваться в ней совершенства? И как артикулировать эту тирату? Конечно, никто не может помешать кропотливому, дошному исследователю попытаться научиться владеть старинной аппликатурой, но и запрещать современную для использования в старинных опусах было бы, на наш взгляд, абсурдно. Главное — помнить, что исполняемое должно звучать «изящно, чисто, точно и приятно» (см. цитированное выше высказывание Преториуса), а значит, выбирая ту или иную артикуляцию, принимать во внимание контекст произведения, выбранный темп исполнения, акустические свойства помещения, особенности устройства инструмента.

Приложение

Важнейшие издания итальянской клавирной музыки до 1600 года

- 1518 *Andrea Antico*. Frottole intabulate da sonare organi (Roma)
- 1523 *M. Antonio Cavazzoni*. Recercari, Motetti, Canzoni, Libro Primo (Venezia)
- 1543 *Girolamo Cavazzoni*. Intavolatura cioè ricercari, canzoni, himni, magnificat [...] Libro primo (Venezia)
- c.1543 *Girolamo Cavazzoni*. Intabulatura d'organo, cioè misse, himni, magnificat. Libro secondo (Venezia)
- 1547 *Jacques Buus*. Recercari [...] da cantar et sonare d'organo et altri stromenti, libro I a quattro voci (Venezia)
- 1549 *Jacques Buus*. Il Secondo libro di ricercari da cantar et sonare d'organo et altri stromenti a quattro voci (Venezia)
- 1549 *Jacques Buus*. Intabolatura d'organo di Recercari. (Venezia)
- 1549 *Giuliano Tiburtino*. Fantasie et recerchari, accomodate da cantare et sonare per ogni istrumento (Venezia)
- 1551 *Adrian Willaert*. Fantasia, Recercari, Contrapunti a tre voci...Appropriati per cantar et sonar d'ogni sorte di stromento (Venezia)
- 1556 *Annibale Padovano*. Il 1° libro de ricercari a 4 v. (Venezia)
- 1567 *Claudio Merulo*. Ricercari d'intavolatura d'organo...libro 1° (Venezia)
- 1568 *Claudio Merulo*. Messe d'intavolatura d'organo libro 4 (Venezia)
- 1575 *Rocco Rodio*. Libro di Ricercate a quattro voci con alcune Fantasie sopra varii canti fermi (Napoli)
- 1576 *Antonio Valente*. Intavolatura de Cimbalo, Ricercate, Fantasie et Canzoni francese desminuite con alcuni Tenor, Balli et varie sorte de contraponti, libro primo (Napoli)

- 1577 *Cipriano De Rore*. Tutti i madrigali [...] a quattro voci spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte di strumento perfetto et per qualunque studioso di contrappunto (Venezia)
- 1577 *Cristoforo Malvezzi*. Il Primo libro de Recercari (Perugia)
- 1580 *Antonio Valente*. Versi spirituali sopra tutte le note con diversi canoni spartiti per sonar negli organi Messe, Vespere et altri Officii divini, libro secondo (Napoli)
- 1584 *Fiorenzo Maschera*. Libro 1° de canzoni da sonare a 4 voci (Brescia)
- 1585 *Ottavio Bariola*. Ricercate per sonar d'organo (Milano)
- 1588 *Francesco Guami*. Ricercari a due voci (Venezia)
- ante 1591 (?) *Luzzasco Luzzaschi*. Ricercari a quattro voci (Venezia)
- 1591 *Sperindio Bertoldo*. Canzoni francese intavolate per sonar d'organo (Venezia)
- 1591 *Sperindio Bertoldo*. Toccate, Ricercari et Canzoni francese intavolate per sonar d'organo (Venezia)
- 1592 *Claudio Merulo*. Canzoni d'intavolatura d'organo a 4 voci fatte alla francese, libro primo (Venezia)
- 1592 *Giovanni Matteo Asola*. Canto fermo sopra messe, himni et altre cose ecclesiastiche appartenenti a sonatori d'organo, per giustamente rispondere al choro (Venezia)
- 1593 *Andrea Gabrieli*. Intonazioni d'organo di Andrea Gabrieli et di Gio: suo nepote [...] Composte sopra tutti li Dodici toni della Musica, libro primo (Venezia)
- 1594 *Ottavio Bariola*. Capricci ovvero Canzoni a 4 (Milano)
- 1595 *Andrea Gabrieli*. Ricercari [...] composti & Tabulati per ogni sorta di Stromenti da Tasti, libro secondo (Venezia)
- 1595 *Francesco Sponga*. Ricercari et Arie Francesi a quattro voci (Venezia)
- 1596 *Andrea Gabrieli*. Il terzo libro de ricercari [...] insieme uno Motetto, Dui (Venezia) Madrigaletti, & uno Capriccio sopra il Pass'è mezo Antico, In cinque modi variati & Tabulati per ogni sorte di Stromenti da Tasti (Venezia)
- 1596–1605 *Andrea Gabrieli*. Messe tre tabulate p. sonar d'organo... lib. 4° delle sue tabulature (Venezia)
- 1596 *Adriano Banchieri*. Canzoni alla francese a 4 voci per sonare, dentrovi un Echo & in fine una Battaglia a 8 dui Concerti fatti sopra Lieto godea...Libro Secondo (Venezia)
- 1596 *Luigi Mazzi*. Ricercari a 4 et canzoni a 4, a 5 et a 8 voci Da cantare et sonare con ogni sorte d'istromenti (Venezia)
- 1597 *Giovanni Cavaccio*. Musica ove si contengono due fantasie, Canzoni alla Francese, Pavana co'l saltarello, Madrigali et un proverbio... a 4 voci (Venezia)
- 1598 [?] Intavolatura di organo facilissima, accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici (Venezia)
- 1598 *Claudio Merulo*. Toccate d'intavolatura d'organo (Roma)
- 1599 *Cesare Borgo*. Canzoni alla francese a 4, libro 2° (Venezia)
- 1599 *Vincenzo Pellegrini*. Canzoni da intavolatura d'organo fatte alla francese, libro 1° (Venezia)
- 1600 *Francesco Rovigo - Ruggero Trofeo*. Partitura de' Canzoni da suonare a 4 e 8 di Francesco Rovigo et Ruggier Trofeo (Milano)
- 1600 *Floriano Canale*. Canzoni da sonare a quattro et otto voci (Venezia)
- 1600 *Antonio Mortaro*. Primo libro de canzoni da sonare a quattro voci (Venezia)

Примечания

¹ О популярности клавирной музыки в Европе свидетельствует, например, тот факт, что в Англии в XVI веке даже в парикмахерских имелись вёрджинелы, на которых могли музицировать посетители в ожидании своей очереди. В Испании в середине века вышли сборники Луиса Венегаса де Хенестрозы «Libro de cifra nueva» (1557) и посмертный сборник Антонио де Кабесона, изданный его сыном Хернандо (1578).

² *Березовская Л.* «Трансильванец» Джироламо Дируты // Муз. академия. — 1995. — № 3. — С. 195.

³ Там же. — С. 196.

⁴ Там же. — С. 199.

⁵ В данной таблице: В=Vancheri, D=Diruta, SM=Santa Maria, A=Ammerbach, B=Buchner. Сведения взяты из трактатов А. Банкьерри «L'organo suonarino» (1611; переизд.: Болонья, 1968, с. 42), Д. Дируты «Il Transilvano» (1593; переизд.: Болонья, 1969, ф. 6–9v), Томаса де Санта Марии «Libro llamado arte de tacer fantasia» (1565; переизд.: Женева, 1972, с. 39–45), Э.Н. Аммербаха «Orgel oder Instrument Tabulatur» (1571; переизд.: Оксфорд, 1984, с. LXXXII–LXXXVIII), Х. Бухнера «Fundamentum» (цит. по: *Marshall K.* A survey of historical performance practices // The Cambridge Companion to the Organ. — Cambridge, 2000. — P.114).

⁶ *Березовская Л.* «Трансильванец» Джироламо Дируты // Муз. академия. — 1995. — № 3. — С. 195.

⁷ Как ни странно, в отличие от Англии, в Италии мы не находим ни одного манускрипта с указанием аппликатуры.

⁸ См.: *Praetorius M.* Syntagma Musicum, II (1619). — Kassel, 1958. — S. 44.

⁹ См.: *Bonini S.* Prima parte de' discorsi e regole sopra la musica (MS, ок. 1659). — Provo, 1979.

¹⁰ *Libanori A.* Ferrara d'oro imbrunito. — Ferrara, 1665–74 (III, 169).

¹¹ *Boxall M.* Girolamo Diruta's 'Il Transilvano' and the Early Italian Keyboard Tradition // The English Harpsichord Magazine. — Vol. 1 (1976). — P. 168–172.

¹² У Дируты видим единственный образец аппликатуры (нисходящая гамма в левой руке), где короткий палец переключается через длинный. И если при переключении длинного пальца через короткий возможно исполнение длинной последовательности штрихом legato, то при переключении короткого пальца через длинный такая задача кажется почти невыполнимой.

¹³ Аналогичного мнения придерживаются Ф. Хаммонд (см.: *Hammond F.* Girolamo Frescobaldi. Cambridge, Mass., 1983. — P.234) и К. Стембридж (изложено в частной беседе). Ф. Хаммонд высказывается решительно против того, чтобы вообще беспрекословно следовать старым аппликатурным принципам. Он считает, что их ценность заключается в том, что они «заставляют исполнителя принимать во внимание мельчайшие нотные объединения и их взаимоотношения друг с другом. Таким образом, — пишет исследователь, — изучение аппликатуры XVII века является простейшим (но, разумеется, не единственным) способом поставить исполнителя лицом к лицу с вопросами артикуляции, которые инструмент ставит лишь косвенно» (*Hammond F.* Op. Cit. — P. 235). Сказанное не отрицает принцип парного слиговывания как такового. Парные лиги совершенно естественны при исполнении «ломбардского» ритма и возможны в тех случаях, когда сама фигурация имеет парное членение.

¹⁴ *Boxall M.* Op. cit. — P.168.

¹⁵ *Arno de Zwolle H.* MS lat.7295, f.128r (Bibliothèque Nationale, Paris).

¹⁶ Клавицитериум — по сути, вертикальный клавиесин, только с более сложной механикой.

¹⁷ См.: *Santa Maria T. de.* Libro llamado arte de tañer fantasia. — Valladolid, 1565.

¹⁸ Цит. по: *Boxall M.* Girolamo Diruta's 'Il Transilvano' and the Early Italian Keyboard Tradition // The English Harpsichord Magazine. Vol. 1 (1976). — P. 168–172.



Учебник для органистов, или Загадка «Веймарской Табулатуры» (к 300-летию со дня смерти Иоганна Пахельбеля 1653–1706)

«Табулатурная книга духовных гимнов д-ра Мартина Лютера и других отцов Церкви, включающая в себя хоралы и фуги годового цикла, предназначенная всем тем, кто возлюбил исполнительство на клавире, и сочиненная Иоганном Пахельбелем, органистом церкви св. Зебальда в Нюрнберге в 1704 году». Рукопись с таким заглавием хранится в Тюрингии в Национальной Библиотеке города Веймара, откуда и другое ее название – «Веймарская Табулатура». На ее титульном листе упоминается церковь св. Зебальда в Нюрнберге – последнее место службы Иоганна Пахельбеля. Именно там с 1695 года и до конца своих дней в 1706 году он занимал пост органиста. Рассматриваемый манускрипт датирован 1704 годом.

Общая характеристика манускрипта

«Веймарская Табулатура» является работой дидактического характера, предназначенной для практического использования органистами. При этом она представляет собой не просто методу, а содержит целую коллекцию моделей. В этой книге совмещаются два аспекта органной практики, имеющих огромную важность для функционирования органа в лоне церкви: искусство аккомпанемента хоралу и импровизация хоральной фуги. Другие области органной импровизации – такие как игра фантазий или диминуированных вариаций в «Веймарской Табулатуре» не рассматриваются. Короткие хоральные фуги из данного собрания могли использоваться органистами в качестве интермедий во время церковной службы. Но более всего очевидна их обучающая роль в приобщении к имитационной импровизации. Общеизвестно, что способность к импровизации в фугированной манере в XVI–XVIII веках составляла одно из наиболее важных требований к органисту. «Веймарская Табулатура» предлагает разнообразные типы фугато, освоение которых должно было способствовать постижению этого искусства. Каждая из таких «миниатюрных фуг» отличается своим вариантом вступления голосов и их контрапунктического развития. Темы фуг основаны на начальной фразе хорала; их простота позволяет начинающему органисту без особых сложностей приобщиться к искусству контрапункта, используя еще более скромные противосложения. В то же время такие короткие темы открывают больше возможностей для разного рода комбинаций элементов контрапункта, что весьма ценно в педагогических целях.

Аккомпанементы для сопровождения пению прихожан изложены двухголосно и представляют собой собственно мелодию хорала в верхнем голосе, к которому присочинен бас с цифровкой. Гармонизации хоралов «Веймарской Табулатуры» довольно просты с точки зрения гармонического языка начала XVIII века, когда обычным явлением стало уже использование септаккордов. Исполнение цифрованного

баса предполагает, что правая рука играет три голоса в тесном расположении при заданной мелодии хорала, а левая – только басовый голос. Таким образом, проблем с голосоведением практически не возникает: параллельные октавы и квинты почти не встречаются. Напомним, что поставленные «Веймарской Табулатурой» задачи – освоение генералбаса и основ композиции – являются первостепенными для обучения музыканта того времени. Подобного рода «учебные пособия», скорее всего не были редкостью. Так, например, «Музыкальная азбука» Готфрида Кирхгофа, изданная тридцать лет спустя (в 1734 году) ставит те же задачи¹.

История рукописи

Первое упоминание о Веймарской Табулатуре относится к 1824 году². В Веймаре в это время пост Директора Оперы занимал Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832). Он «имел большое влияние на музыкальную жизнь города и хорошо знал многих музыкантов своего времени. В частности, был близко знаком с Цельтером, который работал в Берлине и пользовался там авторитетом»³. 8 марта 1824 года Гёте сообщил Цельтеру о приобретении Веймаром при продаже с аукциона книги хоралов из Нюрнберга. Три недели спустя, 27 марта 1824 года, он отправил Цельтеру эту книгу на экспертизу с просьбой высказать свое мнение о ценности данной Табулатуры. 4 апреля Цельтер вынес свой вердикт: «Я возвращаю книгу Пахельбеля с моей искренней признательностью. Я был близок к мысли о том, что это автограф. Но оказалось, что речь идет о копии, сделанной неизвестной рукой; в ней имеется много ошибок переписчика, в том числе и тех, которые встречаются в печатных изданиях хоралов той эпохи. Что касается Пахельбеля, то он считается одним из самых лучших композиторов среди мастеров хоральной обработки, начиная от Лютера и до И.С. Баха, истинным хранителем традиций церковной музыки».

Далее, на протяжении XIX–XX веков «Веймарскую Табулатуру» изучали многие музыканты. В результате различных исследований и сопоставления опубликованных предположений складывается следующее представление об истории создания и целях данного манускрипта.

В 1704 году рукопись была приготовлена для печати, но ее публикация так и не была осуществлена. Весьма маловероятно, что автограф принадлежал Пахельбелю из-за наличия многочисленных грубых ошибок (таких, как пропущенные ноты и знаки альтерации, неправильные длительности, неточное размещение цифровки). Скорее всего, Пахельбель задумал и начал эту работу, предназначая ее для своих учеников, которые и продолжили рукопись уже самостоятельно. Порядок размещения хоралов указывает на ее применение в литургической практике. Заключение, сделанное Винтерфельдом⁴ в 1845 году сообщает, что из 160 хоралов, содер-

жащихся в «Веймарской Табулатуре», 122 напева относятся к XVI столетию и 38 — к XVII. Причем новые книги духовных гимнов, опубликованные в Нюрнберге в 1676 и в 1690 годах, не нашли здесь своего применения.

Описание рукописи и вопрос об ее авторстве

В настоящее время рукопись хранится в Национальной Библиотеке в Веймаре и насчитывает 233 листа из одинаковой бумаги, из которых исписаны 226 листов. Наиболее авторитетно выглядит ее детальное исследование, осуществленное в 1965 году Эгебрехтом⁵. Им приводится подробное описание рукописи, разделенной на две части. В первой части содержится 159 гармонизаций наиболее часто употребляемых хоральных мелодий в виде выписанной мелодии и цифрованного баса. Хоралы обозначены начальными словами каждого стиха в соответствии с порядком литургического годового цикла. 82 гармонизации сопровождаются вступительной фугой в следующем расположении: fuga на левой странице, хорал — на правой.

Эгебрехтом же установлено, что запись хоралов в Табулатуре не имеет ни малейшего сходства с почерком Пахельбеля.

Вторая часть Табулатуры начинается со 140-го листа и содержит хоралы, относящиеся к собранию 1714 года. Вполне очевидно, что Пахельбель, скончавшийся в 1706 году, уже не мог иметь отношения ко второй части манускрипта.

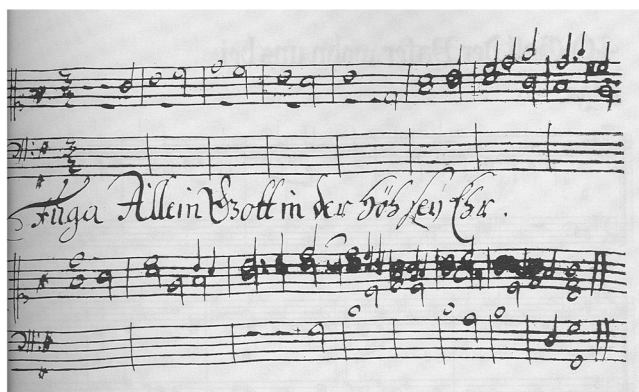
Возвращаясь к вопросу об авторстве «Веймарской Табулатуры», первая часть по многим причинам также не может



Титульный лист «Веймарской Табулатуры»

рассматриваться как автограф Пахельбеля. Выше уже было сказано о небрежности записи с большим количеством ошибок. Кроме того, органист такого уровня, как Пахельбель, импровизировал хоральные прелюдии и сопровождения (аккомпанементы) пению хоралов. Едва ли он нуждался в подобного рода книге аккомпанементов. Более того, Пахельбель скорее всего сочинял новые хоральные прелюдии, а не использовал написанные ранее начала пьес.

Тем не менее, имя Пахельбеля, упоминаемое на титуле, было связано с «Веймарской Табулатурой» по ряду причин.



Образец расположения фуг и хоралов в «Веймарской Табулатуре»

Пример 1

39. In dich hab' ich gehoffet, Herr.

The image shows a musical score for a piece titled '39. In dich hab' ich gehoffet, Herr.' It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a style characteristic of the early Baroque period, featuring complex rhythmic patterns and ornamentation. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern. The subsequent systems continue the piece with various melodic and harmonic developments.

51. In dich hab ich gehoffet, Herr
Fuga:

The image shows a musical score for a piece titled '51. In dich hab ich gehoffet, Herr Fuga:'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a style characteristic of the early Baroque period, featuring complex rhythmic patterns and ornamentation. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system continues the piece with various melodic and harmonic developments.

Среди них – наличие фуг его эрфуртских учеников (Бутшгетта, Армсдорфа и Николауса Веттера). Таким образом, можно предположить, что если Пахельбель и не был автором Табулатуры, то, по крайней мере, он был ее инициатором. И эта рукопись дошла до наших дней из его органного класса как важное свидетельство о литургической практике органиста того времени.

Однако нам удалось установить еще более веское доказательство причастности Пахельбеля к «Веймарской Табулатуре». Оказалось, что в ней содержатся некоторые фуги, непосредственно связанные с его собственными хоральными обработками. Речь идет о так называемых Vorspielfugen, представляющих собой хоральные фуги, в которых темой служит первая фраза хорала. К такому типу относятся 12 композиций из 72 хоральных обработок Пахельбеля. В девяти случаях из двенадцати первые три проведения темы в основном совпадают с текстом пьес из «Веймарской Табулатуры». Большая часть этих коротких фугетт изложена трехголосно, в отличие от четырехголосных хоральных обработок. И в данном случае их можно рассматривать как неполные экспозиции (с тремя проведениями вместо четырех), завершаемые каденцией.

Явная общность музыкального материала наблюдается, например, при сравнении хоральной фуги Пахельбеля «In dich hab' ich gehoffet, Herr» (№ 39) и фуги из «Веймарской Табулатуры» № 51 (см. *пример 1*).

Интересным примером также может стать сравнение хоральной фуги Пахельбеля «Komm, heiliger Geist, Herre Gott» (№ 44) и фуги из Табулатуры (№ 34), которая имеет четырехголосную фактуру. Однако последнее проведение взято из продолжения хоральной обработки Пахельбеля (см. *пример 2*).

Пример 2

44. Komm heiliger Geist, Herre Gott.

The image shows the musical score for '44. Komm heiliger Geist, Herre Gott.' It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in common time (C) and features a complex texture with many chords and moving lines in both hands.

34. Komm Heiliger Geist, Herre Gott

Fuga:

The image shows the musical score for '34. Komm Heiliger Geist, Herre Gott Fuga:'. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in common time (C) and features a complex texture with many chords and moving lines in both hands.

Взаимосвязь с эрфуртским периодом жизни Пахельбеля (1678–1690)

Особо следует подчеркнуть, что создание Пахельбелем органичных хоралов связано с тем временем, когда он служил органистом в Предигеркирхе в Эрфурте. В процессе изучения «Веймарской Табулатуры» выявляется ее взаимосвязь именно с эрфуртским периодом жизни Пахельбеля (1678–1690), хотя на титуле указан 1704 год, когда композитор находился уже в Нюрнберге. В этой связи напомним некоторые страницы биографии одного из выдающихся мастеров хоральной обработки.

В июне 1678 года Пахельбель получил серьезное предложение занять место органиста в Предигеркирхе в Эрфурте. Этот пост покинул И. Эфлер, принявший приглашение из Веймара. До этого момента Пахельбель находился в Эйзенахе на службе при дворе герцога Саксонского. И хотя его пребывание там оказалось недолгим — лишь один год (ему пришлось уйти с должности в результате несчастного случая в герцогской семье), зато он познакомился с семейством Бахов и успел стать личным другом Амброзиуса и Иоганна Кристофа Бахов (соответственно, отца и дяди Иоганна Себастьяна). Впоследствии Амброзиус Бах отправит в Эрфурт в ученики к Пахельбелю своего старшего сына Иоганна Кристофа. Капельмейстер Саксонского двора Эберлин с сожалением расстался с Пахельбелем, сопроводив его рекомендательным письмом, в котором назвал его «совершеннейшим и редким виртуозом»⁶.

В контракте, который Пахельбель подписал 19 июня 1678 года в Предигеркирхе, с особой тщательностью излагались требования к органисту в связи с его ролью в литургии. Содержание этого документа весьма интересно. В Эрфурте укоренились две традиции, которые, согласно контракту, были связаны с обязанностью органиста исполнять тематическую преамбулу, основанную на определенной хоральной мелодии, и сопровождать каждую строку хорала, которую поют прихожане. Такие требования, соответственно, диктовали Пахельбелю те художественные воплощения и определенные формы органного хорала, которые и создавались им в течение двенадцатилетней эрфуртской службы. Нетрудно заметить, что именно эти два жанра органной литургической практики представлены в «Веймарской Табулатуре». Ее своеобразие заключается именно в том, что она содержит хоралы с цифрованным басом, предваряемые короткими фугированными интродукциями. Никакая другая книга гимнов не обладает подобным свойством.

Кроме того, в эрфуртские годы начинает распространяться слава Пахельбеля как педагога. К нему приезжали ученики со всей Германии, для которых он создавал немало сочинений. Среди них следует назвать Николауса Веттера, Бутштетта, Экельта, Иоганна Кристофа Баха (старшего брата Иоганна Себастьяна), Розенбуха, Цана. Сохранились от-

зывы учеников о Пахельбеле как о благонаправленном христианине, достойном подражания музыканте и умелом педагоге. Таким образом, среди возможных авторов «Веймарской табулатуры» можно увидеть учеников Пахельбеля в Эрфуртский период.

Кроме того, наименее известные мелодии хоралов «Веймарской Табулатуры» также происходят из Эрфуртского региона, который благодаря своему центральному расположению и большому количеству протестантских и католических церквей являлся духовным центром Тюрингии и способствовал развитию музыкального искусства. Как отмечал Шпитта, «с этого времени центр немецкой органной музыки находится в средней Германии, юг все более и более ослабевает, север, во главе с Дитрихом Букстехуде, сохраняет свои позиции несколько дольше и даже создает свой собственный тип хоральной обработки, однако намного отстает от Центральной Германии в разнообразии и глубине»⁷. Пахельбель, который по праву считается мастером средненемецкой хоральной обработки, внес значительный вклад в этот жанр. Его 72 хоральные обработки выявляют несколько манер обращения с кантусом фирмусом, среди которых весьма важное место отведено хоральной фуге. Первая строка хоральной мелодии служит в качестве темы для небольшой фуги. Подобные хоральные обработки выполняли особую литургическую функцию — посредством таких пьес сообщалась мелодия хорала и устанавливалась исходная высота звука, с которой начинали свое пение прихожане.

Таким образом, следует подчеркнуть, что Пахельбель, по словам Келлера, «писал прежде всего для нужд церковной службы, поднимая ремесло до уровня искусства. В то время как Букстехуде, свободно фантазирующий на хорал, давал волю своему необузданному воображению и интерпретировал хорал по своему желанию». Потому и «формы, которым отдает предпочтение Пахельбель, — вводная фугетта и органная хорал с неорнаментированным кантусом, — редко применяется Букстехуде, в то время как его излюбленные формы (хоральная прелюдия с колорированным с. f. и хоральная фантазия) практически отсутствуют у Пахельбеля»⁸.

В Эрфурте в то же время, что и Пахельбель, служил пастор Николаус Штенгер, который имел определенное влияние на своих современников. Изданная им в 1663 году книга духовных песен представляет собой краткое введение к искусству пения. Вполне возможно, что благозвучие фуг «Веймарской Табулатуры» также было связано с красотой мелодий хоралов из книги Штенгера.

В заключение подчеркнем, что источник вдохновения «Веймарской Табулатуры» следует искать в Эрфурте, где Пахельбель не только создавал свои прекрасные хоральные обработки, но и учил этому других.

Примечания

¹ Kirchhoff G. L'A.B.C. Musical: Факсимиле оригинального издания (ок. 1734) / Реализация цифрованного баса, вступительная статья и комментарии А. Милки. — СПб., 2004.

² См.: Schwenkedel S. Commentary // The Weimar tablature Johann Pachelbel and his pupils. Vol. 1. — ANFOL, 1993. — P. 5.

³ Там же.

⁴ Winterfeld C.v. Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. Bd II. — Leipzig, 1845. — S. 836.

⁵ См.: Eggebrecht H. Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704 // AfM. — Jg. XXII (1965), Heft 2. — S. 115.

⁶ Даниель Эберлин был, как и Пахельбель, уроженцем Нюрнберга. Позже он станет тестем Георга Филиппа Телемана.

⁷ Цит. по: Spitta P. J.S. Bach. — London, 1951. — S. 110.

⁸ Цит. по: Keller H. Vorwort // Achtzig Choralvorspiele deutscher Meister der 17. und 18. Jahrhunderts. — New York, 1937.



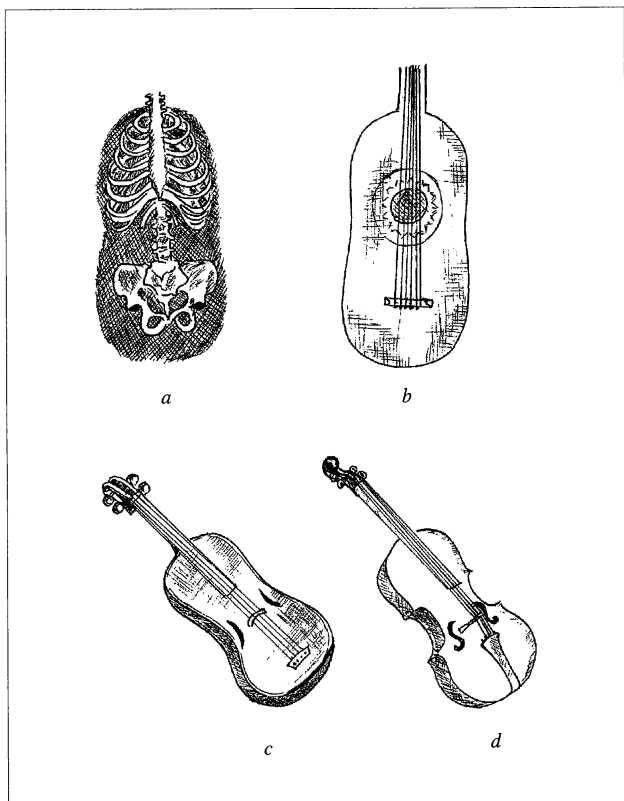
Об аутентичных струнах Н. Паганини и не только¹

В нашу технологическую эпоху музыкальный инструмент обычно рассматривается всего лишь как орудие для воспроизведения звуков. Однако в отношении Паганини такая точка зрения предстает слишком ограниченной. Для него скрипка, по-видимому, была чем-то бóльшим, чем просто неодушевленный объект. Так, в письме к своему адвокату и другу Луиджи Джерми от 23 декабря 1836 года, Паганини жаловался, что его скрипка (знаменитая «Пушка» работы Гварнери дель Джезу) «все еще немного не в духе»² из-за него. Когда же парижский скрипичный мастер Жан-Батист Вильом вскрывал тот же инструмент для починки, то присутствовавший при этом Паганини, по собственному признанию, почувствовал, что это было, «как если бы стамеска вонзилась в мое собственное тело»³. Краткий

экскурс в область символики музыкальных инструментов помог бы понять такое отношение Паганини к своей скрипке.

Терминология, используемая скрипичными мастерами и исполнителями, раскрывает антропоморфический взгляд на инструмент. «Человекоподобность» смычковых инструментов запечатлелась в названиях их частей и деталей на разных европейских языках. Так, у струнных инструментов имеются *corpo* или *corps*⁴ (корпус), *belly*⁵ (верхняя дека), *back*⁶ (нижняя дека), *waist*⁷ (средняя ширина корпуса), *ribs*⁸ (обечайки), *Nals* или *neck*⁹ (шейка), *testa*, *tête* или *Kopf*¹⁰ (головка), *riccio*¹¹ (завиток), *scroll eyes*¹² (пуговка улитки), *ganascia*¹³ или *cheeks*¹⁴ (стенки колковой коробки) и даже *anima* или *âme*¹⁵ (душка).

Несколько малоизвестных фактов позволяют увидеть антропоморфный образ скрипки чуть иначе. В соответствии со старинной итальянской традицией на скрипку должны были натягиваться только струны, сделанные из кишок ягнят. При этом у тех же итальянских мастеров существовала еще одна традиция: шейку скрипки закрепляли с помощью трех, а иногда и пяти гвоздей, которые необходимо было освятить в церкви¹⁶. Если к этому добавить, что на ярлыках скрипичных мастеров (в частности, у Гварнери дель Джезу, Страдивари, Гваданьини, Рокка, Рамбо, Вильома) или даже на нижних деках самих инструментов могло присутствовать изображение креста, то аналогия с распятием станет еще более явной. Так, струны из ягненка и гвозди предстанут символическим воплощением *Agnus Dei* и Страстей Господних. А знаменитый лак старых итальянских мастеров, имеющий красновато-оранжевый оттенок, может быть интерпретирован как символическое воплощение крови, истекшей из ран Спасителя. В соответствии с христианскими источниками часть этой крови Иосиф из Аримафеи собрал в Св. Чашу¹⁷ (что, в частности, дает возможность провести некоторые параллели между скрипкой и Св. Граалем), другая же часть мистическим образом претворилась в *Regis purpura* — пурпурный лак на Св. Кресте¹⁸. Таким образом,



Струнные инструменты: морфология происхождения и метаморфозы (по К. Грегорату). Giuliana Tavolini (from Claudio Gregorat, 1994, p. 96)



*Альт Медичи работы
Антонио и Джироламо
Амати (1595, Кремона).
Archivio Dynamic (Genova)*

Точно так же, согласно Св. Цезарию Арлейскому (470–542), арфа, как и любая струна, натянутая на деревянный корпус, символизирует тело Христа на кресте: «Cithara enim, id est, chorda in ligno extensa, significat carnem Christi passioni conjunctam» («И в самом деле арфа – струна, натянутая на дерево – означает плоть Христову, прикрепленную к [орудию] страданий»)24.

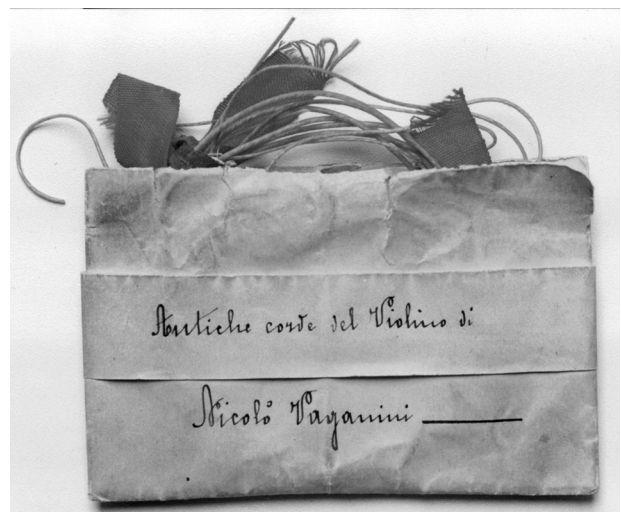
Св. Джованни Бонавентура (ок. 1221–1274), восприняв эту ставшую к его времени традиционной аналогию и развивая ее, поясняет, как Христос, став трепещущей струной на кресте, смог произнести свои последние слова: «Septem sunt verba, quae quasi septem folia semper virentia vitis nostra, cum in Cruce elevata fuit, emisit. Cithara factus est tibi Sponsus tuus, scilicet Cruce habente formam ligni, corpore vero suo vicem chordarum ligno extensarum. Nam nisi ligno affigeretur expansus, nequiquam verborum sonum ederet tanquam citharisans, quibus amplius delectareris» («Семь тех Слов, подобных семи вечнозеленым листьям, что Лоза наша Виноградная [Христос], когда Он был воздвигнут на Кресте, изрек. Супруг твой [Христос] для тебя стал арфою, ибо Крест есть подобие дерева [из коего сделан инструмент], истинное же Тело Его подобно струнам, на дерево это натянутым. И в самом деле, не был бы Он простерт и прикреплен к дереву, не смог бы Он, подобно исполнителю на арфе, произнести сих Слов, большую радость тебе приносящих»)25.

Таким образом, в христианской традиции струнные инструменты могут быть трактованы как своего рода *crux dissimulata*, некое тайное обозначение креста и распятия Христова. Семь же составляю-

щих гамму звуков предстают (еще одно мистическое соответствие) воплощением семи предсмертных слов Спасителя.

Эти символические параллели, совершенно забытые сегодня, буквально пронизывали музыкальную культуру вплоть до Великой французской революции. В Италии паганиниевской эпохи такие представления были все еще актуальны. При всей своей восприимчивости к нарождающемуся романтизму, Паганини всегда ощущал ностальгию по утраченным старым традициям. В юности он выступал в церквях и учился композиции у преподавателей, принадлежавших к старинной итальянской школе. В дальнейшем в паганиниевской корреспонденции попадаются ссылки на «научную и философскую музыку», «музыкальную философию» и, что в особенности интересно, на «философию скрипки». В целом паганиниевское искусство должно рассматриваться с учетом христианской символики скрипки, а не вне ее26, и тогда, возможно, оно обнаружит любопытные смысловые обертоны, на которые до настоящего времени не обращалось внимания.

Глубокое знание Паганини своего инструмента и музыкально-акустических законов имело результатом ряд поразительных музыкальных и технических инноваций. Однако в то же самое время в отношении самой скрипки, ее струн и других деталей Паганини всегда оставался верным традиционным материалам и монтажке. В частности, на протяжении всей карьеры он использовал исключительно струны из кишок ягнят. В паганиниевской кор-



*Струны паганиниевской скрипки,
хранящиеся в Палаццо Россо (Генуя).
Фото А. Джордано (2001)
Archivio Giordano*

респонденции находим интересные подробности: скрипач заказывал их у лучших неаполитанских мастеров, а также поручал одному из своих друзей наблюдать за их работой на протяжении всего долгого и деликатного процесса изготовления струн²⁷.

Подлинны́е струны, которые принадлежали Паганини и находились вместе с его скрипкой работы Джузеппе Гварнери дель Джезу (так называемой «Пушкой») в момент ее передачи, в соответствии с завещанием, городу Генуе в 1851 году, лишь недавно были обнаружены по инициативе исследовательницы паганиниевского творчества Татьяны Берфорд. Струны хранились в конверте с надписью «*Antiche corde del Violino di Nicolò Paganini*» («Старые скрипичные струны Никколо Паганини»). В соответствии с данными исследовавшего эту находку итальянского специалиста по изготовлению струн Миммо Перуффо, все они сделаны из ягнячьих кишок, а их диаметры соответствуют величинам, типичным для струн паганиниевской эпохи — $E: 0.70 \div 0.72$ (средняя скрученность), $A: 0.85 \div 0.87$ (высокая скрученность), $D: 1.15 \div 1.16$ (высокая скрученность)²⁸. В настоящий же момент на «Пушке», в соответствии с практикой, восходящей к середине XX века, натянута стальная струна *Mi*. Однако изначально скрипка создавалась в расчете именно на кишечные струны, использование которых восходит к глубокой древности²⁹; этимологически итальянское слово «*corda*» («струна») восходит к греческому «*khordê*», что, собственно, и означало «кишка».

Практика использования металлических струн не столь древняя, но и не столь молодая, как часто думают. О металлических струнах для скрипки еще в начале XVII века писал Преториус³⁰; Кирхер также упоминал их в своей «*Musurgia Universalis*» (1650) как альтернативу кишечным струнам в особых случаях³¹. Однако металлических струн, которые надежно удерживали бы высоту, будучи настроенными на *Mi* второй октавы, в Европе не применялось вплоть до самого конца XIX столетия. Сталь с высокой степенью прочности на разрыв появилась только в 1870–71 годах во время франко-прусской войны как сопутствующий продукт военной индустрии. Известно, что французская скрипачка Мари Тайо (вошедшая в историю музыки как первая исполнительница ля-мажорной сонаты Г. Форе) экспериментировала со стальной струной *Mi* в 1875 году. В широкое же употребление стальные струны *Mi* вошли лишь во время Первой мировой войны, в том числе из-за того, что производство кишечных струн было перепрофилировано для медицинских нужд (изготовление хирургических нитей). Однако

много именитых артистов (в том числе Ауэр, Изаи, Крейслер, Эльман, Вечей и Пшигода) отказались от использования металла для своих «квинт» и продолжали играть на кишечной струне *Mi*.

Основным вопросом полемики, развернувшейся вокруг материала для изготовления скрипичных струн *Mi*, стал вопрос красоты тона. Сталь имела преимущество продолжительного срока службы, стабильности и надежности при температурных колебаниях, но проигрывала в качестве звука — струне *Mi* из стали не хватало сочности, благородства и певучести. Известное число статей и книг, появившихся между 1919 и 1940 годами (двухтомник «Скрипичное мастерство» Фредерика Мартенса³², «Стальные струны как культурный фактор» Франца Томастика³³, «Возрождение, или Введение в искусство скрипичной игры. Противные искусству стальные струны» Зигфрида Эберхардта³⁴), свидетельствуют как о значительной продолжительности, так и о горячности этих дебатов

В свете недавних акустических исследований удалось обнаружить, в чем объективно состоит разница в звучании струны *Mi* из органического материала и стальной. Частотный ряд традиционной кишечной струны при проведении по ней смычком не превышал 15 000 Гц, в то время как стальная струна в тех же условиях продуцировала колебания до 40 000 Гц и даже выше. То есть в последнем случае фактически производились ультразвуки, возникающие в процессе сонификации (техники разрушения живых клеток). Вредность такого типа вибрации для скрипичной подставки была доказана учеными Политехнической школы в Лозанне в рамках обширного исследовательского проекта по дендрологии. Как известно, двумя основными компонентами древесины являются целлюлоза, которая составляет ее клеточную ткань, и обладающий большей плотностью лигнин, который, образно выражаясь, представляет собой «скелет» древесины. В 1856 году немецкому ученому Шульце впервые удалось отделить лигнин от целлюлозы путем обработки древесины хлоратом калия и азотной кислотой. Однако тот же результат получится, если применить ультразвуковую обработку, обладающую способностью разделения элементов с разной плотностью. Присутствие сверхвысоких частот в скрипичном звучании неизбежно приводит к ускорению процесса разрушения древесины, а значит, и всего инструмента.

Итак, применение стальных струн *Mi* наносит непоправимый вред скрипкам, которые были со-

зданы до последней четверти XIX века и конструкция которых не приспособлена к тому, чтобы выдерживать ультразвуковые перегрузки. Не полезны они и скрипачам, играющим на стальной струне *Mu*. Долговременное воздействие ультразвуков на человеческий организм может привести к бессоннице, звону в ушах и даже к искажениям в восприятии звуковысотности. В особо рискованном положении при игре оказывается левое ухо исполнителя. Понятно, что обо всем этом современные производители металлических струн умалчивают.

В заключение мне хотелось бы подчеркнуть весьма простую, но далеко не самоочевидную вещь: изначально скрипка конструировалась *вокруг* струн и *для* струн, а не наоборот. Каждая деталь в ее устройстве соотносилась со струнами. Для старых скрипичных мастеров струны были не простым аксессуаром, но стартовым элементом, производящей звуковой сущностью. Все это должно учитываться при нашем обращении к инструменту Паганини, исполнительскому искусству виртуоза и его музыкальному наследию.

Перевод Т. Берфорд

Примечания

¹ В основу статьи положен доклад автора на международной конференции, посвященной инструменту Паганини (Генуя, октябрь 2004 г.).

² Neill E. Paganini: Epistolario. - Genova: Comune di Genova, 1982. - P. 223.

³ Pulver J. Paganini, the Romantic Virtuoso. - London: H. Joseph, 1936. - P. 238.

⁴ Букв. «тело», «туловище» (ит., фр.).

⁵ Букв. «живот» (англ.).

⁶ Букв. «спина» (англ.).

⁷ Букв. «талия» (англ.).

⁸ Букв. «ребра» (англ.).

⁹ Букв. «шея» (нем., англ.).

¹⁰ Букв. «голова» (ит., фр., нем.).

¹¹ Букв. «локон», «букля» (ит.).

¹² Букв. «глаза в завитке» (англ.).

¹³ Букв. «челюсть+щека», «боковая часть лица» (ит.).

¹⁴ Букв. «щеки» (англ.).

¹⁵ Букв. «душа» (ит., фр.).

¹⁶ Выражаю благодарность скрипичным мастерам Чиро Кальендо (Салерно), Альберто Джордано (Генуя) и Люку Бретону (Восюр-Морж) за предоставленную информацию.

¹⁷ Calcagno, Daniele. Il Sacro Catino specchio dell'identità genovese // Xenia Antiqua. 2001. X. - Pp. 43-112.

¹⁸ Fortunat, Venantius Honorius. Vexilla Regis Prodeunt (hymn), c. 600 // Nouveau Missel Quotidien. - Turnhout: Henri Proost, 1932. - Pp. 434-435: «Arbor decóra et fúlgida / Ornáta Regis púrpura» («Древо прекрасное и блестящее / Украшено багрянницей царскою»).

¹⁹ Fludd (De Fluctibus), Robert. Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica Atque Technica Historia. - Oppenheim, Frankfurt: De Bry, 1617-1624. Vol. II, Tract. I. - P. 22: «Haec, inquam, unitas est pulsator Monochordii» («Итак, единство сие суть сила, колеблющая струну Монохорда»).

²⁰ Mersenne, F. Marin. Harmonie Universelle Contenant la Théorie et la Pratique de la Musique. - Paris: Chez Sebastien Cramoisy, 1636; Paris: Éditions du CNRS, 1986. Vol. III, «De l'utilité de l'Harmonie». - P. 49: «toutes les créatures sont comme autant de cordes ou de tuyaux de la grande Lyre de l'univers, que le divin Orphée gouverne en donnant tel ton & tel accord qu'il luy plaist à toutes les parties du monde, comme l'on peut comprendre par cette figure, dans laquelle les lettres ordinaires de l'echelle de Musique, qui commencent par G, (qui signifie la plus basse partie, à sçavoir la terre) representent chaque estage du monde, & ont l'estendue du Disdiapason, c'est à dire du plus grand systeme des Grecs, dont on void l'imagination dans les degrez & intervalles qu'ils ont mis entre les planettes» («...все

творения суть как бы струны или трубы великой мировой Лиры, каковой правит божественный Орфей, придавая всем [составным] частям мира те звуки и созвучия, какие ему нравятся, как это можно понять из сей картины, в коей обычные буквы музыкальной гаммы, начинающейся с G (каковая означает самую нижнюю часть, а именно землю), олицетворяют каждый уровень мира и которые имеют объем Дисдиапазона, то есть величайшей системы [Древних] Греков, чей образ отражен в ступенях и интервалах, каковые они установили меж планетами»).

²¹ Augustini, Aurelii. In Psalmum 149 Enarratio Sermo ad Populum, 8.

²² Augustini, Aurelii. Ibid.

²³ Niceta of Remesiana. De laude et utilitate canticorum // Gerbert von Hornau, M. Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum. - St. Blasien, 1784. Vol. I, 10a.

²⁴ Césaire d'Arles. Expositio in Apocalypsim, IV. Цит. по: Fritz, Jean-Marie. Paysages Sonores du Moyen Âge. - Paris: Honoré Champion, 2000. - P. 302.

²⁵ St. Bonaventura. Vitis mystica, VII, 1, p. 172. Цит. по: Fritz, Jean-Marie. Paysages Sonores du Moyen Âge. - Paris: Honoré Champion, 2000. - P. 301.

²⁶ Что касается сложных отношений Паганини с Церковью и паганиниевского атеизма, то на проверку они оказываются не чем иным, как мифом - частично романтическим, частично советским (примечание переводчика).

²⁷ См. письмо Паганини к Онорио де Вито, датированное 31 июля 1829 г. (Neill E. Paganini: Epistolario. - Genova: Comune di Genova, 1982. - P. 80).

²⁸ Peruffo, Mimmo. Nicolò Paganini and Gut Strings: the history of a happy find // Recercare. 2000. XII. Pp. 137-147.

²⁹ Остатки кишечных струн были найдены на египетских струнных инструментах наподобие лютни, которые датируются XIV в. до н. э.

³⁰ Praetorius, Michael. De Organographia. - Wolfenbüttel: Elias Hohlwein, 1619. - S. 56.

³¹ Kircher, Athanasius. Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni. - Roma: Corbelletti, 1650; Hildesheim: Olms, 1970. T. I. - P. 486.

³² Martens, Frederick H. Violin Mastery. Talks With Master Violinists and Teachers. - New York: F. A. Stokes, 1919. Vol. I.; Martens, Frederick H. Violin Mastery. Talks With Master Violinists, Viola Players and Violoncellists. - New York: F. A. Stokes, 1923. Vol. II.

³³ Thomastik, Franz. Die Stahlsaite als Kulturfaktor. Wien: Dr. Thomastik und Mitarbeiter, 1932.

³⁴ Eberhardt, Siegfried. Wiederaufstieg oder Untergang der Kunst des Geigens. Die kunstfeindliche Stahlsaite. Berlin-Grunewald, 1938.



В прошлом номере журнала мы начали публикацию материалов готовящегося к печати первого в России научного энциклопедического словаря «Старинная музыка», который призван отразить передовые достижения современного музыковедения в области изучения искусства прошлых веков. Предлагаемая публикация также содержит статьи, посвященные персоналиям деятелей музыкальной культуры, информация о которых полностью отсутствует в отечественной «Музыкальной энциклопедии» и «Музыкальном энциклопедическом словаре»*.

АБОС (Abos) Джироламо (Маттео) (16.11.1715, Ла Валлетта — октябрь 1760, Неаполь) — мальтийский композитор. Представитель неаполитанской оперной школы.

Родился на острове Мальта, но уже с детских лет оказался в Неаполе, где был отдан на обучение в одну из городских консерваторий (в числе его учителей был Ф. Дуранте). Впоследствии сам преподавал в нескольких неаполитанских консерваториях, а также служил церковным капельмейстером. Автор не менее 14 опер (1742—1753), музыка которых, к сожалению, сохранилась лишь частично, да и то в рукописях. Свою работу в области музыкального театра А. начинал в жанре комической оперы («Две похожих цыганки», 1742; «Ревнивец», 1743; «Служанка-госпожа», 1744 и др.). Однако затем переключился в область оперы «серьезной», обращаясь в т.ч. к популярным в то время либретто П. Метастазия («Адриан в Сирии», 1746; «Артаксеркс», 1746; «Александр в Индии», 1747). Несмотря на то, что постановкам музыкально-сценических сочинений А. в Италии и за ее пределами не всегда сопутствовал успех, композитор считался при жизни признанным мастером музыкального театра. Его арии нередко включались в популярные в 18 в. оперы-пастиччо. Однако творчество А. не ограничивалось исключительно операми. В качестве церковного капельмейстера ему приходилось создавать духовную музыку для различных вокальных составов с инструментальным сопровождением (оратория «Смерть Авеля», 2 мессы, псалмы, Магнификат и др.). В стилистическом отношении она обнаруживает очевидное влияние творчества Ф. Дуранте и Дж. Перголези. Наиболее известное сочинение А. в этой области творчества — кантата «Stabat mater» (1750) для двух сопрано, альты, струнных и basso continuo, партитура которой была опубликована лишь в начале 21 в. в США (Middleton: A-R Editions, Inc., 2003).

Ю.Б.

АДРИАНСЕН (Adriaenssen, Adriaensen, Adriansen, Hadrianus) Эммануэль (ок. 1554, Антверпен — похоронен 27.02.1604, там же) — нидерландский лютнист, педагог и композитор. Жил и работал преимущественно в Антверпене. В молодости (1574) посетил Италию, усовершенствовав свое исполнительское мастерство. Руководил школой лютнистов в Антверпене. Считался одним из лучших лютнистов своего времени. Во многом получил широкую известность благодаря публикации собственных сочинений,

наиболее важные из которых — сборники под названием «Музыкальный луг» («Pratum musicum»; Антверпен, 1584; обновленное издание — 1600) и «Новый музыкальный луг» («Novum pratum musicum»; Антверпен, 1592). Эти сборники, представляющие собой французские табулатуры, включают в себя оригинальные полифонические фантазии, танцы (пассамеццо, гальярды, аллеманды, куранты, вольты, бранли и др.), а также переложения вокальных сочинений (главным образом мадригалов, шансон и мотетов нидерландских, французских и итальянских мастеров 16 в.).

Лит.: Spiessens G. Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554–1604). Brussels, 1974–76

Ю.Б.

АЙХИНГЕР (Aichinger) Грегор (1564 или 1565, Регенсбург — 20 или 21.01.1628, Аугсбург) — немецкий композитор. С 1578 учился в университете в Ингольштадте, где подружился с Якобом Фуггером — представителем известной семьи мценатов из Аугсбурга. Впоследствии, переехав в Аугсбург (1584), служил органистом этой семьи. Известно, что А. несколько раз бывал в Италии и, в частности, в 1580-е посетил Венецию, где брал уроки у Дж. Габриели, которому посвятил свою первую публикацию — собрание «Священные песнопения» («Sacrae cantiones», 1590). Сочинял главным образом вокальные духовные композиции для 3–5 голосов, близкие в стилистическом отношении музыке О. Лассо. В то же время в его наследии представлены и многоголосные сочинения в духе Дж. Габриели. Его «Церковные песнопения» («Cantiones ecclesiasticae», 1607) А., содержащие в основном латинские мотеты и магнификаты, — одна из первых в Германии значительных публикаций музыки с участием basso continuo, к которой к тому же приложен специальный трактат о его записи и исполнении (первый трактат подобного рода, изданный в Германии). Наряду с Л. Хаслером, А. — наиболее значительный и плодовитый южно-немецкий композитор конца 16 — нач. 17 в. Его творчество было хорошо знакомо современникам (в течение жизни А. в различных немецких городах, а также в Венеции было опубликовано ок. 30 сборников его сочинений).

Изд.: Musica divina, 1. ser., II–IV / hrsg. C. Proske. Regensburg, 1854–1862; Aichinger G. Ausgewählte Werke / hrsg. T. Kroyer // DTB, XVIII, Jg.X/1. Leipzig, 1909;

* Публикация подготовлена в рамках работы над финансируемым РГНФ проектом «Научный энциклопедический словарь "Старинная музыка"» (проект № 05-04-04169а).

Aichinger G. *Cantiones ecclesiasticae* / ed. W.E. Hettrick // *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* [RRMBE], 13 (1972); *The Vocal Concertos* / ed. W.E. Hettrick // *RRMBE*, 54–55 (1986).

Лит.: *Kroyer T.* Gregor Aichingers Leben und Werke: mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Ingolstadts und Augsburgs // *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, XVIII, Jg.X/1. Leipzig, 1909, S. IX – CXXIX; *Schmid E.F.* Gregor Aichinger // *Lebensbilder aus dem bayerischen Schwaben*, I (1952), 246–76; *Layer A.* Musik und Musiker der Fuggerzeit: Begleitheft zur Ausstellung der Stadt Augsburg. Augsburg, 1959; *Hettrick E.* The Thorough-Bass in the Works of Gregor Aichinger (1564–1628) (diss., U. of Michigan, 1968); *Beer A.* G. Aichinger und Chr. Erbach als Orgelgutachter in Ellwangen // *Music in Bayern*, 39 (1989), 75–82



Ю.Б.

АЛЬБЕРТИНИ (Albertini) Джоаккино (30.11.1748, Пезаро – 27.03.1812, Варшава) – итальянский композитор. Основная область его творчества – сценическая музыка. Вскоре после своего театрального дебюта – постановки в Риме интермеццо «Блистательная охотница» («La scacciatrice brillante», 1772) он уехал в Польшу, где находился на службе при дворе короля Станислава Августа Понятовского (в 1782–1784 – капельмейстер). Руководил концертами королевской капеллы и придворными музыкальными спектаклями. Сочинял разнообразные вставные номера для исполнения в Варшаве зарубежных опер, написал собственную оперу «Дон Жуан, или Наказанный развратник» («Don Juan, albo Ukarały libertyn», 1783). В 1785 надолго покинул Польшу, вернувшись в нее лишь в 1803. За это время поставил еще 4 свои оперы: «Цирцея и Улисс» («Circe und Ulisses»; Гамбург, 1785), «Виргиния» («Virginia»; Рим, 1786), «Сципион Африканский» («Scipione africano»; Рим, 1789) и «Весталка» («La virgine vestale»; Рим, 1803). Последней сценической работой А. стала интермедия «Польский капельмейстер» («Kapelmajster polski»; Варшава, 1808). В творческом наследии А. представлен также ряд сочинений, не связанных непосредственно с театром. Среди них Симфония (1791), «Торжественная месса» (1792), Офферторий, а также отдельные арии и дуэты.

Ю.Б.

АЛЬБРИЧИ (Albrici) Винченцо (26.06.1631, Рим – 08.08.1690 или 1696, Прага) – итальянский композитор и органист. Происходил из музыкальной семьи (его отец, **Доменико А.**, был профессиональным певцом). В 1641–1646 обучался в Немецкой иезуитской коллегии в Риме, где также исполнял обязанности органиста. В последующие годы много путешествовал, посетив Ломбардию, Германию, Фландрию и Швецию, где был одним из руководителей итальянских музыкантов и актеров, находящихся на службе у королевы Кристины. С 1656 (по другим данным с 1654) А. состоял в княжеской капелле в Дрездене, возглавлял ее вместе с Дж.А. Бонтемпи (до 1661). За период своей службы несколько раз оставял

Дрезден, совершая поездки в Рим (1658, 1660), Франкфурт (1659), Гамбург (1661). С 1663 по 1668 работал в Англии при дворе Карла II, с 1673 по 1675 был церковным капельмейстером в Риме, нередко возвращаясь в Дрезден, который окончательно оставил лишь в 1681, ненадолго заняв пост органиста церкви св. Фомы в Лейпциге. А с 1682 до конца жизни А. являлся органистом августинского монастыря в Праге.

Основную часть наследия А. составляет духовная музыка, в т.ч. 5-голосная месса с инструментальным сопровождением, *Te Deum*, а также многочисленные (св. 40) вокальные концерты, мотеты и псалмы. Наиболее примечательны из них концерты для солистов, хора и инструментов, которые по стилю близки римским мотетам середины 17 в., но, в отличие от них, включают ариозо и арии, а также инструментальные симфонии и ритуартели. Помимо библейских текстов, в них используются свободные поэтические вставки. Сохранилось также несколько принадлежащих А. светских кантат и инструментальных ансамблевых сочинений.

Лит.: *Moberg C.-A.* Vincenzo Albrici und das Kirchenkonzert // *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblate*. Copenhagen, 1962, 199–216; *Moberg C.-A.* Vincenzo Albrici (1631–1696): eine biographische Skizze mit besonderer Berücksichtigung seiner schwedischen Zeit // *Festschrift Friedrich Blume*. Kassel, 1963, 235–246; *Frandsen M.* The Sacred Concerto in Dresden, ca. 1660–1680 (diss., U. of Rochester, 1996)

Н.О.

АЛЬТЕНБУРГ (Altenburg) Иоганн Эрнст (15.06.1734, Вейсенфельс – 14.05.1801, Биттерфельд) – немецкий трубач, органист и теоретик. Сын придворного трубача в Вейсенфельсе **И.К. Альтенбурга** (1689–1761), у которого учился игре на трубе. С 18 лет начал самостоятельную профессиональную деятельность как трубач. До 1757 служил в Мерсебурге, там же учился композиции и игре на органе у И.Т. Рёмхильда. В 1757 поступил трубачом во французскую армию, участвовал в Семилетней войне. В 1767 занял пост органиста в Ландсберге, а с 1769 стал органистом в небольшой деревушке Биттерфельд. Известен как автор «Наставления по героически-музыкальному искусству для трубачей и литавристов» («Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst»), написанного не позднее 1770-х, но опубликованного лишь в 1795. Эта работа, содержащая ценные сведения об искусстве придворных и военных трубачей, – одна из последних публикаций, для которых характерна трактовка трубы в технике барокко.

Соч.: *Altenburg J.F.* Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst. – Halle, 1795 (Dresden, 1911; N.Y., 1961)

Лит.: *Усов Ю.* «Школы для трубы» в формировании исполнительской культуры // *Муз. инструменты и голос в истории исполнительского искусства* / Науч. тр. МГК. – М., 1971

В.Б.

АМАЛЬ (Hamal) Жан-Ноэль (23.12.1709, Льеж — 26.11.1778, там же) — фламандский композитор. Первоначальное музыкальное образование получил от своего отца **Анри Гильома А.** (1685—1752), церковного музыканта, работавшего в Льежском соборе св. Ламберта. Затем учился в Риме. С 1738 — музыкальный директор Льежского собора. Устроитель «духовных концертов» в Льеже. Автор многочисленных произведений литургического характера (в т.ч. 33 мессы и 5 реквиемов для хора и оркестра, 32 «больших» и св. 50 «малых» мотетов) и близких им духовных ораторий, он активно работал и в светских жанрах, создав несколько сочинений для музыкального театра, а также немало инструментальной музыки, среди которой выделяются опубликованные в 1743 в Париже и Льеже 6 увертюры и 6 камерных симфоний для струнных, а также 6 трио-сонат для скрипки, флейты и basso continuo. В стилистическом отношении музыка А. весьма типична для своего времени, демонстрируя как позднебарочные, так и раннеклассические признаки.



Преемником А. на посту музыкального директора Льежского собора стал его племянник **Анри А.** (1744—1820). Как композитор он работал в тех же жанрах, что и его дядя (иногда в соавторстве с ним), правда, отличался меньшей плодовитостью. Оставил рукописную «Летопись театральной и музыкальной жизни Льежа в период с 1738 по 1806 год» (опубликована в 1989), ставшую весьма ценным источником для изучения истории художественной культуры города.

Лит.: *Schoolmeesters E.* Henri Hamal, dernier maître de chapelle de la cathédrale Saint-Lambert. Liège, 1914; *De Smet M.* Jean-Noël Hamal (1709—1778), chanoine impérial et directeur de la musique de la cathédrale Saint-Lambert de Liège: vie et oeuvre. Bruxelles, 1959; *Lenaerts K., Avermaet G. van.* Jean-Noël Hamal als belangrijk vertegenwoordiger van de Luikse school in de XVIIIe eeuw (diss., Ghent Universitet, 1996)

Ю.Б.

АНДРЕОЦЦИ (Andreozzi) Гаэтано (22.05.1755, Аверса — между 21 и 24.12.1826, Париж) — итальянский композитор. Музыкальное образование получил в неаполитанской консерватории Санта Мария ди Лорето, брал также уроки у своего дяди по материнской линии Н. Йоммелли, отчего получил прозвище «Йоммеллини». Дебютировал как композитор ораторией «Иевфай» («Giefte»), исполненной в 1779 в Риме, впоследствии посвятил себя главным образом музыкальному театру. Первым его музыкально-сценическим произведением стала комическая опера «L'equivose», поставленная в 1781 во Флоренции. В дальнейшем, однако, вплоть до своей последней оперной премьеры — «Триумф Александра Великого» (Рим, 1815) А. предпочитал сочинять «серьезные оперы» (не менее 35 из 44 приписываемых ему опер), среди которых, в частности, «Олимпиада» (1782), «Катон в Утике» (1786), «Агесилай, царь Спарты» (1788), «Анжелика и Медор» (1792), «Гамлет» (1792), «Саул» (1794), «Армида и Ринальдо» (1802). Несмотря на их причисление к операм-серия, они подчас существенно отличаются от типич-

ческой разновидности данного жанра. В ряде случаев А. отказывался от традиционной трехактной структуры в пользу двухактной, более свободно строил оперные сцены, активно используя в них ансамбли и даже хор, весьма разнообразно подходил к построению арий (почти полностью отказавшись в 1790-е от типа арии da capo), заметно усилил выразительную роль оркестра. Почти все оперы А. были написаны для театров Неаполя, Флоренции, Венеции и других итальянских городов. Однако композитор не раз покидал пределы Аппенинского полуострова. В 1784 (очевидно в надежде на получение поста при российском императорском дворе) А. прибыл в Петербург, где провел около года, сочинив оперу «Покинутая Дидона», а возможно также и оперу «Ясон и Медея» (правда, никаких документальных данных об исполнении этих опер в Петербурге не сохранилось). В начале 1790-х, сопровождая свою супругу, певицу Анну де Санти (ок. 1772—1802), А. посетил Мадрид, где в 1791 была поставлена приписываемая ему опера «Густав, король Швеции».

Кроме опер, в наследии А. 4 оратории, ряд небольших духовных и светских вокальных сочинений, а также камерно-инструментальная музыка, в т.ч. 6 струнных квартетов ор. 1 (Флоренция, 1786) и 3 квинтета для флейты и струнных (Венеция, 1793).

Лит.: *Conati M.* [Introduzione] // *Andreozzi G.* Amleto. Milano, 1984

Ю.Б.

АНЪЕЗИ (Agnesi) Мария Тереза (17.10.1720, Милан — 19.01.1795, там же) — итальянский композитор, клавеснистка, певица, либреттистка (ее не менее одаренная старшая сестра Мария Каэтана А. стала известным математиком). С 1745 пользовалась покровительством австрийского губернатора Милана Дж. Паллавичини, которому посвятила свою сценическую кантату «Возрождение Аркадии» («Il restauro d'Arcadia», 1747). Ее талант также привлек внимание императрицы Марии Терезии (ей А. посвятила 12 арий, ок. 1748). Помимо Милана и Вены, музыка А. исполнялась также и при саксонском дворе в Дрездене, как правило, вызывая одобрительные оценки слушателей. А. являлась одной из немногочисленных женщин-композиторов 18 в., сочинявших музыку крупных сценических произведений. Она — автор 6 опер (сохранились не полностью), из которых наиболее известны «Софонисба» («La Sofonisba», 1747—1748), «Кир в Армении» («Ciro in Armenia» [на собственный текст], 1753) и «Король-пастух» («Il Re Pastore», ок. 1755). Кроме того, А. писала музыку для клавира (концерты, сонаты), но значительная ее часть оказалась утрачена. После замужества (1752) композиторская активность А. уменьшилась, однако имя ее было хорошо известно в музыкальном мире. В 1770 она встречалась в Милане с юным В.А. Моцартом. Последние годы жизни провела в крайней бедности.

Лит.: *Jong C. de.* The Life and Keyboard Works of Maria Teresa d'Agnesi (diss., U. of Minnesota, 1978)

Л.К.

БАТИСТ (Baptiste), собств. **Жан-Жак Батист Ане** (Anet) (02.01.1676, Париж – 14.08.1755, Люневиль) – французский скрипач и композитор. Его первым учителем музыки был отец – **Жан Батист Ане** (1650–1710) – скрипач, находившийся на службе у герцога Орлеанского, а впоследствии игравший в оркестре «24 скрипки короля». В сер. 1690-х



Б. отправился в Рим, где совершенствовал свое мастерство под руководством А. Корелли. После путешествия по Германии и Польше, предпринятого на рубеже 1699–1700, возвратился во Францию, поступив вначале на службу к герцогу Орлеанскому, а затем к жившему в Париже баварскому курфюрсту Максимилиану Эмануэлю. В 1701 с большим успехом дебютировал при дворе, удостоившись лестной оценки Людовика XIV. Впоследствии неоднократно играл при дворе, в домах аристократии, с 1725 выступал в «Духовных концертах». В 1715 поступил на королевскую службу. Получив в 1724 «генеральную привилегию» на публикацию своей инструментальной музыки, за 10 лет издал 6 томов: в двух из них содержатся сонаты для скрипки и basso continuo, а в остальных – сюиты для мюзета, которые Б. сочинял для своего друга, знаменитого исполнителя на мюзетте Колена Шарпантье. В 1735 Б. оставил службу в оркестре «24 скрипки короля», а не позднее 1738 уехал в Люневиль, поступив в оркестр жившего в Лотарингии короля Польши Станислава Лещинского.

Б. явился одним из лучших скрипачей Франции 1-й четверти 18 в., обладавшим выдающейся исполнительской техникой и превосходно владевшим искусством импровизации. Его собственная музыка, не отличаясь особой оригинальностью, написана вполне профессионально, хотя к середине 18 в. она уже казалась устаревшей.

Лит.: *Antoine M.* Note sur les violonistes Anet // *Recherches sur la musique française classique*, 2 (1961–1962), 81–93

Ю.Б.

БЕРЕНШТАДТ (Berenstadt) Гаэтано (ок. 1690, Флоренция (?)) – январь или февраль 1735, Флоренция) – немецкий певец (альт-кастрат). Родился в семье немецкого литавриста, служившего при дворе Великого герцога Тосканского. Учился, вероятно, у Ф.А. Пистокки. Первое появление на оперной сцене состоялось в «Царице Македонской» Ф. Гаспарини и Дж. Виньолы (Неаполь, 1708). Впоследствии Б. находился на службе у герцогини Тосканской (1711–1712) и при дворе курфюрста в Дюссельдорфе (1712–1716). Был приглашен в Лондон (1716–1717), где пел (без особого успеха) в возобновленном «Ринальдо» Г.Ф. Генделя, «Пирре и Деметрии» А. Скарлатти (в редакции Н. Хайма), а также в «Тите Манлии» А. Ариости и в пастиччо «Венцеслав». После выступления осенью 1717 в Дрездене несколько лет числился «виртуозом» курфюрста саксонского, хотя больше при дрезденском дворе не выступал. В 1719–1722 пел главным образом в театрах Северной Италии и в Риме. В Болонье был принят в члены Филармонической академии. В 1723 был ангажирован «Королевской академией музыки» в Лондоне на два сезона. За это время исполнил роли

в нескольких операх Генделя, Ариости, а также Дж. Бонончини, другом и сторонником которого являлся. В 1726–1732 пел в разных городах Италии – в Риме (1726, 1728–1729, 1732), Неаполе (1726–1727), Флоренции (1727–1730, 1733–1734), Ливорно (1730–1731). Гендель написал для Б. партии Птолемея в «Юлии Цезаре», Адальберта в «Оттоне», Флавия в одноименной опере; Л. Винчи – партию Ярбы в «Покинутой Дидоне». Это наглядно свидетельствует о гибкости и силе голоса певца (диапазон: *соль* малой октавы – *ми-бемоль* второй октавы).

Лит.: *Lindgren L.* La carriera di Gaetano Berenstadt, contralto evirato (ca.1690–1735) // *Rivista italiana di musicologia*, 19 (1984), 36–112

И.С.

БЕРНЬЕ (Bernier) Никола (05 или 06.06.1665, Мантана-Сене – 06.07.1734, Версаль) – французский композитор, органист, педагог и музыкальный теоретик. Получив начальное музыкальное образование в провинциальных церковных метризах, совершенствовал его в Италии под руководством А. Кальдары. В 1692 приехал в Париж, где давал уроки игры на клавесине. После неудачной попытки получить пост maître de musique Кафедрального собора Руана (1693), стал руководителем метризы Шартрского собора, а в 1698 – парижской церкви Сен-Жермен-л’Оксерруа. В 1704 унаследовал от М.А. Шарпантье пост maître de musique церкви Сен-Шапель и несмотря на женитьбу в 1712 на дочери М. Марэ (что противоречило статусу maître de musique) сохранил его за собой до 1726 во многом благодаря покровительству со стороны герцога Орлеанского. С начала 1723 был одним из sous-maître de musique Королевской капеллы в Версале. Пользовался известностью как педагог (в числе его учеников был Л.К. Дакен), написал имеющий явную практическую направленность трактат «Правила композиции». Как композитор стремился в своем творчестве сочетать особенности французского и итальянского стилей, что особенно ярко проявилось в его светских камерных кантатах (ок. 40, публиковались в 1703–1723), написанных для одного или двух голосов и basso continuo (или инструментального ансамбля) и в несколько меньшей степени – в музыке духовной, основу которой составляют мотеты: 36 «больших мотетов» в традициях Делаланда, а также 45 мотетов для 1–3 голосов с инструментальным сопровождением, близких камерным кантатам (опубликованы в 3 собраниях в 1703, 1713 и 1741). Написанный Б. в 1715 для праздника в замке герцогини Дюмен дивертисмент «Ночи в Со» («Les nuits de Sceaux») включает в себя сохранившиеся собственно инструментальные пьесы композитора – популярные танцы и 2 увертюры в духе Ж.Б. Люлли.

Лит.: *Nelson P.F.* Nicolas Bernier (1665–1734): a Study of the Composer and his Sacred Works (diss., U. of North Carolina, 1958); *Nelson P.F.* Nicolas Bernier // *Recherches sur la musique française classique*, 18 (1978), 51–87; 19 (1979), 51–101; *Voloshin M.J.* The Secular Cantatas of Nicolas Bernier (diss., U. of Kentucky, 1984)

Ю.Б.

БЛАЗИУС (Blasius) Матье Фредерик (23.04.1758, Лотербург — 1829, Версаль) — французский инструменталист, дирижер, композитор и педагог. Играл на флейте, кларнете, фаготе и скрипке. В 1793 — инициатор создания, музыкант и дирижер Оркестра Национальной гвардии, в 1803 — руководитель Оркестра Консульской гвардии, затем одного из духовых оркестров Императорской гвардии, а в эпоху реставрации играл в личном оркестре Людовика XVIII. С 1795 по 1801 вел класс кларнета и скрипки в Парижской консерватории. Пользовался известностью и авторитетом как дирижер, руководил оркестром немецкой труппы Театра де ла Сите (1801), оркестра Порт Сен-Мартен (1802—1807), Комической оперы (1801—1818). Известный композитор, дирижер и музыкальный критик Ф.Ж. Фетис писал о Б.: «Все композиторы долго с удовольствием вспоминали тщательность, с которой он исполнял доверенные ему сочинения; уверенность в себе, хладнокровие, деликатность его слуха, позволявшую мгновенно различать партию, в которой допущена ошибка». Как композитор Б. довольно активно работал как в области театральной музыки, поставив с 1788 по 1805 не менее 10 комических опер и мелодрам, так и в области музыки инструментальной. В его наследии 3 концерта для скрипки (1797—1801), 4 концерта для кларнета (1802—1805), 1 концерт для фагота (после 1800, утерян) с оркестром и многочисленные камерные ансамбли (дуэты, трио, квартеты). Кроме того, Б. — автор ряда инструктивно-методических работ.



Два брата Б. — **Пьер Б.** (род. 1752) и **Игнац Б.** (род. 1755) также стали музыкантами: первый — скрипачом, второй — фаготистом.

Лит.: *Pierre C.* Le Conservatoire national de musique et de declamation: Documents historiques et administratifs. Paris, 1900; *MacCormick C.L.* M.-F. Blasius (1758—1829): A Biographical Sketch, Catalog of Works and Critical Performance Edition of the “Quator Concertant” in F, op.1 № 7 (diss., Michigan State U., 1983); *Bongrain A., Poirier A.* Le Conservatoire de Paris: deux cents ans de pedagogie (1795—1995). Paris, 1999

В.Б.

БОЙВЕН (Boyvin) Жак (ок. 1653, Париж — 30.06.1706, Руан) — французский органист и композитор. Обучался в парижском Hôpital des Quinze-Vingts (институте для слепых), там же начал работать органистом (1663—1674), а затем выиграл конкурс на место органиста в Кафедральном соборе Руана (кроме того, с 1697 по 1702 Б. выполнял обязанности органиста церкви St.-Herbland, где в 1703 его сменил Г. Коррет). Между 1686 и 1689 в Руанском соборе был установлен новый 4-мануальный орган работы Р. Клико, широкие технические и колористические возможности которого вдохновили Б. на сочинение двух Органных книг (1689, 1700), содержащих по 8 сюит в 8 церковных тонах (по системе *Нувера*). В «Первой органной книге» каждая сюита открывается Прелюдией либо *Plein jeu*, а завершается, как правило, Диалогом. Количество пьес внутри сюиты варьируется

от 6 до 11 в каждой. Во «Второй органной книге» сюиты более компактны (по 6—7 пьес), появляются новые разновидности органных жанров, основанных на регистровых комбинациях, — *Concerts de flute, Plein jeu à trios chœur* (с эффектом эхо). Здесь же содержится fuga в итальянском духе (*fugue chromatique*). Б. также является автором двух трактатов: «Трактата по композиции» (не сохранился) и «Краткого трактата по аккомпанементу на органе и клавишине» (включен в публикацию «Второй органной книги»), который, по словам автора, содержит «простые объяснения главных принципов сочинения музыки, демонстрацию аппликатур и всех способов, которые применяются обычно в basso continuo».

Изд.: *Oeuvres complètes d’orgue / ed. A. Guilmant et A. Pirro // Archives des maîtres de l’orgue, VI.* Paris, 1905

Лит.: *Dufourcq N.* La musique d’orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain. Paris, 1941; *Dufourcq N.* Le livre de l’orgue française. 1589—1789. Vol. 4. Paris, 1972; *Guide de la musique d’orgue.* Paris, 1991

Е.К.

БУТТШТЕТТ (Buttstett) Иоганн Генрих (25.04.1666, Биндерслебен, близ Эрфурта — 01.12.1727, Эрфурт) — немецкий композитор и теоретик. Ученик И. Пахельбеля. Преимущественно жил в Эрфурте. С 1684 работал церковным органистом. В 1687 женился на Марте Леммерхирт, родственнице матери И.С. Баха. В 1691 оказался преемником Пахельбеля на посту органиста Предигеркирхе, став ведущим органистом города. Автор вокальных композиций для церкви (в т.ч. нескольких месс), большая часть которых утеряна, а также сочинений для клавишных инструментов, обнаруживающих очевидное влияние Пахельбеля. Среди них — ок. 40 органных хоральных прелюдий, а также опубликованное в 1713 в Лейпциге собрание «Музыкальное клавирное искусство» («Musikalische Clavier-Kunst»), содержащее прелюдии, фуги, ричеркары, танцевальные пьесы и арию с 12 вариациями. Многие клавирные сочинения композитора не сохранились.

Б. имел немало учеников, среди которых был будущий лексикограф, органист и композитор И.Г. Вальтер. Известен он был и как музыкальный теоретик, придерживавшийся консервативных взглядов. Активно полемировал с И. Маттезоном, трактат которого «Вновь открытый оркестр» («Das neu-eröffnete Orchestre») подверг критике в своем труде «Ут, ре, ми, фа, соль, ля, вся музыка и вечная гармония» («Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna»; Эрфурт, 1716). А в ответ на убедительные контраргументы Маттезона, опубликованного в 1717 работу «Защищенный оркестр» («Das beschützte Orchestre»), представил свои очередные возражения в публикации под названием «Официальное разъяснение против “Защищенного оркестра”» («Der wider das “Beschützte Orchestre” ergangenen öffentlichen Erklärung»).

Лит.: *Ziller E.* J.H. Buttstett. Halle, 1934

Н.О.

ВЕЙС (Weiss, Weiß) Сильвиус Леопольд (12[?].10.1686, Бреслау, ныне Вроцлав – 16.10.1750, Дрезден) – немецкий лютнист и композитор. Сын и ученик лютниста **Иоганна Якоба В.** (ок. 1662–1754), работавшего в Дюссельдорфе, в Гейдельберге и Мангейме; в тех же городах, а также в Мангейме, работал брат В., лютнист и композитор **Иоганн Сигизмунд В.** (ок. 1690–1737). С 7 лет В. выступал как вундеркинд. В 1710–1714 находился в услужении князя А. Собеского и жил в Риме во дворце его матери королевы Марии Казимиры. С 1718 работал в придворной капелле в Дрездене и сотрудничал с И.А. Хассе, который в своих операх 1730–1740-х создавал рассчитанные на мастерство В. виртуозные партии для лютни и теорбы. В честь Хассе и его супруги Ф. Бордони был назван сын В. – **Иоганн Адольф Фаустикус В.** (1741–1814), также ставший лютнистом и композитором. Сольной карьере В. положило конец столкновение в 1722 с французским скрипачом Пти (Petit), который укусом повредил ему фалангу большого пальца правой руки. Невзирая на это, В. много выступал (Прага, Вена, Мюнхен, Берлин, Лейпциг), играя в ансамбле с П. Бюффарденом, И.Й. Кванцем, И.Г. Пизенделем и другими виртуозами.



Основу творческого наследия В. составляют многочисленные (ок. 100) сюитные циклы для лютни соло (именуемых автором сонатами или партитами), в большинстве случаев состоящие из 6 танцевальных пьес (аллеманда – куранта – буррэ – сарабанда – менуэт – жига). Одна из сонат В. была переработана И.С. Бахом в дуэт для клавесина и скрипки (BWV 1025).

Изд.: 34 Suiten für Laute Solo, Leipzig, 1977; Sämtliche Werke für Laute in Tabulatur und Übertragung, Bde. I–IV. Frankfurt, 1983–1990, Bde. V–X. Kassel, 2000–;

Каталог: *Klima J.* Silvius Leopold Weiss, 1686–1750: Kompositionen für die Laute: Quellen und Themenverzeichnis. Wien, 1975

Лит.: *Арнаутова О.* «Московский манускрипт» Леопольда Сильвиуса Вайса // Старинная музыка в контексте современной культуры. Сб. материалов межд. конференции. М., 1989; *Volkmann H.L.* Silvius Leopold Weiss, der letzte grosse Lautenist // Die Musik, 6 (1906–1907); *Neemann H.* Die Lautenistenfamilie Weiss // Archiv für Musikwissenschaft, 6 (1939) [со списком сочинений]; *Burriss T.A.* Lute and Theorbo in Vocal Music in 18th-Century Dresden (diss., Duke Univ., Durham, N.C., 1997)

Л.К.

ВЁЛЬФЛЬ (Wölfl, Wölffl) Йозеф (24.12.1773, Зальцбург – 21.05.1812, Лондон) – австрийский пианист и композитор, ученик Л. Моцарта и М. Гайдна. Дебютировал как пианист в 1792 в Варшаве, с 1795 жил в Вене, где как виртуоз считался конкурентом Л. ван Бетховена. Гастролировал в Германии и Австрии. В начале 1800-х прибыл в Париж, однако уже в 1805 уехал в Швейцарию, а оттуда в Лондон. Написал 7 опер разных жанров, 2 балета, 7 концертов для фортепиано с оркестром, 2 симфонии (1803 и ок. 1808), множество камерных ансамблей (в т.ч. 12 струнных квартетов), произведения для фортепиано

(в т.ч. 30 сольных сонат и многочисленные сонаты с сопровождением различных инструментов ad libitum, вариации, танцы и др.), песни для голоса в сопровождении фортепиано. Многие сочинения В. публиковались при его жизни, однако вскоре после его смерти были забыты.

Лит.: *Baum R.* Joseph Wölfl. Kassel, 1928

Л.К.

ВИНТЕР (Winter) Петер фон (крещен 28.08.1754, Мангейм – 17.10.1825, Мюнхен) – немецкий композитор. С 10-летнего возраста играл в придворном оркестре в Мангейме (с 1776 – на постоянной должности скрипача). В 1778 вместе с двором переехал в Мюнхен, где в 1787 получил пост вице-капельмейстера, а в 1798 – капельмейстера. В 1814 в знак признательности за 50-летнюю придворную службу возведен в дворянство. Как композитор испытал влияние И.К. Баха, Й. Бенды, А. Швейцера и особенно В.А. Моцарта, с которым познакомился в 1781 на мюнхенской премьере «Идомея». Будучи в 1781 в Вене, совершенствовался в вокальной композиции у А. Сальери. В связи с постановками своих опер в 1-й пол. 1790-х посетил Италию, затем добился признания в Вене. Последние годы жизни посвятил главным образом церковной музыке и преподаванию пения, обобщив свой опыт в трактате «Полная школа пения» («Vollständige Singschule», 1825). Основная область творчества В. – музыкально-сценические произведения (всего – ок. 50; в основном оперы различного типа, но также мелодрамы и балеты), которые создавались с 1778 по 1820 не только для Мюнхена, но и для театров других европейских городов (Венеция, Неаполь, Вена, Прага, Париж, Лондон, Милан). Наиболее известные, поставленные в Вене «серьезно-комические» (heroisch-komische) оперы «Прерванное жертвоприношение» («Das unterbrochene Opferfest», 1796), а также продолжение «Волшебной флейты» – «Лабиринт, или Борьба стихий» («Das Labyrinth, oder Der Kampf mit den Elementen», 1798; текст Э. Шиканедера). Кроме того, В. – автор 26 месс (в т.ч. «Пасторальной», 1805), 2 рекеминов (в т.ч. памяти императора Иосифа II, 1790), 2 Te Deum, Stabat mater, псалмов, гимнов, мотетов и др. духовных песнопений, а также множества светских вокальных сочинений (кантат, песен, канцонетт, дуэтов и др.). Активно работал В. и в сфере инструментальной музыки, написав 4 симфонии (в т.ч. «Батальную симфонию» [Schlacht-Sinfonie] с хором, 1814), 2 концертные симфонии, несколько концертов и концертно для различных инструментов с оркестром, многочисленные камерные сочинения (от трио до октета), в т.ч. с участием духовых инструментов.

Лит.: *Frensdorf V.E.* Peter Winter als Opernkomponist. Erlangen, 1908; *Riemann H.* [P. von Winter] Katalog und thematisches Verzeichnis der Kammermusik // Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 28, Jg. XVI (1915); *Bolongaro-Crevenna H.* L'arpa festante: die Münchner Oper 1651–1825, München, 1963; *Cole M.S.* Peter Winter's Das unterbrochene Opferfest: Fact, Fantasy and Performance Practice in Post-Josephinian Vienna // Music and Performance in Society:

Л.К.

ГАЛЬЯНО (Gagliano) Джованни Батиста да (20.12.1594, Флоренция — 08.01.1651, там же) — итальянский композитор, младший брат Марко да Гальяно. Жил и работал во Флоренции. Долгое время исполнял обязанности руководителя капеллы Кафедрального собора Санта Мариа дель Фьоре. С 1643 унаследовал от своего старшего брата пост капельмейстера при дворе герцога Медичи. В 1623—1643 опубликовал 4 сборника духовной музыки для различных вокальных составов с инструментальным сопровождением (чаще всего ограничивающимся партией basso continuo). Явился автором 4 ораторий (музыка не сохранилась), написанных совместно с Ф. Каччини («Мученичество Св. Агаты», 1622) и Я. Пери («Благословение Иакова», 1622; «Рождество Спасителя нашего Иисуса Христа», 1623; «Архангел Рафаил», 1624).

Лит.: *Kirkendale W.* The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. Florence, 1993



Ю.Б.

ДЕНИ (Denis) — династия французских инструментальных мастеров 16—17 вв. Основатель — **Робер Д.** (ум. 1588 или 1589, Париж), который с 1544 работал в Париже и был видным органостроителем и клавишинным мастером. По его стопам пошли три сына — **Клод Д.** (1544 — 1587), **Жан (I) Д.** (1549 — после 1634) и **Робер (II) Д.** (ум. 1589). Причем, помимо клавишных, они изготавливали также скрипки, лютни, гитары и другие струнные инструменты. Наиболее известным представителем династии оказался **Жан (II) Д.** (ок. 1600 — янв. 1672), внук Робера (I) Д. и сын Жана (I) Д. Ученик Флорана Бьенвеню (Bienvenu), он с 1628 работал органистом парижской церкви St Barthélémy. М. Мерсенн отзывался о нем как о выдающемся изготовителе клавишинов. Инструменты его работы имели, в частности, Н. Лебег и Ж. Шамбоньер. В 1643 Жан (II) Д. опубликовал «Трактат по настройке клавишины» («Traité de l'accord de l'épinette»), в котором содержались также различные исполнительские указания, рассматривались проблемы церковных тонов и искусства сочинения фуги. Имел троих сыновей — Жана (III) Д. (ок. 1630—1685), Луи (1635 — после 1704) и Филиппа Д. (ок. 1645—1705), которые продолжили семейную традицию. Наиболее удачная карьера сложилась у Луи Д., который сменил отца на посту органиста церкви St Barthélémy, а также служил инструментальным мастером при дворе (его дочь вышла замуж за Л. Маршана).

Лит.: *Dufourcq N.* Une dynastie française: les Denis // *Revue de musicologie*, 38 (1956), 151—156; *Brossard Y. de.* Musiciens de Paris 1535—1792. Paris, 1965

Е.К.

ДОРНЕЛЬ (Dornel) Луи Антуан (ок. 1680 — после 1756, Париж) — французский клавесинист, органист и композитор. Впервые заставил заговорить о себе в 1706 после успешного поступления на место органиста в па-

рижской церкви Ste-Marie-Magdaleine-en-la-Cité. С 1716 работал вторым органистом в аббатстве Св. Женевьевы, а после смерти Резона в 1719 стал главным органистом этого аббатства. С 1725 по 1742 занимал пост maître de musique во Французской академии, для ежегодных празднеств которой, приуроченных ко дню Св. Людовика, сочинял мотеты (не сохранились), а также руководил их исполнением. Д. — автор нескольких сборников инструментальных сюит и сонат для скрипки и basso continuo, для флейты и basso continuo, трио-сонат (1709, 1711, 1713), в которых чувствуется влияние итальянского стиля в духе популярного тогда в Париже А. Корелли. Д. издал также Клавесинную книгу (1731), а его Органная книга осталась в рукописи, и ее дата (1756) — последнее документальное свидетельство о жизни композитора. Органная книга представляет собой неупорядоченное собрание пьес в типичных для французских органистов жанрах. В ней можно выделить группы однотональных пьес, которые, вероятно, предназначались для исполнения в чередовании с хором Магнификата или отдельных частей мессы, а также один ноль на тему «Je me suis levé».

Лит.: *Dufourcq N.* Le livre de l'orgue française. 1589—1789. Vol. 4. Paris, 1972; *Guide de la musique d'orgue.* Paris, 1991

Е.К.

ДРАГИ (Draghi) Антонио (1634 или 1635, Римини — 16.01.1700, Вена) — итальянский композитор и либреттист. Один из крупнейших деятелей музыкального театра 17 в.

Начинал свою музыкальную карьеру как мальчик-певчий в базилике Св. Антония в Падуе. Далее некоторое время работал в Ферраре. Принимал участие как певец (бас) в музыкально-сценических постановках в Венеции, познакомившись со спецификой оперного жанра. С 1658 состоял на службе при императорском дворе в Вене: сначала в капелле вдовствующей императрицы Элеоноры (с 1669 — капельмейстер), затем (с 1673) как руководитель придворного оперного театра императора Леопольда I, а с 1682 до конца жизни — придворный капельмейстер императора.

В 1660-е Д. проявил себя как автор либретто опер и ораторий (не менее 10 либретто, 1661—1669). Но наибольших успехов достиг как композитор, написав начиная со 2-й пол. 1660-х свыше 120 музыкально-сценических произведений (музыка многих из них полностью либо частично утрачена) и сыграв решающую роль в утверждении итальянской оперы на австрийской придворной сцене, где она главенствовала еще много десятилетий. Среди сценических работ Д. выделяются как масштабные трехактные оперы на историко-мифологическую тематику в традициях венецианской оперной школы («Аталанта», 1669; «Пирр», 1675; «Эней в Италии», 1678; «Фемистокл в Персии», 1681 и др.), так и более камерные одноактные музыкальные представления («Храм Дианы в Тавриде», 1678, «Пророчества Тиресия Фиванского, 1780; «Телемах», 1689 и др.). Большинство своих сочинений для театра композитор создал в сотрудничестве с при-

дворным поэтом Н. Минато, сценографом и декоратором Л.О. Бурначини, а также императором Леопольдом I, который был неплохим композитором.

Не ограничиваясь театральными работами, Д. также сочинил большое количество камерной вокальной музыки, целый ряд произведений для церкви (в т. ч. 2 мессы), как минимум 16 ораторий (1668–1691) и 26 произведений в жанре *serolcro* (на либретто Минато, 1669–1699).

Сын композитора – **Карло Доменико Д.** (1669–1711) тоже стал музыкантом и работал при императорском дворе в Вене. С 1698 и до конца жизни он исполнял обязанности одного из придворных органистов. Считается, что он написал несколько арий для постановок опер своего отца.

Лит.: *Neuhaus M.* Antonio Draghi // *Studien zur Musikwissenschaft*, I (1913), 104–92; *Schnitzler R.* The Sacred–Dramatic Music of Antonio Draghi (diss., U. of North Carolina, 1971); *Seifert H.* Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing, 1985



Ю.Б.

ДРАГИ (Draghi) Джованни Батиста (ок. 1640, Римини [?] – похоронен 13.05.1708, Лондон) – итальянский композитор и исполнитель на клавишных инструментах. Возможно, брат Антонио Драги.

Учился в Венеции. В 1-й пол. 1660-х прибыл в Лондон, где и остался до конца жизни. Прославился как великолепный органист и клавесинист. Получил признание при дворе (в 1687 назначен органистом католической капеллы Якова II и по традиции обучал музыке королевских дочерей). Был весьма разносторонним композитором. Существенную часть его наследия образуют многочисленные клавирные сочинения, в т.ч. изданные в Лондоне 6 сюит (1707). Помимо этого, Д. работал в области камерной музыки (сохранились его трио-соната *g-moll* и т.н. «Итальянский граунд» *d-moll* для рекордера и *basso continuo*), сочинил несколько торжественных од (сохранилась лишь Ода ко дню Св. Цецилии, 1687) и немало английских песен (многие из них опубликованы при его жизни в различных сборниках), явился автором инструментальной музыки к *semi*-опере М. Локка «Психея» (1675) и к *semi*-опере «Буря» (1674, совместно с Локком, П. Хамфри и Дж. Банистером), а также вокальных номеров к нескольким драматическим спектаклям (1682–1696).

Изд.: *Draghi G.B.* Harpsichord Music / ed. R. Klakowich // *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 56 (1986)

Лит.: *Mabbett M.* Italian Musicians in Restoration England (1660–90) // *Music & Letters*, 67 (1986), 237–247

Ю.Б.

ДЮЛОН (Dülön) Фредерик Людвиг (14.08.1769, Ораниенбург – 07.07.1826, Вюрцбург) – немецкий флейтист. В детстве потеряв зрение, занимался музыкой с отцом, затем с Августом Нойфом, учеником И.И. Кванца. Обладал феноменальной памятью. Свой первый публичный концерт дал в Берлине в возрасте 12 лет (9 октября 1781).

В 1780–90-е гастролировал по Европе. В 1787 в Гамбурге играл для К.Ф.Э. Баха; в Лейпциге музицировал с выдающимся флейтистом И.Г. Тромлицем; в Берлине заслужил одобрение И.П. Кирнбергера и И.Ф. Рейхардта. Выступал перед королевским двором в Лондоне, произвел большое впечатление на Э. Шиканедера во время вступлений в Вене в апреле

1791. В 1793 приехал с концертами в Петербург (газета «СПб Ведомости» от 22 марта 1793 анонсировала его концерт 30 марта), где сразу привлек симпатии публики. Был приглашен ко двору великого князя Александра Павловича, где служил до конца 1794 (по другим сведениям – до 1795), затем вернулся в Германию. Его концертная деятельность в Лейпциге прослеживается до 1800 года. Автор «Мемуаров», в которых, однако, не сообщает о своей работе в России. Ряд сочинений Д. опубликованы при его жизни издательством «Брейткопф и Хёртель». Известность получили его 16 дуэтов для флейты, 11 капризов для флейты соло и концерт для флейты с оркестром.

Лит.: *Wieland C.M.* [ред.] *Dülons des blinden Flöten-spielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet.* Zürich, 1807–08 [автобиография]; *Moozer R.-A.* *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle.* Genève, 1951; *Rice J.A.* The Blind Dülön and his Magic Flute // *Music & Letters*, 71 (1990), 25–51 [в т.ч. список сочинений]; *Miller L.E.* C.P.E. Bach and Friedrich Ludwig Dülön // *Early Music*, 23 (1995), 65–80; *The Keyed Flute by Johann George Tromlitz / ed. A. Powell.* Oxford, 1996

В.Б.

ЖЕЛИОТТ (Jélyotte) Пьер де (13.04.1713, Лассей – 12.10.1797) – французский певец (тенор), композитор, гитарист, виолончелист. В 1733 дебютировал в парижской Опере, с 1738 пел главные роли, в т.ч. в операх Ж.Б. Люлли («Атис»), Ж.Ф. Рамо («Ипполит и Арисия», «Платея», «Кастор и Поллукс», «Заис» и др.), Ж.Ж. Мондонвиля («Дафнис и Альсимадура»). С 1745 преподавал Людовику XV игру на гитаре, с 1753 – на теорбе, затем стал первым виолончелистом в театре маркизы Помпадур. После 1765 ушел со сцены, но продолжал петь в частных концертах. Голос Ж. отличался серебристым тембром и славился легкостью и подвижностью в верхнем регистре (от *fa* первой до *re* второй октавы). Известно, что Ж. сочинял музыку, однако сохранились лишь немногочисленные его произведения (наиболее известен водевиль из комедии-балета «Зелиска», 1746).

Лит.: *Pougin A.* Un ténor de l'opéra au XVIIIe siècle: Pierre Jélyotte et les chanteurs de son temps. Paris, 1905; *Piton S.* The Paris Opéra: an Encyclopedia of Opera, Ballets, Composers and Performers. London, 1983

Л.К.

ЖИЛЬ (Gilles) Жан (08.01.1668, Авиньон – 05.02.1705, Тулуза) – французский композитор. Учился в метризе собора Христа-Спасителя в Экс-ан-Провансе. В 1688 занял там же должность органиста, а в 1693 стал соборным капельмейстером. Вскоре переехал в Агд. По заказу архиепископа Нарбонны, кардинала де Бонзи в 1697

положил на музыку псалом «Deus venerut gentes» для празднеств в Монпелье, чем привлёк внимание монсеньора Бертье, епископа Рьё, и получил приглашение сменить А. Кампра в метризе собора Сент-Этьен в Тулузе. Приняв это предложение Ж. приехал в Тулузу в конце того же года. В 1701 Ж. создает 4 мотета «с симфонией», с большим успехом исполненные в честь приезда на юг Франции герцога Бургундского и герцога де Берри, внука Людовика XIV. Распространившаяся слава Ж. заставила капитул собора Нотр-Дам в Авиньоне предложить ему место руководителя метризы, временно занимаемое юным Ж.Ф. Рамо. По неизвестным причинам предложение не было принято, а Ж. продлил свой контракт в Тулузе, однако через несколько лет скоропостижно скончался. На похоронах Ж. было исполнено одно из лучших его сочинений – Реквием, который композитор берег для себя, после того как заказчики отказались от его исполнения, найдя его слишком дорогостоящим. Впервые в Париже Реквием Ж. прозвучал 1 ноября 1750 в «Духовных концертах», где впоследствии исполнялся неоднократно наряду с двумя другими сочинениями этого композитора – мотетами «Diligam te» и «Beatus quem elegisti». Реквием Ж. стал столь знаменит, что его исполняли в 1766 на похоронах польского короля в изгнании Станислава Лещинского и в 1774 на похоронах Людовика XV. Наряду с Н. Бернье, А. Демаре и А. Маденом, Ж. назван в «Апологии французской музыки» аббата Ложье величайшим музыкантом Франции. Ни один автограф Ж. не дошел до нашего времени. В провинциальных архивах сохранились лишь копии его сочинений (в их числе месса и не менее 10 больших мотетов), свидетельствующие об их высоких художественных достоинствах.

Лит.: *Hajdu Heyer J.* The life and works of Jean Jilles (1668–1705) (Diss. Univ. of Colorado, 1973); *Prada M.* Un maître de musique en Provence et en Languedoc: Jean Jilles (1668–1705): l'homme et l'oeuvre. Béziers, 1986

В.Б.

ЖЕРВЕ (Gervais) Шарль Юбер (16.02.1671, Париж – 15.01.1744, там же) – французский композитор. С 1697 служил штатным музыкантом герцога Шартрского, впоследствии герцога Орлеанского и регента. С 1723 – один из руководителей (sous-maîtres) Королевской капеллы. Несмотря на длительное пребывание в итальянизированной музыкальной среде, господствовавшей при дворе регента, Ж. во многом сохранил приверженность традициям Ж.Б. Люлли, что особенно проявилось в его 4 музыкальных трагедиях: «Медуза» (1697), «Пантея» (ок. 1703), «Сюита Армиды, или Освобожденный Иерусалим» (ок. 1704), «Гипермнестра» (1716). В лучшей из них – «Гипермнестре» (либретто Ж. де Ла Фона) композитору удалось удачно соединить французскую и итальянскую стилистику. Кроме музыкальных трагедий, Ж. поставил в «Королевской академии музыки» оперу-балет «Амуры Протеи» (1720, либретто Ла Фона), ставшую его последней работой для музыкального театра. Композитор также написал ряд кантат, свидетельствующих о значительном влиянии



на него итальянских образцов этого жанра (6 кантат Ж. опубликованы в 1712). Работая в Королевской капелле, Ж. создал немало ярких образцов духовной музыки. Прежде всего, это «большие мотеты» для 4–5-голосного хора в сопровождении оркестра, созданные в традиции М.Р. Делаланда и демонстрирующие оригинальность гармонического языка и инструментовки. Св. 40 мотетов Ж. сохранилось благодаря дочери композитора, передавшей рукописи в Королевскую библиотеку (ныне они находятся в Национальной Французской библиотеке).

Лит.: *Bennoit M.* Musiques de cour: Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661–1733 (Recueil de documents). Paris, 1971; *Tunley D.* The Eighteenth-Century French Cantata. London, 1974 (2/1997); *Catalogue thematique des sources du Grand Motet française (1663–1792).* Paris, 1984; *Fajon R.* L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimée. Genève, 1984; *Montagnier J.-P.* The Church Music of Charles-Hubert Gervais (1674–1744), 'sous-maître de musique' at the Chapelle Royale (diss., Duke U., 1994); *Montagnier J.-P.* Un mécène-musicien: Philippe d'Orléans, Régent (1674–1723). Paris, 1996

В.Б.

ЗЕЛЛЕ (Selle) Томас (23.03.1599, Цорбиг, близ Биттерфельда – 02.07.1663, Гамбург) – немецкий композитор. Учился в Лейпциге, в т.ч. в университете. Предположительно занимался музыкой под руководством С. Кальвизиуса. С 1724 работал кантором в различных городах на северо-западе Германии. В 1641 получил пост кантора гимназии св. Иоанна в Гамбурге и городского директора церковной музыки.

Сочинял преимущественно вокальную музыку разных жанров (причем как духовную, так и светскую), обнаруживающую определенное влияние творчества И.Г. Шейна. При жизни опубликовал более 10 сборников своих произведений. В 1663 составил полное рукописное собрание собственных церковных композиций, включающее в себя 281 сочинение (90 – на латинские, и 191 на немецкие тексты). Наиболее известным произведением З. являются «Страсти по Иоанну» (1643): здесь З. впервые ввел в жанр пассиона инструментальные интерлюдии.

Лит.: *Thomas Selle (1599–1663).* Beiträge zur Leben und Werk der Hamburger Kantors und Komponisten anlässlich seines 400. Herzberg, 1999

Н.О.

ИОГАНН ЭРНСТ (Johann Ernst), принц Веймарский (1696, Веймар – 1.08.1715, Франкфурт-на-Майне) – немецкий композитор и скрипач, ученик Г.К. Эйленштейна (скрипка) и И.Г. Вальтера (композиция). Несмотря на сравнительно короткую жизнь, успел зарекомендовать себя как вполне профессиональный композитор. Творчество И.Э. высоко ценили И.С. Бах, И. Маттезон, Г.Ф. Телеман и др. В «Музыкальном словаре» Вальтера (1732) упоминаются 19 инструментальных опусов И.Э., однако к настоящему времени сохранились лишь 6 скрипичных концертов ор. 1 (опубликованы Телеманом в 1718). Кон-

церты №№ 2 и 4 из ор. 1 были переработаны И.С. Бахом в концерты для клавесина BWV 982 и 987; в основу органных концертов Баха BWV 592а и 595, вероятно, были положены другие сочинения И.Э., авторские версии которых неизвестны. Специально для И.Э. был написан трактат Вальтера «Основы музыкальной композиции» (*Praecepta der musikalischen Composition*), 1708, издан в 1955).

Лит.: *Hanks S.E.* The German Unaccompanied Keyboard Concerto in the Early Eighteenth Century including Works of Walther, Bach, and their Contemporaries (diss., U. of Iowa, 1972)



Л.К.

КАПРОН (Carpon) Никола (ок. 1740, Париж – 14.09.1784, там же) – французский скрипач и композитор. Ученик П. Гавинье, он начал карьеру в оркестре Комической оперы в сезон 1755–56 г. Блестяще дебютировав в ноябре 1761 в «Духовных концертах», долгое время выступал в них как в ансамблях (к 1765 занял место первого скрипача), так и в качестве солиста. С середины 1750-х до 1762 К. служил в капелле Ла Пуплиньера, лучшим парижском оркестре того времени. Затем перешел в капеллу принца Конде. Одновременно играл в концертном «Академическом обществе Детей Аполлона», в концертах известных меценатов барона де Багжа и аббата Морелле. Выступал в качестве солиста и оркестранта в «Концертах любителей», возглавляемых Ф.Ж. Госсеком, вел активную педагогическую деятельность. Виртуоз, блестяще владевший двойными ногами, игрой в высоких позициях, искусно употреблявший сурдину, К. принадлежит к выдающимся предшественникам Дж.Б. Виотти.

Как композитор К. сочинял почти исключительно инструментальную музыку, причем одним из первых во Франции создавал и пропагандировал струнные квартеты. Значительная часть музыки К. утрачена (в т.ч. симфония, 12 скрипичных концертов, 6 струнных квартетов). Среди сохранившихся сочинений – «Первая книга сонат для скрипки и basso continuo» ор. 1 (1768); 2 концерта для скрипки с оркестром ор. 2 (1776); 6 скрипичных дуэтов ор. 3 (1776), а также 6 струнных квартетов (1772)

Лит.: *Brenet M.* Les concerts en France sous l'ancien regime. Paris, 1900; *Cucuel G.* Un melomane au XVIII siècle: Le Baron de Bagge et son temps // *L'Annee Musicale*, I (1911); *Cucuel G.* La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII siècle. Paris, 1913; *La Laurencie L. de.* L'Ecole française de violon de Lully a Viotti: etudes d'histoire et d'estetique. Paris, 1922–1924; *Pierre C.* Histoire du Concert Spirituel, 1725–1790. Paris, 1975

В.Б.

КАРЕСТИНИ (Carestini) Джованни, прозв. **КУЗАНИНО** (ок. 1704, Филоттрано, близ Анконы – ок. 1760, там же) – итальянский певец-кастрат (сопрано, позднее альт). В возрасте 12 лет был вывезен в Милан, где ему покровительствовала семья Кузани (отсюда его прозвище). Учился, по всей видимости, у А.М. Бернакки. Здесь же в Милане дебютировал в опере Дж. Виньяти «Порсена» (1719).

Спустя два года впервые выступил в Риме в «Гризельде» А. Скарлатти (вместе с Бернакки). В 1723–1725 пел в венецианском театре «Сан Анджело» в операх Дж. Порты («Марияна» и «Улисс»), Дж.Ф. Брузо, Дж. Дзуккари. Возвращался в Венецию в 1729 и 1731, выступал в театре «Сан Самуэле». Почетным для К. стало приглашение Венского императорского

двора принять участие в постановке оперы И.Й. Фукса «Постоянство и мощь» (Прага, 1723). Имел успех в роли Цезаря в опере Л. Винчи «Катон в Утике» (1728, Рим). В 1731 поступил на службу к герцогу Баварскому, однако спел в Мюнхене только одну партию в опере «Ипполит» неизвестного композитора. В это же время активно выступал на сценах ведущих итальянских театров, играя по несколько ролей в год в Венеции, Милане, Риме, Флоренции.

В 1733 Гендель пригласил К. в Лондон, написав для него главные мужские партии в операх «Ариадна на Крите», «Терпсихора», «Ариодант» и «Альцина». После возвращения в Италию К. стал одним из самых высокооплачиваемых певцов, его гонорары превышали те, которые предлагали Каффарелли. Во время второго лондонского ангажемента в 1740 он имел незначительный успех. В 1742 и 1744 в Милане К. выступил в операх К.В. Глюка «Демофонт» и «Софонисба». В 1748–1749 он работал в Дрездене. И.А. Хассе создал для него партию Тиманта в «Демофонте». После этого К. пел при дворе Фридриха Великого в Берлине (1750–1754), а затем – при императорском дворе в Санкт-Петербурге (1754–1756). Нехотя на возраст он, по свидетельству Я. Штелина, сохранил «блестящий голос и превосходную манеру пения». В Санкт-Петербурге К. последний раз вышел на сцену в опере Ф. Арайи «Александр в Индии» (1755). На протяжении тридцати пяти лет карьеры певец исполнил более восьмидесяти ролей. Ч. Бёрни характеризовал его голос как «сильный и чистый», позднее – как «полный, прекрасный и глубокий» (диапазон *си-бемоль* малой октавы – *до* третьей). По мнению Хассе, «тот, кто не слышал Карестини, не знаком с наиболее совершенным пением», а И.Й. Кванц писал, что «его экстраординарная виртуозность в исполнении блестящих пассажей, которые он пел в грудном регистре, соответствовала школе Бернакки и манере Фаринелли».

Лит.: *Хэриот Э.* Кастраты в опере. М., 2003

И.С.

КНЕХТ (Knecht) Юстин Генрих (30.09.1752, Биберах – 01.12.1817, там же) – немецкий композитор и теоретик музыки. С 1771 «музик-директор» в Биберахе, с 1792 органист там же. К. способствовал расцвету музыкальной жизни города: устраивал концерты, сочинял для церкви и театра и преподавал в гимназии, преобразованной в 1806 в школу музыки. В 1807–1808 К. работал в Штутгарте. Из его сочинений известность получила Большая пасторальная симфония «Музыкальный портрет природы» («Le portrait musical de la nature», 1784–1785) – возможный прообраз Пасторальной симфонии Л. ван Бетховена. К. писал также церковную музыку (Магнификат, Те

Deum, кантаты, псалмы, хоральные обработки), оперы и музыку к спектаклям, органные и клавирные пьесы. В 1803 по заказу Г.Г. Негели К. завершил «Искусство фуги» И.С. Баха. В своих теоретических трудах К. следовал принципам Г.Й. Фоглера, развивая в своем учебнике «Общепотребительное элементарное пособие по гармонии и генерал-басу» («*Gemeinnützlich Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses*», 1792–1797, расширенное переиздание – 1814) генерал-басовую концепцию гармонии. Учебник К. «Органная школа» («*Orgelschule*», 1795–1798) содержит энциклопедические сведения как о самом инструменте, так и о его участии в протестантской и католической литургии (экземпляр этого издания имелся в распоряжении Бетховена).



Каталог: *Ladenburger M.* Justin Heinrich Knecht: Leben und Werk: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen. Diss., Wien, 1984.

Лит.: *Schlegel F.* Justinus Heinrich Knecht. Biberach, 1980; *Miller H.-M.* Die Orgelwerke von Justin Heinrich Knecht. München, 1990; *Bockmaier C.* Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts. Tutzing, 1992

Л.К.

КНЮПФЕР (Knüpfer) Себастьян (06.09.1633, Аш – 10.10.1676, Лейпциг) – немецкий композитор.

Первоначальные музыкальные навыки получил у отца, кантора и органиста в Аше. В 13 лет поступил в гимназию Регенсбурга, где, в частности, получил солидное музыкальное образование. С 1654 жил в Лейпциге, где в 1657 занял пост кантора церкви св. Фомы. С деятельностью К. как кантора и городского «музык-директора» во многом связано возвращение Лейпцига в число ведущих музыкальных центров Германии после временного упадка, вызванного Тридцатилетней войной. К. славился как высокообразованный музыкант, знаток музыкальных трактатов прошлого, пользовался уважением в академических кругах. Он общался со многими известных музыкантами, в т.ч. И.К. Пецелем и И. Розенмюллером (возможно, К. был знаком и с Г. Шютцем). Как минимум трижды (в 1664, 1665 и 1675) К. совершал поездки в Галле, где руководил исполнением своей музыки на празднествах по случаю освящения новых органов, а также столетия местной гимназии. Последователем К. на посту кантора церкви св. Фомы стал его ученик И. Шелле.

Наследие К. составляют главным образом церковные сочинения на латинские и немецкие тексты (всего – более 150, сохр. ок. 70). Большинство из них написано в традиционной для сер. 17 в. форме вокального концерта. Это развернутые сочинения для хора, солистов и инструментального сопровождения (к струнным смычковым обычно присоединяются духовые – трубы-кларино, тромбоны, фаготы, а также литавры), в которых широко применяется концертный принцип в сочетании с весьма сложной контрапунктической техникой. Тщательной полифонической разработке подвергаются и часто используемые К. мелодии протестантских хоралов. Композитором был создан определенный тип формы хоральной

кантаты, традиции которого ощутимы вплоть до И.С. Баха: развернутая вступительная хоральная часть (нередко повторяющаяся в конце), за которой следуют порученные солистам небольшие ариозо, дуэты или трио, основанные на отдельных строфах хорала. К. был также автором ряда светских вокальных сочинений (мадригалы, канцонетты) для одного или нескольких голосов с инструментальным сопровождением, предназначенных для студентов университета, членов *collegium musicum*, которым сам управлял (изданный в 1663 в Лейпциге его сборник «*Lustige Madrigalien und Canzonetten*» явился одной из немногочисленных прижизненных публикаций музыки К.).

Изд.: *Knupfer S., Schelle J., Kuhnau J.* Ausgewählte Kirchenkantaten / hrsg. A. Schering // *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bde. 58–59. Wiesbaden; Graz, 1957

Лит.: *Остроумова Н.* Иоганн Кунау. М., 2003; *Krause D.W.* The Latin Choral Music of Sebastian Knüpfer with a Practical Edition of the Extant Works (diss., U. of Iowa, 1974) Н.О.

КОЛЛМАН (Kollmann) Август Фридрих Кристоф (21.03.1756, Энгельбостель, близ Ганновера – 19.04.1829, Лондон) – английский теоретик музыки, органист и композитор немецкого происхождения. Учился в Гамбурге, с 1782 служил органистом в Королевской немецкой капелле в Лондоне. К. пропагандировал в Англии музыку И.С. Баха, Й. Гайдна и В.А. Моцарта. Его учение о композиции изложено в «Опыте о музыкальной гармонии» («*Essay on Musical Harmony*», 1796) и в «Опыте практической музыкальной композиции» («*Essay on Practical Musical Composition*», 1799), обобщено в труде «Новая теория» («*New Theory*», 1806 и 1823). Музыкальные сочинения К. включают ораторию «Хвала Богу» («*The Praise of God*», 1817), сонаты и пьесы для различных инструментов (в т.ч. «Кораблекрушение» для ф-но, скрипки и виолончели ор. 6), песни, танцы и т. д. Дочь К. **София** (1786–1849) стала певицей и органисткой; сын К. **Джордж Огастес** (1789–1845) был пианистом, органистом, композитором и изобретателем.

Лит.: *Jacobi E.R.* Augustus Frederic Christopher Kollmann als Theoretiker // *Archiv für Musikwissenschaft*, 13 (1956)

Л.К.

ЛАБОРД, Делаборд (La Borde, Delaborde) **Жан-Бенжамен** Франсуа де (5.09.1734, Париж – 22.07.1794, Париж) – французский композитор и музыковед. Ученик Ф. Довернья (скрипка) и Ж.Ф. Рамо (композиция). С 1762 до 1774 служил при дворе Людовика XV. В спорах об опере занимал сторону Рамо против Ж.-Ж. Руссо, а позднее сторону Н. Пиччинни против К.В. Глюка. Написал и издал около 20 трудов (некоторые в соавторстве) по истории музыки, литературы и т. д. После революции 1789 бежал из Парижа, но был схвачен и казнен на гильотине.

Среди 31 музыкально-сценических работ Л. большинство – комические оперы, в т.ч. «Весельчаки» («*Les bons compères*», 1761), «Колетт и Матюрен» («*Colette et*

Mathurin», 1765); пасторали, в т.ч. «Аннета и Любен» («Annette et Lubin», 1762); пародии (например, «Жиль, ученик художника» [«Gilles, garçon peintre», 1758] – пародия на оперу Э.Р. Дуни «Влюбленный художник»). В музыкальных трагедиях «Исмена и Исменин» («Isméne et Isménias») «Пандора» («Pandore»), «Амадис Гальский» («Amadis de Gaula») и др. Л. следовал традициям Рамо. Главный труд Л. – 4-томный «Очерк древней и современной истории музыки» («Essai sur la musique ancienne et moderne», 1780, издан анонимно), содержит сведения о музыкальной культуре как европейских, так и неевропейских стран (Китае, Самоа и др.). В отличие от других западных историков 18 в., Л. включил в свой труд и очерк о русской музыке (правда, крайне фрагментарный и неточный).

Лит.: *Vismes J. de. Un favori des dieux.* Paris, 1935



Л.К.

ЛЕОПОЛЬД I (Leopold) Габсбург (09.06.1640, Вена – 05.05.1705, Вена) – с 1658 император «Священной Римской империи германской нации», австрийский композитор и меценат. Играл на клавесине, скрипке, флейте, учился композиции предположительно у А. Бертали, В. и М. Эбнеров. В капелле Л. работали известные композиторы: Дж.Ф. Санчес, А. Драги, Дж. Бонончини, М.А. Циани, Ф. Конти, И.Г. Шмельцер, И.К. Керль, И.Й. Фукс, либреттист Н. Минато, сценограф Л.О. Бурначини. По случаю свадьбы Л. с испанской принцессой Марией Терезой в Вене в 1668 была устроена самая роскошная в истории музыкального театра постановка оперы П.А. Чести «Золотое яблоко» («Il pomo d'oro») включавшая 67 смен декораций. При Л. в Вене было поставлено более 400 музыкально-драматических произведений. Л. способствовал расцвету жанра оратории-serpolcro, исполнявшейся в театрализованной манере. Музыка Л., сочетающая итальянские (особенно венецианские) и австрийские традиции, отличается тщательностью отделки, уравновешенностью форм, чувством стиля и жанра. Среди сочинений Л. – 2 мессы, 6 мотетов, 12 гимнов Stabat Mater и др. церковные сочинения (многие утрачены), оратории (достоверно известно о 9), 3 оперы, более 150 арий для опер других композиторов, балетные сюиты, инструментальная музыка.

Изд.: *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I, und Joseph I.* / hrsg. G.Adler. Wien, 1892

Каталог: *Brosche G. Die musikalischen Werke Kaiser Leopolds I: ein systematisch-thematisches Verzeichnis der erhaltenen Kompositionen // Beiträge zur Musikdokumentation: Franz Grasberger zum 60. Geburtstag.* Tutzing, 1975

Лит.: *Черная Е.С.* Австрийский музыкальный театр до Моцарта. М., 1965; *Weilen A. von.* Zur Wiener Theatergeschichte: die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien. Wien, 1901; *Tauschhuber G.* Kaiser Leopold I. und das Wiener Barocktheater. Mühldorf am Inn, 1947; *Seifert H.* Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Tutzing, 1985

Л.К.

ЛЕФЕВР (Lefèbvre, Lefèvre) Жан Ксавье (06.03.1763, Кресси, близ Лозанны – 09.11.1829, Нейи-на-Сене) – французский кларнетист и композитор. Учился в Париже у М. Йоста, в 1778 поступил в оркестр Французской гвардии. В 1783–1791 выступал в «Духовных концертах». С 1791 по 1817 – солист оркестра Оперы. В период Революции вступил в оркестр Национальной гвардии в качестве дирижера и кларнетиста. В 1794 преподавал в бесплатной музыкальной школе Национальной гвардии, с 1795 – профессор класса кларнета Парижской консерватории. В 1807–1829 – музыкант Императорской (затем королевской) капеллы. Кавалер ордена Почетного легиона (1814). Известный и модный исполнитель, Л. пользовался успехом в придворных и открытых концертах, исполняя преимущественно собственные сочинения, в числе которых 7 концертов для кларнета с оркестром, концертные симфонии для гобоя и для кларнета с оркестром (утрачены), многочисленные камерно-инструментальные сочинения с участием кларнета. Л. – автор популярной «Школы для кларнета» («Méthode de clarinette», 1802), включающей в себя 12 сонат для кларнета и basso continuo. Он произвел усовершенствование кларнета, добавив к нему шестой клапан и одним из первых расширил используемый диапазон инструмента от *e* до *c*⁴ (по записи).

Лит.: *Youngs L.V. Jean Xavier Lefèvre: his Contributions to the Clarinet and Clarinet Playing* (diss., Catholic U., Washington DC, 1970); *Estock J.J. A Biographical Dictionary of Clarinetists born before 1800* (diss., U. of Iowa, 1972); *Place A. de. La vie musicale en France au temps de la Revolution.* Paris, 1989; *Le Conservatoire de Paris. Deux cent ans de pedagogie.* Paris, 1995

В.Б.

ЛУИ ФЕРДИНАНД (Louis Ferdinand), собственно Фридрих Христиан Людвиг, принц Прусский (18.11.1772, Фридрихсфельде, близ Берлина – 13.10.1806, Заальфельд) – немецкий композитор и пианист, племянник короля Пруссии Фридриха II. В детстве обнаружил музыкальное дарование; с 1804 совершенствовался у Я.Л. Дусика, который сопровождал принца до конца его жизни. С 1789 Л.Ф. сочетал музыкальное творчество с военной карьерой: участвовал в войне в Силезии (1790), в войнах с республиканской и наполеоновской Францией, завоевав репутацию бесстрашного героя (после гибели в сражении с французами под Заальфельдом его образ в Германии стал поистине легендарным). Пианистическое искусство Л.Ф. высоко оценил Л. ван Бетховен, познакомившийся с ним в 1796 в Берлине и позднее посвятивший ему свой Третий концерт (а во время визита Л.Ф. в Вену в 1804 для него во дворце князя Ф. Лобковица была специально исполнена Героическая симфония Бетховена). Наследие Л.Ф. насчитывает всего 13 опусов. В его музыке, благородной и выразительной, органично сочетаются классические и раннеромантические черты (сочинения Л.Ф. любил Р. Шуман). Л.Ф. писал преимущественно фортепианную му-

зыку, в т.ч. камерные ансамбли с участием фортепиано (3 трио, 2 квартета, квинтет, октет), сочинения для фортепиано с сопровождением камерного оркестра (2 рондо, Ноктюрн, Larghetto с вариациями).

Изд.: *Louis Ferdinand, Prinz von Preussen.* Musikalische Werke / hrsg. H. Kretzschmar. Leipzig, 1910

Лит.: *Nadolny B.* Louis Ferdinand. Düsseldorf, 1967; *Klessmann E.* Louis Ferdinand von Preussen, 1772–1806. München, 1972



Л.К.

МАРТИНЕС (Martínez) Анна Катарина **Марианна** (04.05.1744, Вена – 13.12.1812, Вена) – австрийский композитор, певица и пианистка испанского происхождения. Воспитанница П. Метастазии, ученица Н. Порпоры, Й. Гайдна, Дж. Бонно и, возможно, И.А. Хассе. В 1773 была избрана членом Болонской Филармонической академии. Сочиняла в галантном стиле, находясь под влиянием И.А. Хассе, Б. Галуппи, Н. Йоммелли, К.Ф.Э. Баха. С 1782 в своем доме в Вене устраивала музыкальные салоны, гостями которых были многие известные музыканты, в т.ч. Й. Гайдн и В.А. Моцарт. В 1790 там же организовала певческую школу. Написала 2 оратории, 4 мессы, 6 мотетов и другие церковные произведения, множество итальянских кантат, 3 концерта и 3 сонаты для фортепиано.

Лит.: *Fremar K.L.* The Life and Selected Works of Marianna Martines (1744–1812) (diss., U. of Kansas, 1983) Л.К.

МАТО (Matho, Mathaut и др.) Жан Батист (06.03.1663, Монфор-сюр-Мё – 16.03.1746, Версаль) – французский певец и композитор. С 1680-х находился на придворной службе в хоре Королевской капеллы. Был учителем пения дофина и герцога Бургундского. В 1720 получил должность учителя музыки короля (maître de musique du roi). В 1687 в Версале была поставлено первое его музыкально-театральное произведение – пастораль «Тирсис и Климена» («Tircis et Célimène»), вслед за которой последовала показанная в Фонтенбло трагедия «Коронис» («Coronis», 1699). М. был также известен своими сценическими произведениями, созданными для празднований во дворце герцога Менского в Шатене (музыка не сохранилась), среди которых небольшая опера «Филемон и Бавкида» («Philémon et Baucis», 1703) и оперно-балетные интермедии «Принц Катая» («Le Prince de Catay», 1704), «Тарантул» («La Tarentole», 1705) и «Гость Лемноса» («L'hôte de Lemnos», 1708). Постановка единственной музыкальной трагедии М. «Арион» («Agion»; либретто Л. Фюзелье) на сцене Парижской Оперы оказалась неудачной. Более благосклонно были встречены «Балет юности» («Le ballet de la jeunesse», 1718; совместно с А. Верлогом), постановка которого в Тюильри была приурочена к 8-летию юного Людовика XV. Среди сравнительно немногочисленных сохранившихся произведений М. – несколько опубликованных вокальных airs, а также сборник пьес для скрипки в 9 сюитах (Париж, 1733).

Лит.: *Benoit M.* Versailles et les musiciens du Roi 1661–1733. Paris, 1971; *Machard R.* Les musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau d'après les actes du Secrétariat de la Maison du Roi // *Recherches sur la musique française classique*, 11 (1971), 6–117

Ю.Б.

ОРДОНЕЦ [Ордонес, Ордониц] (Ordenez, Ordonetz, Ordonitz) Иоганн **Карл** Рохус фон [Карло д'] (крещен 16.08.1734, Вена – 06.09.1786, Вена) – австрийский композитор и скрипач, чья фамилия имела испанское происхождение (Ордоньес, Ordoñez). С 1758 О. находился на государственной административной службе. Играл на скрипке в венских салонах и при дворе. Из-за болезни (туберкулез) ушел со службы и в 1783 прекратил выступать; умер в бедности. Считается одним из мастеров, подготовивших расцвет венской классической школы. Кукольная опера О., пародировавшая «Альцесту» К.В. Глюка, ставилась в 1775 в Эстергазе; зингшпиль «На сей раз он совладал!» («Diesmal hat der Mann den Willen!») шел в 1778 в Национальном театре Вене. Самая ценная часть наследия О. – инструментальная музыка: более 70 симфоний (подлинность некоторых сомнительна), 27 струнных квартетов, 21 трио для 2 скрипок и виолончели, другие камерные ансамбли.

Каталог: *Brown A.P.* Carlo d'Ordoñez, 1734–1786: A Thematic Catalogue. Detroit, 1978

Лит.: *Young D.* The Symphonies of Karl von Ordenez (1734–1786) (diss., U. of Liverpool, 1980); *Heartz D.* Haydn, Mozart and the Viennese School 1740–1780. N. Y., London, 1995 Л.К.

ПАРАДИЗ (Paradis, Paradies) Мария Терезия фон (крещена 15.05.1759, Вена – 01.02.1824, Вена) – австрийский композитор, пианистка, органистка, певица. В раннем детстве ослепла; училась музыке у Л. Кожелуха (фортепиано), В. Ригини (пение), А. Сальери (вокальная композиция), Г.Й. Фоглера (композиция), К. Фриберта (теория). С 1775 выступала в Вене как певица и исполнительница на клавишных инструментах. Музыку для П. писали А. Сальери (концерт для органа, 1773), В.А. Моцарт (предположительно, фортепианный концерт KV 456), возможно, также Й. Гайдн (фортепианный концерт Ноб. XVIII:4). В 1783–1786 П. выступала во Франкфурте, Кобленце, Париже, Лондоне, Берлине и Праге; во время этой поездки начала активно сочинять музыку. После провала в 1797 в Праге оперы «Ринальдо и Альцина» («Rinaldo und Alcina») она посвятила себя преподаванию и создала в 1808 в своем венском доме музыкальную школу. П. написала 6 опер, 3 кантаты, песни (в т.ч. цикл «12 песен», написанных во время странствия), 1786, и балладу «Ленора», ряд фортепианных сочинений. Однако многие ее сочинения утрачены.

Каталог: *Ullrich H.* Maria Theresia Paradis: Werkverzeichnis // *Beiträge für Musikwissenschaft*, Jg.V (1963), Jg.VIII (1966).

Лит.: *Frankl L.* Biographie der M. Th. Paradis. Linz, 1876; *Bries O.* Mozart und das Fr. von Paradis. Tübingen, 1952;

Matsushita H. The Musical Career and Composition of Marie Theresia von Paradis 1759–1824 (diss., Brigham Young U., 1989)

Л.К.

ПАРАДИЗ, Парадизи (Paradies, Paradisi) **Пьетро** Доменико (1707, Неаполь – 25.8.1791, Венеция) – итальянский композитор. Считается учеником Н. Порпоры. Со 2-й пол. 1730-х ставил свои оперы в Лукке и Венеции, но успеха не имел. В 1746 уехал в Лондон, где работал как клавесинист и преподаватель игры на клавесине и композиции (учеником П. был Т. Линли). В 1770 вернулся в Венецию. Признание П. принесли 12 сонат для клавесина (Лондон, 1754), широко известные в Европе того времени (в т.ч. в доме Л. Моцарта). П. написал также 6 опер, 2 концерта для клавесина с оркестром, несколько увертюр, арии и т.д.; большинство из этих сочинений остались неизданными.

Лит.: *Hoffmann-Erbrecht L.* Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Leipzig; Wiesbaden, 1954; *Newman W.S.* The Sonata in the Classic Era. Chapel Hill, 1963; *Sanders D.C.* The Keyboard Sonatas of Giustini, Paradisi, and Rutini: Formal and Stylistic Innovation in Mid-Eighteenth-Century Italian Keyboard Music (diss., U. of Kansas, 1983)

Л.К.

ПИСТОККИ (Pistocchi) Франческо Антонио Массимильяно (1659, Палермо – 13.05.1726, Болонья) – итальянский композитор, певец-кастрат и педагог вокала. Сын **Джованни Пистокки** – скрипача и тенора собора Сан Петронио в Болонье. Начальное образование получил в школе пения при соборе, очень рано проявил композиторское дарование. Его сборник инструментальных пьес «*Capricci puerili*» был опубликован, когда автору было 8 лет. В примечаниях к «Рассуждениям о старых и новых певцах» П.Ф. Този отмечается, что в конце 1770-х П. потерял голос, который восстановил в 1786, усиленно над ним работая. В 1679 он написал оперу «Леандр», поставленную в кукольном театре в Венеции с певцами, поющими за ширмой. В 1686–1695 М. находился на придворной службе в Парме, а в 1696–1700 являлся капельмейстером маркграфа Бранденбургского и Ансбахского. В 1687 М. был принят в члены Болонской Филармонической академии как певец, а в 1692 как композитор. Пел в театрах различных итальянских городов (Турин, Пьяченца, Рим, Болонья, Генуя, Модена, Венеция), посетил Берлин и Вену. Сохранившиеся отзывы о его выступлениях в Венеции (1704–1705) свидетельствуют, что к этому времени голос его уже многое утратил. В 1706 П. организовал частную школу в Болонье, из которой в дальнейшем вышли знаменитые певцы и педагоги вокала – А. Бернакки, Г. Беренштадт, Л. Арабелли, А. Пази, А.П. Фабри, Дж. Кассани, В. Урбани, Д. Гидзи и др. П. придерживался тонкой и рафинированной манеры исполнения, но позже у его же учеников стал преобладать виртуозный стиль. Как композитор П. сочинял в основном вокальную музыку. Полностью или частично в 1679–1710 им



написаны 4 оперы, а также пастораль «Нарцисс» (1697). Его перу принадлежат также 5 ораторий (1692–1721), немало сольных кантат и отдельных арий, вокальные дуэты и терцеты (опубликованные в 1707 в Болонье) и несколько сочинений в жанрах литургической музыки. Отзывы современников и сохранившийся каталог библиотеки П. говорят о том, что он был одним из образованнейших людей своего времени.

И.С.

РАМЛЕР (Rampler) Карл Вильгельм (25.02.1725, Кольберг [ныне – Колобжег] – 25.02.1798, Берлин) – немецкий поэт и либреттист. Учился в Галле, с 1745 жил в Берлине; в 1787–1796 был директором Королевского театра. Прославился текстами ораторий, положенными на музыку многими немецкими композиторами: «Смерть Иисуса» («*Der Tod Jesu*» – К.Г. Граун, Г.Ф. Телеман, И.К.Ф. Бах), «Пастухи у ясель в Вифлееме» («*Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*» – И.К.Ф. Бах, И.Ф. Агрикола, Г.Ф. Телеман, Д.Г. Тюрк, И.Ф. Рейхардт, А. Эйблер), «Воскресение и вознесение Иисуса» («*Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*» – И.К.Ф. Бах, И.Ф. Агрикола, Г.Ф. Телеман, Г. Фоглер, К.Ф.Э. Бах, Ф. Бенда). Р. также сделал перевод на немецкий язык текста оратории Г.Ф. Генделя «Празднество Александра». В 18 в. в Германии на стихи Р. было создано немало песен, а его мелодрама «Цефал и Прокрис» («*Cephalus und Prokris*») была положена на музыку И.Ф. Рейхардтом.

Л.К.

РОДОЛЬФ (Rodolphe, Rudolphe) Жан Жозеф (14.10.1730, Страсбург – 12 или 18.08.1812, Париж) – французский валторнист, скрипач и композитор. Начал профессиональное обучение под руководством отца, **Теодора Пьера Р.**, с 1745 продолжил его у Ж.-М. Леклера. В последствии занимался контрапунктом у Т. Траэтты в Парме. Служил скрипачом в Бордо, Монпелье и Парме. С нач. 1760 работал в оркестре придворной капеллы в Штутгарте под руководством Н. Йоммелли. Там же в Штутгарте в сотрудничестве с Ж.-Ж. Новерром создал ряд балетов (наиболее известный из них – «Медея и Ясон» – впервые поставлен в Людвигсбурге в 1763 вместе с оперой Йоммелли «Покинутая Дидона»). С сер. 1760-х обратил на себя внимание в Париже, где на сцене «Театра итальянской комедии» были поставлены 2 его комические оперы – «*Le mariage par capitulation*» (1764) и «*L'aveugle de Palmire*» (1767). В 1764 Р. впервые выступил как валторнист-солист в «Духовных концертах». Во 2-й пол. 1760-х он служил в капелле принца Конти. С 1774 по 1781 являлся скрипачом и одновременно (с 1778 по 1781) первым валторнистом Оперы и Королевской капеллы. В 1778 сотрудничал с В.А. Моцартом. С 1784 до начала Революции преподавал композицию в «Королевской школе пения и декламации». С 1798 – профессор Парижской консерватории (гармония и сольфеджио). Блестящий валторнист, Р., вероятно, первым в Париже начал использовать гампелевскую технику закрытых звуков и

стал ее пропагандистом. Как композитор он не только активно работал в области музыкального театра (ок. 10 балетов, 2 комические оперы), но и создал немало инструментальных сочинений, в т.ч. 2 концерта для валторны с оркестром, многочисленные фанфары для двух и трех валторн, 2 сборника этюдов для скрипки и 3 сборника скрипичных дуэтов.



Лит.: *François-Sapey B.* Le personnel de la musique royale de l'avènement de Louis XVI à la chute de la monarchie (1774–1792) // *Recherches sur la musique française classique*, 26 (1988–1990), 133–172; *Recherches sur la musique française classique*, 27 (1991–1992)

В.Б.

РУВИНЕТТИ-БОН (Ruvineti-Bon) Роза (деят. 1730–1762) – итальянская певица (сопрано). Родилась в Болонье. Впервые появилась на сцене в музыкальных комедиях Дж.М. Буини. Славу принесло ей исполнение женских партий в паре с басом Д. Крикки в комических интермеццо, особенно – в интермеццо, написанных И.А. Хассе. В 1735 Р.-Б. вышла замуж за художника, сценографа и либреттиста Дж. Бона. Вместе с ним и Крикки выступала во многих европейских городах. Весной 1735 в составе «Италийской кампании» Ф. Арайи прибыла в Петербург и оставалась на придворной службе до февраля 1746 (при этом неоднократно выезжала в другие страны). На русской сцене успешно выступала не только в комических интермеццо, но и в операх-серии. Впоследствии пела в основном на сценах театров Австрии и Германии.

Лит.: *Ходорковская Е.С.* Рувинетти-Бон // *Музыкальный Петербург*. Т. I.: XVIII век. Кн. 3. – СПб., 2000, с. 38–39
И.С.

САКРАТИ (Sacratì) Франческо (крещен 17.09.1605, Парма – 20.05.1650, Модена [?]) – итальянский композитор. В 1640-е написал 5 опер для театров Венеции, из них наиболее известной стала «Мнимая сумасшедшая» («La finta pazzo», 1641), оказавшаяся первой итальянской оперой, публично показанной в Париже (1645). В 1648 для Болоньи С. написал свою последнюю оперу «Остров Альцины» («L'isola di Alcina»), а в 1649 стал капельмейстером собора в Модене. К сожалению, почти все его сочинения (как оперы, так и несколько собраний вокальных композиций – арий и мадригалов) утрачены. Сохранилась лишь одна из поздних версий «Мнимой сумасшедшей», которая опубликована в серии «Drammaturgia musicale veneta» (Milano, 1989).

Лит.: *Ivanovich C.* Minerva al tavolino. Venezia, 1681, 2/1688); *Bianconi L., Walker T.* Dalla Finta pazzo alla Veremonda: storie di Febiarmonici // *Rivista italiana di musicologia*, 10 (1975), 379–454; *Rosand E.* Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre. Berkeley, 1991

Ю.Б.

САММАРТИНИ (Sammartini, St Martini и др.) Джузеппе (06.01.1695, Милан – между 17 и 23.11.1750, Лон-

дон) – итальянский композитор и гобоист. Брат Дж.Б. Саммартини. Свою карьеру музыканта начинал в Милане, но в конце 1720-х переехал в Лондон, где выступал в концертах, а также играл в оркестре Королевского театра. С 1736 до конца своих дней – придворный музыкант принца Уэльского (учитель музыки принцессы Аугусты и ее детей).

Пользовался известностью как один из лучших гобоистов своего времени, также играл и много сочинял для флейты (как для поперечной флейты, так и для *рекордера*). В его творческом наследии явно преобладает инструментальная музыка в позднебарочном и галантном стилях (многочисленные флейтовые, гобойные, скрипичные и трио-сонаты, concerti grossi и концерты для различных солирующих инструментов, оркестровые увертюры и др.) Кроме того, С. написал пастораль «Суд Париса» (1740), 9 сольных кантат и несколько арий. Многие произведения С. пользовались популярностью не только при жизни композитора, но и спустя десятилетия после его кончины. Немало их было опубликовано в Лондоне во 2-й трети 18 в.

Лит.: *Lance E.B.* The London Sammartini // *Music Review*, 38 (1977), 1–14; *McGowan R.A.* Italian Baroque Solo Sonatas for the Recorder and the Flute. Detroit, 1978; *Houle G.* The Oboe Sonatas of Giuseppe Sammartini // *Journal of Musicology*, 3 (1984), 90–103; *Weber W.* The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. Oxford, 1992

Ю.Б.

СТОРАЧЕ, Сторейс (Storace) Нэнси (Анна или Энн Селина) (27.10.1765, Лондон – 24.08.1817, Далвич) – английская певица (сопрано), дочь работавшего в Лондоне итальянского контрабасиста **Стефано С.** (ок. 1725 – ок. 1781), сестра Стефена С. Дебютировала как певица-вундеркинд в 1773, училась у В. Рауццини и А. Саккини. В 1778 уехала в Италию, где пела в различных городах. В 1783–1787 была примадонной итальянской труппы венского придворного театра, выступая в операх А. Сальери, Дж. Паизиелло, В. Мартини-и-Солера (Лилла на премьере «Редкой вещи»), В.А. Моцарта (Сюзанна на премьере «Свадьбы Фигаро»). Известно также, что Моцарт написал для С. концертную арию KV 505. В 1784 С. вышла замуж за композитора И.А. Фишера (1744–1806), с которым вскоре рассталась. В 1787 уехала с братом в Лондон, где до 1808 пела на различных оперных сценах. Выступала в концертах (в т.ч. в концертах Й. Гайдна в 1791 и 1795), исполняла сольные партии в ораториях.

Лит.: *Brace G.* Anna ... Susanna: Anna Storace, Mozart's First Susanna: her Life, Times and Family. London, 1991

Л.К.

СТОРАЧЕ, Сторейс (Storace) Стефен (04.04.1762, Лондон – 15 или 16.03.1796, там же) – английский композитор, брат Нэнси С. Учился в неаполитанской консерватории Сан Онофрио, в начале 1780-х вернулся в Лондон. В 1783–1787 вместе с сестрой находился в Вене, где, возможно, брал уроки у В.А. Моцарта. Там же в 1785 и 1786 были поставлены две первые написанные С. опе-

ры-буффа. Вернувшись в Лондон в 1787, он писал оперы на итальянские и английские тексты, дирижировал оркестром в Королевском театре, сотрудничал с театром Друри Лейн. Всего создал 18 опер (некоторые в соавторстве), балет «Венера и Адонис» (1793, поставлен Ж.-Ж. Новерром), ряд инструментальных произведений.

Лит.: *Girdham J.* English Opera in Late Eighteenth-Century London: Stephen Storace at Drury Lane. Oxford, 1997



Л.К.

ТАЙЛЕ (Theile) Иоганн (29.07.1646, Наумбург – похоронен 24.06.1724) – немецкий композитор, теоретик, педагог. Музыка первоначально учился в Магдебурге у кантора И. Шеффлера, с 1666 по 1672 был студентом Лейпцигского университета, одновременно занимался у Г. Шютца. В 1667 опубликовал сборник студенческих песен «Светские арии». В 1673 переехал в Любек, в том же году стал капельмейстером в Готторфе у герцога Христиана Альберта. В 1675 последовал за герцогом в Гамбург, где в 1678 была исполнена его первая опера «Адам и Ева». В 1685–1691 Т. являлся капельмейстером в Вольфенбюттеле, после чего поступил на службу к герцогу Христиану I Мерсебургскому. С 1694, вероятно, сотрудничал с прусским двором (в посвящении Фридриху I сборника «Молитвенная церковная музыка» сообщает, что «учил Его Величество игре на гобое»). После 1718 жил в Наумбурге.

Большинство произведений Т. сохранилось в манускриптах, многие утеряны. Наиболее значительное из опубликованных при его жизни сочинений – «Страсти по Матфею» (Любек, 1673). Т. стоял у истоков Гамбургской оперы, написал для нее 3 музыкально-сценических произведения: «Адам и Ева», «Оронт» (обе – 1678), «Рождение Христа» (1681). Но вся эта музыка (за исключением 5 арий из «Оронта») утеряна. Поэтому ныне мы можем судить о Т. как о преимущественно церковном композиторе. Важнейшей частью творческого наследия Т. является вокальная духовная музыка, в т.ч. ок. 10 месс, 7 латинских псалмов, а также написанные на немецкие тексты для различных вокальных составов с инструментальным сопровождением мотеты (более 20) и «Страсти по Матфею». При этом в немецких текстах целого ряда своих духовных сочинений, в особенности в сборнике «Молитвенная церковная музыка» («Andächtige Kirchen-Music»), стихи из псалмов и другие фрагменты из Священного писания сочетаются со свободной поэзией. Более 30 духовных композиций написаны в концертном стиле, который весьма органично сочетается с имитационно-полифонической техникой, мастерским использованием которой Т. прославился при жизни. Его даже называли «отцом контрапункта». А написанная им «Книга музыкального искусства» («Das musikalische Kunstbuch») имеет явно инструктивный характер и состоит из ряда различных в жанровом отношении сочинений, демонстрирующих многообразные приемы контрапунктической техники. Собрание сочинений Т. было подготовлено в 1930-е, однако так и не было опубликовано (ныне

эти материалы хранятся в Государственной Университетской библиотеки Гамбурга).

Изд.: *Passio nach dem Heiligen Evangelisten Matthäo // Denkmäler deutscher Tonkunst*, XVII (1904)

Лит.: *Maxton W.* Johann Theile (diss., U. of Tübingen, 1927); *Wolff H.C.* Die Barockoper in Hamburg 1678–1738. Wolfenbüttel, 1957;

Mackey J. The Sacred Music of Johann Theile (diss., U. of Michigan, 1968)

Н.О.

ТАУШ (Tausch) Франц (26.12.1762, Гейдельберг – 09.02.1817, Берлин) – немецкий кларнетист-виртуоз, педагог, композитор, основоположник немецкой кларнетной школы. Учился у своего отца – солиста Мангеймской капеллы **Якоба Тауша**. В 8-летнем возрасте впервые выступил в публичном концерте, а с 12 лет являлся полноправным участником Мангеймского оркестра, вместе с которым впоследствии переехал в Мюнхен. В 1789 поступил на службу к прусскому королю. В 1805 вместе с Й. Беером основывает на базе Потсдамской военно-музыкальной школы духовую консерваторию, в которой обучалось до 90 учеников (среди них были известные впоследствии кларнетисты Б. Крузель, Г. Берман и И. Гермштедт). После смерти Т. консерваторию возглавил его сын **Фридрих Вильгельм Т.** (1790–1845).

Один из лучших кларнетистов своего времени, Т. отличался виртуозной техникой, экспрессивностью манеры исполнения и богатством звуковых нюансов. Как композитор он написал немало музыки для кларнета и других духовых инструментов, в т.ч. 4 концерта для кларнета с оркестром, 2 концерта для 2-х кларнетов с оркестром, 6 квартетов для 2-х бассетгорнов и 2-х фаготов.

Лит.: *Weston P.* Clarinet Virtuosi of the Past. London, 1971
Р.М.

ТУНДЕР (Tunder) Франц (1614, Баннесдорф – 05.11.1667, Любек) – немецкий композитор и органист. С 1632 служил органистом при дворе герцога Фридриха III Голштейн-Готторфского. Предположительно, в конце 1630-х ездил в Италию, где занимался у Дж. Фрескобальди. В 1641 занял пост органиста церкви Св. Марии в Любеке, а с 1651 стал администратором и казначеем этой церкви. С 1646 установил традицию т.н. «Вечерних концертов» (Abendmusik), со временем продолженную его зятем Д. Букстехуде.

Т. был одним из наиболее значительных северонемецких композиторов своего времени. Сохранилось лишь 32 его сочинения (17 вокальных, 14 органых и инструментальных симфония, вероятно, предназначавшаяся для утерянного мотета). Произведения для органа представлены в основном различном рода хоральными обработками, а также 5 «свободными» композициями – канцоной и 4 прелюдиями, в которых центральную фугу обрамляют начальный и заключительный импровизационные разделы (пример фантазийной композиции, характерной для северонемецкой органной школы).

В вокальной музыке Т. (в основном мотеты на латинские и немецкие тексты с инструментальным сопровождением), используется как канциональный, так и концертный стиль изложения, свидетельствующий о влиянии на композитора итальянской музыки 1-й пол. 17 в. При этом духовные сочинения Т. на немецкие тексты сыграли немалую роль в становлении северонемецкой хоральной кантаты эпохи барокко.



Изд.: *Tunder F. Kantaten und Chorwerke / hrsg. M. Seiffert // Denkmäler deutscher Tonkunst, III (1900, 2/1957); Tunder F. Sämtliche Orgelwerke / hrsg. K. Beckmann. Wiesbaden, 1974*

Лит.: *Gudewill K. Franz Tunder und die nordelbingsische Musikkultur seiner Zeit. Lübeck, 1967; Webber G. North German Church Music in the Age of Buxtehude. Oxford, 1996* Н.О.

УРИО (Urio) Франческо Антонио (ок. 1632, Милан — не ранее 1719, там же) — итальянский композитор, францисканский монах. Церковный капельмейстер, работавший во многих итальянских городах (Сполето, Урбино, Ассизи, Генуя, Пистойя, Венеция, Милан). В основном обращался к жанрам духовной музыки. Опубликовал в 1690 в Риме и в 1697 в Болонье 2 сборника своих церковных песнопений («Motetti di concerto» op.1 и «Salmi concertati» op.2). Написал также несколько ораторий, однако в историю музыки вошел прежде всего как автор *Te Deum* для 5 голосов и оркестра, музыкальный материал которого впоследствии был заимствован Г.Ф. Генделем и переработан в ряде его произведений («Деттингенский *Te Deum*», «Саул», «Израиль в Египте», «*L'Allegro il Penseroso ed il Moderato*»).

Ю.Б.

УТТИНИ (Uttini) Франческо Антонио Бальдасаре (1723, Болонья — 25.10.1795, Стокгольм) — итальянский композитор. Ученик падре Мартини. Член Болонской Филармонической академии (с 1743). В 1740-е написал 3 оперы-серия — «Александр в Индии», «Астианатта» и «Демонфонт», поставленные соответственно в Генуе (1743), Чезене (1748) и Ферраре (1750), а также ораторию «Юдифь», исполненную в Болонье (1742). В 1752 в качестве композитора присоединился к театральной труппе Минготти, вместе с которой сначала совершил турне по странам Северной Европы, поставив свои новые оперы в Гамбурге («Сирой», 1752) и Копенгагене («Олимпиада», 1753; «Зенобия», 1754), а в 1755 прибыл в Стокгольм, где (несмотря на скорый отъезд труппы) остался до конца жизни. Поначалу он стал личным капельмейстером королевы, а в 1767 получил официальный пост королевского придворного капельмейстера. В его обязанности входило написание опер, а также инструментальной музыки и сочинений «на случай». В Швеции У. создал не менее 14 опер (как «серьезных», так и комических), активно обращаясь к жанрам французского музыкального театра (комическая опера «Солиман II, или Три султанши», 1765; музыкальная трагедия «Психея»,

1766 и др.), но главное — с 1768 он сочинял оперы уже на шведские тексты (в основном переработки французских либретто — например, «Алина, королева Голкондская», 1776), в которых также иногда использовал шведские народные мелодии. Он также написал прологи к постановкам в Стокгольме опер Глюка «Орфей и Эвридика» (1773),

«Ифигения в Авлиде» (1778) и оперы Бертона «Сильвия» (1774), хоры к трагедиям Расина «Аталия» (1770) и «Ифигения» (1777), Музыка на коронацию Густава III (1773), ораторию «Страсти Иисуса Христа» (на текст Метастазии, 1776), короткую мессу (1783), 5 симфоний, 6 триосонат (Лондон, 1768), 6 сонат для клавесина (Стокгольм, 1756) и ряд др. сочинений. Его стиль эволюционировал от позднебарочного и галантного (в ранних операх-серии и инструментальных сочинениях) к раннеклассическому.

Лит.: *Sundström E. Francesco Antonio Uttini som musikdramatiker // Svensk tidskrift för musikforskning, 45 (1963), 33–93; Hedwall L. Den svenska synfonin. Stockholm, 1983*

Ю.Б.

ФАБРИ (Fabri) Аннибале Пио (1697, Болонья — 12.08.1760, Лиссабон) — итальянский певец (тенор). Учился у Ф.А. Пистокки. Дебютировал в Риме в 1711, исполнив женские партии в опере «Анаджилда» А. Кальдары и в интермеццо «Лизетта и астролог» Ф. Гаспарини (оба представления — в домашних театрах). Первое появление на публичной сцене — в операх «Верность преданная и отшпенная» и «Радамист» (1714, Модена). В 1716 Ф. получил ангажементы в Венеции. Три партии он исполнил в театре «Сан Анджело» (две из них — в операх А. Вивальди «Арсильда, царица Понта» и «Коронация Дария») и две — в театре «Сан Джованни Кризостомо» (в операх А. Лотти и К.Ф. Поллароло). За 38 лет музыкально-театральной карьеры Ф. спел более чем 80 партий в операх ведущих композиторов. Он неоднократно выступал в Риме, Венеции, Милане, Болонье, Флоренции, Неаполе и других итальянских городах, а также в других странах (от двух до шести ежегодно). Он пел в первых постановках «Сифака» Ф. Фео (1723), «Покинутой Дидоны» Д. Сарро (1724, обе — Неаполь), «Ариадны и Тесея» Н. Порпоры (1727, Венеция). Два сезона (1729–1731) Ф. провел в Лондоне, куда прибыл по приглашению Г.Ф. Генделя. На лондонской сцене он дебютировал в «Лотарии», а затем пел в «Юлии Цезаре», «Птолемея», «Сципионе», «Ринальдо», «Роделинде». Для него Гендель написал партии Эмилио в «Партенопе» и Александра в «Поре». В 1732 Ф. принял участие в постановке «Адриана в Сирии» А. Кальдары в Вене и получил звание «придворного виртуоза». В 1738–1739 он с успехом выступал в Мадриде (семь опер, три из них — И.А. Хассе), следующие три года — в Лиссабоне. Блестяще владевший сильным и очень подвижным голосом двухоктавного диапазона, Ф. был ведущим тенором своего времени, укрепившим статус этого голоса в итальянской опере-серии.

И.С.

ФЕЛЬ (Fel) Мари (24.10.1713, Бордо — 02.02.1794, Шайо) — французская певица (сопрано). Училась пению у мадам Ван Лоо, дочери Д.Б. Сомиса и супруги известного художника. С 1734 пела в парижской Опере, участвовала в придворных концертах и в «Духовных концертах». В 1739—1758 выступала в главных ролях, обычно в паре с П. де Желиоттом (они участвовали во всех постановках опер Ж.Ф. Рамо в 1737—1754). Всего Ф. спела более 100 партий. Она обладала универсальным амплуа, играя как трагических героинь (Арисия в «Ипполите и Арисии», Телаира в «Касторе и Поллуксе» Рамо), так и комических персонажей (Вздорность в «Платее» Рамо, Альсимадура в «Дафнисе и Альсимадуре» Ж.Ж. Мондонвиля, Колетта в «Деревенском пастухе» Ж.-Ж. Руссо). В 1758 передала свои театральные роли С. Арну, учившейся у нее вокалу, но продолжала петь в концертах.

Лит.: *Pitou S.* The Paris Opéra: an Encyclopedia of Opera, Ballets, Composers and Performers. London, 1983



Л.К.

ФИШЕР (Fisher) Иоганн (25.09.1646, Аугсбург — ок. 1716, Шведт, Померания) — немецкий композитор и скрипач. Музыкальное образование получил в Аугсбурге и Штутгарте. В 1665 отправился в Париж, где провел 5 лет, работая переписчиком нот у Ж.Б. Люлли. После возвращения в Германию сменил немало мест службы как скрипач при небольших немецких дворах, посетил Польшу и Данию, последние годы жизни был капельмейстером маркграфа Филиппа Вильгельма Бранденбург-Шведтского. Наряду с З. Куссером способствовал распространению в Германии конца 17 в. французского стиля, усвоенного непосредственно от Люлли. Одним из первых применил скордатуру в сочинениях для струнных. Работал преимущественно в области инструментальной музыки, опубликовав с 1681 по 1706 несколько сборников ансамблевых сочинений, в т.ч. «Музыкальное увеселение» (Аугсбург, 1681) и «Застольную музыку» (Гамбург, 1702).

Лит.: *Wojcikowna B.* Johann Fischer von Augsburg (1646—1721) als Suitenkomponist // *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 5 (1922—23), 129—56

Ю.Б.

ФОППА (Форра) Джузеппе Мариа (12.08.1760, Венеция — 1845, там же) — итальянский либреттист и литератор. Весьма плодовитый автор, он писал романы, стихи, драматические произведения, сделал переводы многих французских пьес на итальянский язык. Будучи сыном скрипача-любителя, с детства занимался музыкой. Сотрудничал со многими известными итальянскими композиторами конца 18 — нач. 19 вв. Как либреттист испытал влияние комедии дель арте, а также сочинений К. Гольдони и пьес французских авторов 2-й пол. 18 в. Всего с 1786 по 1819 написал ок. 100 оперных либретто (преимущественно комических опер), которые были положены на музыку С. Майром, Г. Андреоцци, Ф. Бьянки, Ф. Паэром, Г. Спонтини и др. крупными масте-

рами. 4 оперы на его тексты в 1812—1814 написал Дж. Россини («Счастливый обман», «Шелковая лестница», «Синьор Брускино», «Сигизмунд»). Вместе с тем, Ф. одним из первых положил в основу оперного либретто трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта» (опера Н.А. Цингарелли «Giulietta e Romeo» в начале 1796 была поставлена в миланском театре «Ла Скала»). В конце 18 в. имя Ф. стало известно и в России. Опера М.А. Португала на его либретто «Князь-трубочист» в 1797 была показана в Гатчине; а немного ранее (предположительно в 1795—1796) — в театре Шереметевых.

Ю.Б.

ФРАНК (Franck) Иоганн Вольфганг (крещен 17.06.1644, Унтершванинген — ок. 1710, ?) — немецкий композитор.

Сын одного из придворных маркграфа Бранденбург-Ансбахского, он получил хорошее гуманитарное образование (латинская гимназия, затем Виттенбергский университет). С сер. 1660-х служил при Ансбахском дворе. Получив в 1672 пост директора придворной музыки и театра, много времени уделял созданию сценической музыки, в частности, поставив свои первые оперы «Андромеда и Персей» (1675) и «Влюбленный Феб» (1678). Параллельно сочинял духовную музыку для придворной капеллы. В 1679 уехал в Гамбург, где стал оперным капельмейстером, а также директором музыки в протестантском соборе. В 1690 перебрался в Лондон, какое-то время сотрудничал с известным строителем концертов, композитором и скрипачом Дж. Кингом, а также сочинял музыку к театральным постановкам и английские песни, которые публиковались в журналах. Точные сведения о последних годах его жизни отсутствуют.

С именем Ф. прежде всего связаны первые успехи деятельности Гамбургской оперы, для которой он написал не менее 15 произведений, сумев в них органично сочетать немецкие, французские и венецианские традиции. Ф. сыграл существенную роль в развитии в эпоху барокко национальной немецкой оперы. Однако из всех его оперных партитур целиком сохранилась лишь одна («Die drei Töchter des Сесропс», 1686), а еще четыре оперы Ф. («Эней», 1680; «Веспасиан», 1681; «Диоклетиан», 1682; и «Кара-Мустафа», 1686) дошли лишь в виде опубликованных в 1680-е сборников арий. Утеряно также св. 60 духовных кантат Ф. и, таким образом, его вокальное наследие представлено главным образом многочисленными духовными песнями на тексты гамбургского клирика Г. Эльменхорста (для одного и двух голосов в сопровождении basso continuo), опубликованными при жизни композитора в 5 сборниках.

Лит.: *Klages R.* Johann Wolfgang Franck: Untersuchungen zu seiner Lebensgeschichte und geistliche Kompositionen (diss., U. of Hamburg, 1937); *Brockpähler R.* Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland. Emsdetten, 1964; *Braun W.* Johann Wolfgang Franck: Hamburger Opernarien in szenischen Kontext. Saarbrücken, 1988

Н.О.

ФРАНКЁР (Francoeur) Франсуа (21.09.1698, Париж – 05.08.1787, там же) – французский композитор, скрипач и театральный деятель. Музыка учился у своего отца **Жозефа Ф.** (ок. 1662 – ок. 1741), исполнителя на басовой виоле, который с 1706 состоял в придворном оркестре «24 скрипки Короля», а затем и в оркестре Парижской Оперы. С 12-летнего возраста начал играть в оперном оркестре, с 1727 состоял на службе при дворе в качестве композитора камерной музыки (*compositeur de la chambre*), в 1730 поступил в «24 скрипки Короля», присоединившись к отцу, а также брату **Луи-Франсуа Ф.** (ок. 1692–1745), к тому времени известному скрипачу и композитору, опубликовавшему в 1715 и 1726 два сборника скрипичных сонат. В 1739 стал капельмейстером (*maître de musique*) Оперы, в 1743 – генеральным инспектором, а в 1757–1767 являлся одним из ее директоров (наряду с Ф. Ребелем), при этом сочетал работу в театре со службой при дворе, получив в 1744 место суперинтенданта камерной музыки. В 1764 по воле Людовика XV был возведен в дворянство. Как композитор работал главным образом в области музыкального театра, в большинстве случаев в соавторстве со своим другом Ф. Ребелем. Результатом этого многолетнего творческого содружества стали музыкальные трагедии «Пирам и Фисба» («*Pyrame et Thisbé*», 1726), «Тарсис и Зелия» («*Tarsis et Zélie*», 1728), «Сканденберг» («*Scanderberg*», 1735), героические балеты «Балет мира» («*Le ballet de la Paix*», 1738), «Счастье» («*La Félicité*», 1746), «Принц де Нуази» («*Le Prince de Noisy*», 1749), пастораль «Исмена» («*Ismène*», 1747), а также несколько дивертисментов. Ф. также сделал новые редакции нескольких опер Ж.Б. Люлли (совместно с Б. де Бюри и А. Довернем), сочинял вставные арии для постановок опер М. Марэ и Ж.Б. Рамо, интермедии для комедий Данкура и А. Удара де Ламотта. В его наследии есть и собственно инструментальная музыка – 2 сборника сонат для скрипки и basso continuo (всего 22 сонаты, опубликованы в Париже не ранее 1720), симфонии (фанфары) для графа д'Артуа (1773) и др.



Последним крупным музыкантом из семьи Ф. был племянник Франсуа Ф. – **Луи-Жозеф Ф.** (1738–1804) – скрипач и композитор, который долгое время работал в Парижской опере (с 1767 – *maître de musique*, в 1779–1781 директор оркестра, впоследствии до 1799, с перерывами, оставался на административной работе). Он автор нескольких музыкально-сценических произведений и кантат, а также теоретических работ.

Лит.: *Francoeur L.V.* Notice sur la vie et les oeuvres de Louis-Joseph Francoeur, par son fils. Paris, 1853; *Langellier-Bellevue R.* La musique à la cour et à la ville d'après les actes du Secrétariat et des Dépêches de la maison du roi 1765–1793 (diss., Paris Conservatoire, 1976)

Ю.Б.

ХЕНРИЦИ (Henrici) Фридрих, псевдоним **Пикандер** (Picander) (14.01.1700, Штольпен, близ Дрездена – 10.05.1764, Лейпциг) – немецкий поэт, автор текстов кантатно-ораториальных произведений. В 1719 посту-

пил на факультет права в Виттембергский университет, однако годом позже переехал в Лейпциг, где и продолжил обучение. Свою литературную карьеру начал в 1721 под псевдонимом Пикандер, сочиняя стихи на случай и сатиры. За годы жизни в Лейпциге опубликовал сборник из 3 своих пьес (1727), 5 томов «Серьезно-шутливых и сатирических стихотворений» (1727, 1729, 1732, 1737 и 1751). Но наибольшую известность принесли ему собрания духовной поэзии: «Собрание назидательных размышлений» («*Sammlung erbaulicher Gedancken*») для воскресных дней и праздников церковного года (1724–1725) и сборник под названием «Кантаты на воскресные и праздничные дни» («*Cantaten auf die Sonn- und Fest-Tage*, 1728), тексты которого главным образом предназначались для И.С. Баха, с которым Х. не только долго и плодотворно сотрудничал, но и пребывал в дружеских отношениях (первая жена Х. была крестной матерью дочери Баха Иоганны Каролины). Х. явился автором текстов многих баховских произведений, в т.ч. «Страстей по Матфею», возможно, «Пасхальной оратории», а также целого ряда духовных и светских кантат (в т.ч. «Умиротворенный Эол», BWV 205; и «Кофейной кантаты», BWV 211). Широко образованный, обладающий немалым литературным мастерством, Х. был способен выразить любую необходимую идею в ярком конкретном образе и при этом обладал виртуозностью в написании стихов в нужной метрической схеме, что было весьма ценно для Баха, который часто использовал одну и ту же музыку для разных текстов.

Лит.: *Санонов М.А.* Шедевры Баха по-русски. М., 2005; *Küster K.* Vokalwerke // *Bach-Handbuch* / hrsg. K. Küster. Stuttgart; Kassel, 1999

Н.О.

ШВЕЙЦЕР (Schweitzer) Антон (крещен 06.06.1735, Кобург – 23.11.1787, Гота) – немецкий композитор и скрипач. Начиная карьеру как придворный музыкант герцога Хильдбургхаузена, который послал его совершенствоваться в Байрейт и в Италию (1764–1766), а затем сделал своим капельмейстером. После роспуска герцогской оперной труппы Ш. работал музыкальным директором труппы А. Зайлера, работавшей с 1772 в Веймаре, а с 1774 в Готе, где Ш. стал в 1780 придворным капельмейстером. Имя Ш. связано с развитием немецкого зингшпиля («Вальмир и Гертрауд», 1769; «Аполлон среди пастухов», 1770; «Деревенский праздник», 1772) и с попытками создания серьезной немецкой оперы («Альцеста», 1773, и «Розамунда», 1780 – обе на тексты К.М. Виланда). Ш. был также автором первой немецкой мелодрамы («Пигмалион» по Ж.-Ж. Руссо, 1772). Помимо опер и зингшпилей, Ш. писал церковную (месса, кантаты) и инструментальную музыку (9 симфоний, клавирные пьесы).

Лит.: *Maurer J.* Anton Schweitzer als dramatischer Komponist. Leipzig, 1912; *Bauman T.* North German Opera in the Age of Goethe. Cambridge, 1985

Л.К.

ШЕЙДЕМАН (Scheidemann) Генрих (ок. 1595, Ворден – 26.09.1663, Гамбург) – немецкий композитор, органист, педагог. В 1611–1614 учился в Амстердаме у Я.П. Свелинка. В 1629 стал преемником своего отца на посту органиста церкви св. Екатерины в Гамбурге, сохранив этот пост за собой до конца жизни. Одновременно с 1633 служил церковным клерком. В Гамбурге Ш. общался с известными музыкантами Т. Зелле, Я. Преториусом, М. Векманом, поэтом И. Ристом. Его ассистентом, а затем зятем и наследником на посту органиста церкви св. Екатерины стал И.А. Рейнкен.



Ш., наиболее известным учеником которого является С. Шейдт, традиционно считается основателем северо-немецкой органной школы эпохи барокко. В своем творчестве он выступает как прямой наследник традиций Свелинка. Стиль его музыки специфически органной (важную роль в его формировании сыграли музыкальные и технические особенности современных ему немецких органов). Среди наиболее известных сочинений Ш. – 4-частные магнifikаты и хоральные обработки. Последние, как правило, имеют в своей основе единственную протяженную тему, выполняющую роль *cantus firmus*. Ш. также развивает жанр хоральной фантазии, которая достигает у него большой протяженности (до 200 тактов). Среди сочинений Ш. без *cantus firmus* следует упомянуть «преамбулы» – пьесы импровизационного характера с развернутой фугой в центре. В музыке Ш. для клавесина (вариации на танцевальные темы) ощутимо влияние традиций английских вирджиналистов.

Изд.: *Orgelwerke* / hrsg. G. Fock und W. Breig (1967–71); *Harpsichord Music* / ed. P. Dirksen. Wiesbaden, 1999

Лит.: *Breig W.* Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann. Wiesbaden, 1967

Н.О.

ШТАДЕН (Staden) Зигмунд Теофил (Готлиб) (крещен 06.11.1607, Кульмбах – похоронен 30.07.1655, Нюрнберг) – немецкий композитор, органист и музыкальный теоретик. Сын Иоганна Штадена.

Учился у своего отца, в 1620 занимался у Я. Паумана в Аугсбурге. В 1623 вернулся в Нюрнберг, поступив на службу городским музыкантом. В 1634 стал органистом церкви св. Лоренца, сохранив этот пост до конца жизни. Время от времени исполнял обязанности капельмейстера, руководив ансамблями, составленными из городских музыкантов, при публичном исполнении торжественных сочинений по случаю тех или иных важных событий. Один из наиболее значительных музыкантов Нюрнберга 2-й трети 17 в., автор многочисленных духовных и светских песен, оратории «Страсти Христовы» («Der leidenden Christus», 1645; музыка не сохранилась), Ш. вошел в историю немецкой музыки прежде всего как автор первого произведения в жанре зингшпиля – «Seelewig» (1644). Этот музыкальный спектакль с разговорными диалогами, главное место в котором занимают строфические песни, вообрал в себя традиции как школьной драмы 16–17 вв., так и раннебарочной оперы. Ш. написал музы-

ку еще к 8 «разговорным пьесам», построенным на чередовании строфических песен и инструментальных интерлюдий, появляющихся между разделами разговорного диалога. Он также явился автором нескольких музыкально-теоретических работ. Наиболее известен его трактат «Основы музыки» (1636), дающий ясное представление об уровне развития теоретической мысли в Германии того времени.

Лит.: *Keller P.* Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer. Bern, 1977

Н.О.

ШТАДЕН (Staden) Иоганн (крещен 02.07.1581, Нюрнберг – похоронен 15.11.1634, там же) – немецкий композитор и органист. Отец Зигмунда Теофила Штадена.

В 18 лет стал придворным органистом в Байрейте, переехав в 1605 вместе со всем двором в Кульмбах, где оставался до 1610, после чего возвратился в родной Нюрнберг. В 1612 – 1613 работал придворным органистом в Дрездене. В 1614 вновь обосновался в Нюрнберге, где с 1618 до конца жизни занимал весьма важный в музыкальной жизни города пост органиста церкви св. Зебальда. Считается основателем т.н. Нюрнбергской школы 17 в. Его наиболее известный ученик – И.Э. Киндерман.

Важнейшая сфера творчества Ш. – вокальная музыка. Один из ее основных жанров – многоголосная песня (в 1-й трети 17 в. опубликованы 65 светских и 180 духовных песен Ш., хотя многие сохранились не в полном виде). Большинство этих сочинений четырехголосны, без basso continuo, с преобладанием стиля «нота против ноты». Духовная музыка Ш. с преобладанием имитационно-полифонического склада (мотеты, вокальные концерты) характеризуется смешением старого и нового стилей: наряду с мотетами а cappella, встречаются композиции с basso continuo, в некоторых есть также и другие инструментальные партии. Одним из первых в Германии Ш. широко использовал концертный стиль (см. собрания «Духовные гармонии», 1616; «Церковная музыка», 1625–1626 и др.).

Инструментальная музыка Ш. главным образом представлена многочисленными (ок. 200) ансамблевыми сочинениями (многие опубликованы при жизни автора), большинство которых создавалось для любительского музицирования. Среди этих сочинений как различного рода танцевальные пьесы (обычно не сгруппированные по тональностям), так и пьесы более обобщенного типа (симфонии, сонаты, интрады, канцоны, фантазии).

Изд.: *Ausgewählte Werke*, I–II / hrsg. E. Schmitz // *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, XII, Jg.VII/1 (1906); *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, XIV, Jg.VIII/1 (1907)

Лит.: *Collins S.B.* Johann Staden: his Life and Times (diss., U. of Texas, 1987)

Н.О.

ШТАДЛЕР (Stadler) Антон (Пауль) (28.06.1753 – 15.06.1812, Вена) – австрийский кларнетист-виртуоз и композитор. Родился в семье капельмейстера иезуитской церкви в Вене. Неизвестно, кто обучал его игре на клар-

нете. Первые публичные выступления Ш. состоялись в Венском музыкальном обществе в 1773 и 1775. В 1780 он получил место в капелле российского посла в Вене, князя Голицына, а в 1781 (вместе со своим братом Иоганном) начал службу в придворном духовом ансамбле «Императорская гармония», а также в придворном оркестре. Во 2-й половине 1780-х совместно с мастером Т. Лотцем сконструировал кларнет с расширенным нижним регистром (т.н. бассет-кларнет). Ш. считался одним из лучших исполнителей на духовых инструментах, был довольно высокооплачиваемым музыкантом. С конца 1780-х он часто предпринимал гастрольные поездки по городам Австрии и странам Европы (в частности, в 1794 он выступил в Петербурге, исполнив свои сочинения). В 1797–1798 Ш. принимал активное участие в концертах в Вене, выступая вместе с Л. ван Бетховеном. Последний публичный концерт Ш. состоялся в марте 1806. Особенно дружеские отношения связывали Ш. с В.А. Моцартом, который весьма ценил его как музыканта. Целый ряд оркестровых партий для кларнета и бассетгорна были созданы Моцартом специально для Ш. В расчете на него написаны также партия кларнета в Квинтете для кларнета и струнных (KV 581) и Концерт для кларнета A-dur (KV 622.). Сам Ш. также сочинял музыку — преимущественно сольные и ансамблевые пьесы для кларнета и бассетгорна (вариации, каприччио и др.).



Р.М.

ЭВИСОН (Avison) Чарльз (крещен 16.02.1709, Ньюкасл-на-Тайне 09.05.1770, там же) — английский композитор, дирижер, органист, критик. По свидетельству Ч. Бёрни, ученик Ф. Джеминиани. В 1735 стал органистом собора св. Николая в Ньюкасле; позднее эту должность занимали его сыновья — **Эдвард** (1747–1776) и **Чарльз** (1751–1795). Э. возглавлял Музыкальное общество Ньюкасла и созданное им хоровое «Общество Марчелло». Как композитор известен своими 50 concerti grossi в итальянской манере. А. принадлежат также 18 сонат для клавесина и струнных, написанных под влиянием «Концертных пьес» Ж.Ф. Рамо, и переработки клавирных сонат Д. Скарлатти в 12 концертов для струнных и чембало. Оратория «Руфь» («Ruth», 1763), созданная совместно с Ф. Джардини, утрачена. Большое значение имел трактат А. «Очерк о музыкальной выразительности» («An Essay on musical expression», 1752; немецкий перевод 1775), получивший заметный резонанс не только в Англии, но и в Германии.

Лит.: Brocklehurst J.B. Charles Avison and his Essay on Musical Expression (diss., U. of Sheffield, 1959); Cassingham J.L. The Twelve Scarlatti Avison Concertos of 1744 (diss., U. of Missouri, 1968); Stephens N.L. Charles Avison: An Eighteenth-Century English Composer, Musician and Writer (diss., U. of Pittsburgh, 1968 [с каталогом сочинений]); Eckersley C.M. Aspects of Structure and Idiom in the Music of England, with Special Reference to the Scarlatti Arrangements of Charles Avison (diss., U. of Oxford, 1980)

Л.К.

ЯНГ (Young) — семья английских музыкантов 18 в.

1. **Энтони Я.** (ок. 1685 — ок. 8.05.1747, Лондон) — органист и композитор. Работал в Лондоне; автор песен и сюит для клавесина.

2. **Сесилия Я.** (крещена 07.02.1712, Лондон — 06.10.1789, Лондон) — певица (сопрано). Дочь органиста **Чарльза Я.** (1683–1758),

ученица Ф. Джеминиани. С 1730 выступала в концертах, с 1732 — на оперной сцене. Пела в операх и ораториях Г.Ф. Генделя («Альцина», «Ариодант», «Праздник Александра», «Саул», «Аталия»). В 1737 вышла замуж за композитора Т. Арна и начала выступать под фамилией Арн (в т.ч. в его операх); в 1755 супруги расстались. В 1748–1762 Сесилия Я. работала в Дублине, затем вернулась в Лондон.

3. **Изабелла Я.**, в замужестве **Лампе** (Lampe) (ок. 03.01.1716, Лондон — 05.01.1795, Лондон) — певица (сопрано). Сестра Сесилии Я. Дебютировала в 1733. Выйдя замуж за композитора Дж.Ф. Лампе, пела в его операх, в т.ч. в Дублине и Эдинбурге. После смерти Лампе в 1751 вернулась в Лондон и вновь выступала как «мисс Я.».

4. **Эстер Я.**, в замужестве **Джоунс** (Jones) (14.02.1717, Лондон — ок. 06.06.1795) — певица (контральто). Сестра Сесилии Я. Пела в операх Дж.Ф. Лампе; играла Люси в «Опере нищего» Дж. Гея; в 1744 пела Юнону и Ино в «Семеле» Генделя. В 1772 вышла замуж за нототорговца Ч. Джоунса; в 1776 ушла со сцены.

5. **Изабелла Я.**, в замужестве **Скотт** (Scott) (? — 17.08.1791, Лондон) — певица (меццо-сопрано). Племянница Сесилии Я., ученица Г. Вальца. С 1751 пела в операх Т. Арна и в ораториях Г.Ф. Генделя («Мессия», «Триумф времени и правды»). В 1755–1777 служила в театре Друри Лейн. После брака со священником Дж. Скоттом (1757) в концертах выступала под фамилией мужа, но в опере до 1769 — как «мисс Я.».

6. **Элизабет Я.**, в замужестве **Дорман** (Dogman) (? — 12.04.1773) — певица (контральто). Сестра Изабеллы Я. Пела в операх Т. Арна и в «Опере нищего» Дж. Гея. В 1758–1772 служила в театре Друри-Лейн. В 1762 вышла замуж за скрипача Р. Дормана.

7. **Полли Мария** (Мэри) **Я.**, в замужестве **Бартелемон** (Barthélemon) (07.07.1749, Лондон — 20.09.1799, там же) — певица (сопрано), композитор, клавесинистка. Сестра Изабеллы Я. Дебютировала в 6-летнем возрасте в Дублине в маленькой роли из оперы Т. Арна «Элиза»; в 1762 начала выступать в Лондоне как певица и клавесинистка; пела в ораториях Г.Ф. Генделя («Оратория на случай», «Иевфай»). В 1766 вышла замуж за скрипача и композитора Ф. Бартелемона. В концерте Й. Гайдна в 1792 исполнила арии Г.Ф. Генделя и А. Саккини. Автор 6 сонат для клавесина и скрипки, сборника песен, 3 гимнов, 3 антемов и оды в честь короля.

Л.К.

Авторы статей: докт. иск. **В.В. Березин** (В.Б.), докт. иск. **Ю.С. Бочаров** (Ю.Б.), докт. иск. **Л.В. Кириллина** (Л.К.), докт. иск. **Е.Д. Кривицкая** (Е.К.), докт. иск. **Р.А. Маслов** (Р.М.), канд. иск. **Н.В. Остроумова** (Н.О.), докт. иск. **И.П. Сусидко** (И.С.).

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА
и издательство
БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА



представляют издательский проект
«БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ»



С 2006 года большинство наименований признанных во всем мире издательских каталогов «Беренрайтер-Уртект» и «Беренрайтер-бестселлеры» будут доступны отечественным музыкантам благодаря русским лицензионным изданиям серии «Беренрайтер-Уртект».

Лицензионные издания «Беренрайтер-Уртект» печатаются в России по оригинальным электронным и печатным матрицам, с которых они тиражируются в Германии.

Вступительные статьи переведены на русский язык известными отечественными музыковедами-текстологами и представлены в расширенном виде, доступном только в томах академических изданий Беренрайтер. Каждое издание включает факсимиле рукописей и специальные Приложения к русскому изданию с дополнительными нотными материалами из Полных собраний сочинений издательства Беренрайтер.

Серия «Беренрайтер-Уртект» публикуется на специальной тонированной бумаге, разработанной специалистами КБФ «ГОЗНАК» по немецким стандартам и образцам бумаг, используемым в оригинальных изданиях «Беренрайтер-Уртект».

Русские лицензионные издания следуют новейшим издательским принципам оригинальной серии «Беренрайтер-Уртект» и выпускаются в новом увеличенном формате 24,3 × 31 см., позволяющем воспроизводить нотный текст академических изданий без уменьшения, что сводит до минимума различия между академическим и практическим изданиями. С русскими лицензионными изданиями «Беренрайтер-Уртект» отечественные музыканты получают наиболее совершенный тип практических изданий Беренрайтер сложившийся за последние 50 лет.

В 2005-2006 в серии «Беренрайтер-Уртект» будут выпущены следующие издания для фортепиано:

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ

Клавирные упражнения I: Шесть партит BWV 825–830. Подготовка текста и комментарии Ричарда Дугласа Джонса. РМИ 5501 (ISMN M-3520-5501-8)

Клавирные упражнения II: Итальянский концерт BWV 971 / Французская увертюра BWV 831. Подготовка текста и комментарии Уолтера Эмери. РМИ 5502 (ISMN M-3520-5502-5)

Клавирные упражнения IV: Гольдберг-вариации BWV 988. Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5503 (ISMN M-3520-5503-2)

Инвенции и Симфонии BWV 772–801. Подготовка текста и комментарии Георга фон Дадельзена. РМИ 5504 (ISMN M-3520-5504-9)

Клавирная тетрадь Анны Магдалены Бах (1725). Подготовка текста и комментарии Георга фон Дадельзена. РМИ 5505 (ISMN M-3520-5505-6)

Клавирная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха. Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата. РМИ 5506 (ISMN M-3520-5506-3)

Хорошо темперированный клавир I (BWV 846–869). Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5507 (ISMN M-3520-5507-0)

Хорошо темперированный клавир II (BWV 870–893). Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5508 (ISMN M-3520-5508-7)

Шесть английских сюит BWV 806–811. Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5509 (ISMN M-3520-5509-4)

Шесть французских сюит BWV 812–817 (Редакции А и В, а также варианты BWV 814а, 815а), Сюиты a-moll и Es-dur BWV 818, 819, 818а, 819а. Подготовка текста и комментарии Альфреда Дюрра. РМИ 5510 (ISMN M-3520-5510-0)

Токкаты BWV 910–916. Подготовка текста и комментарии Петера Вольни. РМИ 5511 (ISMN M-3520-5511-7)

Отдельные произведения для клавир I (Прелюдии, фантазии, фуги BWV 933–938, 917, 918, 921, 922, 894–896, 903, 903а). Подготовка текста и комментарии Уве Вольфа. РМИ 5512 (ISMN M-3520-5512-4)

Отдельные произведения для клавир II (Прелюдии, фантазии, фуги BWV 904, 906, 923/951, 951а, 944, 946, 948–950, 952, 959, 961, соната 967). Подготовка текста и комментарии Уве Вольфа. РМИ 5513 (ISMN M-3520-5513-1)

Отдельные произведения для клавир III (BWV 992, 993, 989, 963, 820, 823, 832, 833, 822, 998). Подготовка текста и комментарии Хартвига Айхберга и Томаса Кольхазе. РМИ 5514 (ISMN M-3520-5514-8)

Клавирные обработки сочинений других композиторов I Шесть концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 972–977. Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5515 (ISMN M-3520-5515-5)

Клавирные обработки сочинений других композиторов II Семь концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 978–984. Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5516 (ISMN M-3520-5516-2)

Клавирные обработки сочинений других композиторов III Пять концертов для клавир (обработки концертов А. Вивальди и других авторов) BWV 985–987, 592а, 972а / Две сонаты, Фуга на тему Райнкена BWV 965, 966, 954. Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5517 (ISMN M-3520-5517-9)

Искусство фуги BWV 1080. Подготовка текста и комментарии Клауса Хофмана. РМИ 5518 (ISMN M-3520-5518-6)

Концерты для чембало и струнных BWV 1052-1058. Подготовка текста, комментарии, переложение для двух клавиров Вернера Брайга.

Концерт № I d-moll BWV 1052.
РМИ 5701 (ISMN M-3520-5701-2)

Концерт № II E-dur BWV 1053.
РМИ 5702 (ISMN M-3520-5702-9)

Концерт № III D-dur BWV 1054.
РМИ 5703 (ISMN M-3520-5703-6)

Концерт № IV A-dur BWV 1055.
РМИ 5704 (ISMN M-3520-5704-3)

Концерт № V f-moll BWV 1056.
РМИ 5705 (ISMN M-3520-5705-0)

Концерт № VI F-dur BWV 1057.
РМИ 5706 (ISMN M-3520-5706-7)

Концерт № VII g-moll BWV 1058.
РМИ 5707 (ISMN M-3520-5707-4)



ГЕОРГ ФРИДРИХ ГЕНДЕЛЬ

Произведения для клавира I. Первый сборник клавирных сочинений 1720. Восемь больших сюит HWV 426-433. Подготовка текста и комментарии Теренса Беста (новое издание). РМИ 4101 (ISMN M-3520-4101-1)



ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

Сонаты для фортепиано. Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата и Вольфганга Рема.

Том 1 (№ 1-9 KV 279-284, 309-311)
РМИ 4501 (ISMN M-3520-4501-9)

Том 2 (№ 10-18 KV 330-333, 457, 475, 533+494, 545, 570, 576). Приложение: Первая версия Рондо KV 494, фрагменты сонат KV⁶ deest, KV 400 (372^a), KV Anh.31 (569^a), Anh. 29 (590^a), Anh.30 (590^b), Anh.37 (590^c), KV 189ⁱ KV⁶ 590^d). РМИ 4502 (ISMN M-3520-4502-6)

Отдельные пьесы для фортепиано. Подготовка текста и комментарии Вольфганга Плата.
РМИ 4503 (ISMN M-3520-4503-3)

Концерты для фортепиано. Уртекст Neue Mozart Ausgabe.

Концерт G-dur KV 453 (№ 17). Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.
РМИ 4417 (ISMN M-3520-4417-3)

Концерт B-dur KV 456 (№ 18). Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Михаэля Тёпеля. РМИ 4418 (ISMN M-3520-4418-0)

Концерт F-dur KV 459 (№ 19). Подготовка текста и комментарии Евы и Пауля Бадур-Скода. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.
РМИ 4419 (ISMN M-3520-4419-7)

Концерт d-moll KV 466 (№ 20). Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Жанпьер Фабер.
РМИ 4420 (ISMN M-3520-4420-3)

Концерт C-dur KV 467 (№ 21). Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Дугласа Вудфул-Харриса.
РМИ 4421 (ISMN M-3520-4421-0)

Концерт Es-dur KV 482 (№ 22). Подготовка текста и комментарии Ханса Энегля и Хорста Хойснера. Переложение для 2-х ф-но Михаэля Тёпеля.
РМИ 4422 (ISMN M-3520-4422-7)

Концерт A-dur KV 488 (№ 23). Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.
РМИ 4423 (ISMN M-3520-4423-4)

Концерт c-moll KV 491 (№ 24). Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.
РМИ 4424 (ISMN M-3520-4424-1)

Концерт C-dur KV 503 (№ 25). Подготовка текста, комментарии, переложение для 2-х ф-но Хермана Бека.
РМИ 4425 (ISMN M-3520-4425-8)



ФРАНЦ ШУБЕРТ

Экспромты D 899 (op. 90) и D 935 (op. post 142). Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон.
РМИ 4801 (ISMN M-3520-4801-0)

Музыкальные моменты D 780 (op. 94), Венгерская мелодия D 817, Allegretto c-moll D 915, Три пьесы для фортепиано D 946. Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон и Вальтера Дюрра. РМИ 4802 (ISMN M-3520-4802-7)

Фантазия C-dur («Скиталец») D 760 op.15. Подготовка текста и комментарии Кристи Ландон и Вальтера Дюрра.
РМИ 4803 (ISMN M-3520-4803-4)

Легкие пьесы и танцы для фортепиано. Подготовка текста и комментарии Вальбурги Литшауер и Михаэля Тёпеля.
РМИ 4804 (ISMN M-3520-4804-1)

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство.
Россия, 127006, Москва, Садовая-Триумфальная ул, 14-12. Тел.: +7-495-108-0571, 209-2188, факс: +7-495-200-6306.
<http://www.rmi.ru>. E-mail: info@baerenreiter.ru, info@rmi.ru.

БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ

– это символ качества. Это только научно-критические издания или основанные на них публикации. Это гарантия того, что нотный текст представлен на уровне последних научных исследований и подготовлен всемирно признанными специалистами.

БЕРЕНРАЙТЕР-УРТЕКСТ

– это издания подготовленные в соответствии с ясно сформулированными издательскими принципами и свободные от произвольных добавлений редактора.
Беренрайтер-Уртекст – синоним аутентичного текста – выбор музыкантов.

Московское издательство «Гелеос» при поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии
опубликовало новую книгу главного редактора
журнала «Старинная музыка» Ю.С. Бочарова

«Мастера старинной музыки»

Это популярное справочно-энциклопедическое издание
посвящено жизни и творчеству выдающихся представителей
европейской музыкальной культуры XI – XVIII веков: композиторов,
исполнителей, теоретиков, инструментальных мастеров,
оперных либреттистов, меценатов и др.



*Приобрести книгу можно как через книготорговую сеть,
так и при помощи крупнейших Интернет-магазинов.
Справки по тел.: (495) 785-02-39 (издательство «Гелеос»)*



EARLY MUSIC

В издательстве *Oxford University Press* вышли очередные номера журнала *Early Music* (Vol. 33, № 4 и Vol. 34 № 1). В них содержится много разнообразной информации о старинной музыке (в частности, обзор современных книг, нотных изданий, аудиозаписей). Но, как обычно, основную часть составляют музыкально-исторические материалы. Предлагаем нашим читателям полное содержание данных номеров.

Vol. 33, No. 4 (2005)

Tess Knighton. Editorial (pp.555–556)

Anthony Rowland-Jones. Iconography in the history of the recorder up to c.1430—Part 1 (pp. 557–574)

Graham Cummings. Handel and the confus'd shepherdess: a case study of stylistic eclecticism (pp. 575–590)

Robert Rawson. Gottfried Finger's Christmas pastorellas (pp. 591–608)

Allan W. Atlas. A 41-cent emendation: a textual problem in Wheatstone's publication of Giulio Regondi's Serenade for English concertina and piano (pp. 609–618)

Juan Ruiz Jiménez. Infunde amorem cordibus: an early 16th-century polyphonic hymn cycle from Seville (pp. 619–638)

Joshua F. Drake. The partbooks of a Florentine ex-patriate: new light on Florence, Biblioteca Nazionale Centrale Ms. Magl. XIX 164–7 (pp. 639–646)

Stephen Rice. Reconstructing Tallis's Latin Magnificat and Nunc dimittis (pp. 647–658)

Roger Bowers. More on the Lambeth Choirbook (pp. 659–666)

Frans Muller and Julie Muller. Completing the picture: the importance of reconstructing early opera (pp. 667–682)

Timothy Day. Tallis in performance (pp. 683–692)

Book Reviews (pp. 693–706); **Music Reviews** (pp. 707–716); **Recording Reviews** (pp. 717–738)

Vol. 34, No. 1 (2006)

Tess Knighton. Editorial (pp.1–2)

Anthony Rowland-Jones. Iconography in the history of the recorder up to 1430—Part 2 (pp. 3–28)

Andrew Johnstone. 'High' clefs in composition and performance (pp. 29–54)

John Haines. New light on the polyphonic sequence Ave virgo, virga Jesse (pp. 55–74)

Gregory Barnett. Handel's borrowings and the disputed Gloria (pp. 75–94)

Michael Latcham. Don Quixote and Wanda Landowska: bells and Pleyels (pp. 95–110)

Ruth I. DeFord. The mensura of ϕ in the works of Du Fay (pp. 111–138)

Book Reviews (pp. 139–151); **Music Reviews** (pp. 152–158); **Recording Reviews** (pp. 159–171)

