

СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (62) 2013

Ежеквартальный музыковедческий журнал

Учредитель Литературное агентство «ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации № 017081 от 02.08.99 Выдано Государственным комитетом РФ по печати

Главный редактор **Ю. С. Бочаров**

Издается при участии НИЦ Методологии исторического музыкознания Московской консерватории

Редколлегия:

В. В. Березин, Д. К. Кирнарская, А. Г. Коробова, Е. А. Коровина С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

⊠ 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 11–13

Тел. редакции: (495) 469-12-05; (499) 966-59-89 e-mail: stmus@mail.ru http://www.stmus.ru

Подписано в печать 06.12.2013. Формат 60×84 1/8. Печ. л. - 4,0. Уч.-изд. л. - 4,5. Печать офсетная. Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом предприятии «ШАНС» 127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2013

Редакция журнала «Старинная музыка» поможет в издании книг, брошюр, научных статей

(495) 469-12-05, **(499)** 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ



Из истории русской музыкальной культуры
Г. Петрова (Санкт-Петербург). Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века
Мастера музыкального барокко
О. Янченко (Москва). Успешный церковный композитор Андреас
Хаммершмидт
Жанры и формы старинной музыки
Ю. Бочаров (Москва). Барочная сюита: знакомая и незнакомая 1
Музыкальные памятники
И. Шеховцова (Москва). Греческие музыкальные рукописи в Москве
(из фондов РГАДА)
Аннотации и ключевые слова научных статей

Мнения авторов статей могут не совпадать с позицией редколлегии журнала

На 1-й странице обложки — фото репродукции картины Н. Пуссена «Святая Цецилия» (Музей Прадо, Мадрид, Испания)

Из истории русской музыкальной культуры

Галина ПЕТРОВА* (Санкт-Петербург)

Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века

«Оркестр был весьма многочисленным, ничего подобного я и не слышал. Он состоял из семидесяти скрипок, тридцати басов и двойного состава духовых инструментов. Впечатление осталось ... на редкость великолепным», — отмечал юный Людвиг Шпор, описывая особую ситуацию *публичного* исполнения оратории Гайдна «Времена года» в Санкт-Петербурге в самом начале XIX столетия, свидетелем и участником которой он оказался [цит. по: 6, с. 132]¹. В столь необычном по составу оркестре участвовали самые лучшие исполнители, члены Филармонического общества, вместе с военными музыкантами и любителями².

В предшествовавшем XVIII веке оркестр в российской столице был тесно связан с придворным музыкальным бытом и его нормативами. И только с наступлением екатерининской эпохи начал входить в новую фазу своего развития, «не ограничиваясь более рамками двора» [2, с. 413]. С середины 1760-х годов он фактически состоял из двух коллективов. В первый набирались музыканты-иностранцы, исключительно по их персональной одаренности: каждый из них мог предъявить себя в качестве солиста в камерноансамблевой игре, имел навыки виртуоза. Не случайно этот коллектив именовался камер-музыкой. Вторым (большим по численности) был бальный оркестр (бальная музыка), который в основном формировался из русских музыкантов и исполнял преимущественно прикладную танцевальную музыку. Разумеется, функции оркестров были разграничены и распределялись между оперной и "камерной" музыкой согласно нуждам придворного быта (аккомпанементная в опере, балете, на балах, *фоновая* в столовой музыке, *доминант*ная в камерных концертах).

В начале XIX века, согласно штатам театральной Дирекции, модель придворного оркестра, на первый взгляд, соответствовало той, что сложилась в эпоху Екатерины Великой. Сохранилось деление на два оркестра, названных уже Первым и Вторым³. Однако функции их изменились, что стало следствием отделения по инициативе капельмейстера К. Кавоса⁴ русской оперной труппы от французской, долгое время неразрывно с ней связанной. Это событие явилось первым шагом к переориентации оркестра от нужд императорского Двора — к публичному развлечению (опере).

В Штатном расписании, определявшем количество инструментов каждой группы и общую сумму жалования «на всех» по каждому инструменту, Придворный оркестр представлен следующим образом⁵:

Первый:

Дерижор Французской труппы — 2000 Первых скрипок семь на всех — 7000 Вторых восемь на всех 8000 Альтов четыре навсех — 3600 Віолончелей четыре. На всех — 4000 Контробасов Четыре. навсех — 3600 Клорнетов три навсех — 2100 Флейтлаверсов четыре навсех — 2800 Гобой три — навсех — 2700 Фоготов три на всех 2100 Валторн четыре на всех — 2400

^{*} Петрова Галина Владимировна – кандидат искусствоведения, и.о. заместителя директора по науке Российского института истории искусств (e-mail: gwmalkina@yandex.ru).

¹ Речь идет о концерте Филармонического общества в марте 1803 года.

² Шпор по приглашению барона Раля участвовал в репетициях и играл одну партию вместе со скрипачом Левеком [см.: 6].

³ Как показывает Е.К. Альбрехт [1], в 1804 году в Первом (лучшем) оркестре из 46 музыкантов – всего 8 русских и, наоборот, во Втором (названным им «водевильным») – 67 музыкантов, из которых только 4 – с немецкими именами.

⁴ Итальянский композитор Катерино Кавос (1775, Венеция —1840, Санкт-Петербург) приехал в Петербург в 1797 году в качестве капельмейстера труппы Дж. Астаритты (Gennaro Astaritta). Заключенный с Кавосом в 1803 году контракт дал ему звание инспектора музыки и должность капельмейстера итальянской и российской труппы. Должность капельмейстера обязывала сочинять, режиссировать, репетировать и дирижировать оперы, переделывать в случае необходимости партии для имеющихся голосов. По тому же контракту Кавос обязывался обучать пению воспитанников Театрального училища, воспитанниц Екатерининского института благородных девиц, позднее (с 1811 по 1829) — Смольного института.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Ед. хр. 1391. Л. 29 (орфография — в соответствии с оригиналом).



Вид Дворцовой площади и Зимнего дворца от начала Невского проспекта в Петербурге (с картины Б. Патерсена, 1801 г.)

Тромбонист один — 1500 Трубачей три. навсех 1800 Литавршиков два. на обоих — 700.

Второй:

Дерижер Русской труппы — 2000 Первых скрипок семь. на всех — 7000 Вторых восемь на всех — 8000 Альтов четыре. На всех — 3600 Віолончелей четыре навсех — 4000 Контробасов четыре навсех — 3600 Клорнетов три навсех — 2800 Гобой три навсех — 2700 Валторн Четыре. навсех — 2400 Трубачей три навсех — 1800 Литаврщиков один — 350

Как мы видим, в наиболее привилегированном положении находились представители струнной группы оркестра, особенно скрипачи и виолончелисты. На втором месте — альты и контрабасисты, также уравненные в окладе, на третьем — гобоисты. Их жалованье — на двести рублей выше, чем у исполнителей на других деревянных духовых инструментах. Ставки же музыкантов медной группы были на сто рублей ниже, чем у фаготистов, флейтистов или кларнетистов. При

этом не вполне объяснима слишком большая величина оклада тромбониста (Первый оркестр) — даже в сравнении со скрипачами.

Количество музыкантов, предусмотренное штатным расписанием для Первого оркестра, составляет 50 человек, для Второго – 41. При сравнении инструментальных составов оркестров замечаем, что во Втором оркестре в группе деревянных духовых не указаны флейты и фаготы, а тромбон исключен из «списка» медных¹. Если мы воспользуемся стандартной схемой для обозначения оркестровых составов, то Первый оркестр может быть приведен к следующему «знаменателю»: 7/8/4/4/4-4/3/3/3/-4/3/1+ литавры. Такой состав – один из возможных в сравнении с подобными европейскими придворными оркестрами. Один тромбон или его отсутствие (как в русской труппе) наряду с «ослабленной позицией» альтов — норма для оркестровых составов конца XVIII – начала XIX века. Несколько непривычным выглядит количественное соотношение внутри группы скрипок: семь первых восемь вторых, неизвестно чем продиктованное в данном случае. Штатный «перечень» Второго оркестра заканчивается двумя важными приписками: «Два дирижера для Балетной труппы. Обоим — 4000. Музыканты же для Италианской труппы и балета нанимаются из обоих Оркестров»². Обратим внимание на это важное

¹ Заметим, что в штатах оркестра за 1803 год, приведенных в книге Е. Альбрехта «Прошлое и настоящее оркестра» [1, с. 76], отсутствующие деревянные духовые инструменты по непонятной причине присутствуют, хотя совершенно очевидно, что Альбрехт пользовался тем же источником, что и мы.

² РГИА. Ф. 497. О. 18. Ед. хр. 1391. Л. 29 об.

обстоятельство: оркестры (Первый и Второй) директивно закреплялись за несколькими труппами!

Италианская труппа, несмотря на ее присоединение к Дирекции, существовала на особом положении¹, не имела постоянного оркестрового состава, так как музыканты для нее нанимались из Первого и Второго оркестров. Подобная ситуация сложилась и с оркестром для балетов, он также не выделен в самостоятельную «штатную единицу», зато ему полагались два дирижера.

Включение немецкого театра в общую систему управления Театральной Конторой произошло лишь в 1806 году. Однако формирование оркестра немецкой труппы (впоследствии и оперы), как полагает Н. Губкина, началось несколько раньше: «... с приездом в Петербург дирижера и композитора А. Калливоды в 1800 г.» [3, с. 89].

При каждом оркестре (кроме немецкого, существовавшего на особом положении) имелись капельмейстер и дирижер: у Российского оркестра ими, соответственно, были К. Кавос и Л. Ершов, у Французского – Ф.А. Буальдьё и Г.А. Парис²; оркестр немецкой труппы возглавлялся А. Калливодой. Российский оркестр включал 16 скрипачей, трех альтистов (в списках отмечено, что одного недоставало), четырех виолончелистов и четырех контрабасистов; флейтистов, гобоистов и кларнетистов - по три исполнителя, фаготистов – двое, валторнистов – четверо, трубачей – двое, литаврщик – один, тромбонист – один. Иначе говоря: 8/8/3(и 1 вакансия)/4/4 — 3/3/3/2—4/2/1/ + литавры. Приведем составы других оркестров. Французский оркестр: 19 скрипок, 5 альтов, 4 виолончели, 4 контрабаса, 3 гобоя, 3 флейты, 3 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 2 тромбона (19/5/4/4 - 3/3/3/2/ - 4/3/2)и «турецкая» музыка. Оркестр Немецкой труппы: 9 скрипок (не достает 5), 1 альт (полагается -3), 2 виолончели (не достает 1), 2 гобоя, [флейты отсутствуют], 2 кларнета, 2 фагота, 1 валторна (не достает 1), 3 трубы, [тромбоны отсутствуют]. Играющие за кулисами духовики составили самостоятельное подразделение: взятые по двое флейты, кларнеты, фаготы, валторны и трубы. Обратим внимание также на наличие арфы (арфист Ламберих с жалованьем 1500 рублей вписан в общий перечень оркестра особняком)³.

Самым укомплектованным и оснащенным, учитывая наличие двух тромбонов и вполне стандартный для европейских оркестров того времени состав струнных, выглядит Φ ранцузский оркестр. Состав его струнной группы варьировался, достигая подчас до 35 участников: 10/10/5/5/5 (подобный состав, кстати, соответствовал составу оркестра дрезденской придворной оперы, исполнявшей в 1817 году произведения К.М. фон Вебера)4. Оркестр немецкой труппы, как можно судить по спискам, был не укомплектован. Н. Губкина указывает на то, что с приездом С. фон Нейкома в Петербург для немецкой труппы был организован «новый оркестр» (по сравнению с прежним составом Калливоды). Его презентация состоялась в июле 1805 года на спектакле «Аркадское зеркало» (с музыкой Ф.К. Зюсмайра): «Между старым и новым оркестром было немалое отличие, так как нынешний оркестр обречен на успех. Г-н Нейком дирижирует блестяще и понимает, как прийти на помощь певцу – великое искусство дирижера оперы. Исполнение точное, чистое и приятное, даже на духовых инструментах, которые, повидимому, еще не полностью укомплектованы» [цит. по: 3, с. 90]. Нейком, как известно, руководил оркестром недолго (в 1804—1805). А потому в приведенных нами списках фигурирует дирижер Калливода, а оркестр по-прежнему недоукомплектован, и это касается не только духовых, но и струнных инструментов⁵.

¹ По Высочайшему повелению от 1 апреля 1802 года: «По случаю предположенной починки и переделки Каменного театра, согласен Я на представление Ваше, чтобы между тем открыть спектакли французской и русской труппы на театре, принадлежащем содержателю Италианской труппы, нанимая оный у него по добровольному с ним согласию» (Ф. 497. оп. 18. ед. хр. 1391. л. 3. Копия). Александр Львович! Соглашаясь на представление Ваше, дозволяем мы вам выстроенный содержателем Италианской труппы Казассием для той труппы театр со всеми к нему принадлежностями, равно как и актеров оной труппы принять в казенное ведомство и причислить к Театральной Дирекции, выдав Казассию сверх определенной по контракту в три года суммы, еще особенно за издержки при том употребленные четырнадцать тысяч сто девяносто шесть рублей. Рассматривая претензии прежнего содержателя Италианской труппы Астарити, нашли мы, что ему недодано по разным с ним расчетам десять тысяч рублей, то обе сии суммы как Казассию, так и Астарите и приказали Мы на счет театральной Дирекции ныне же выдать из Кабинента с удержанием в течение пяти лет такого же числа у Театральной Дирекции... Позволяя таким образом присоединить Италианскую труппу к Театральной Дирекции (8 апреля 1803 На подлинном Собственною Его Императорского Величества написано: Александр) [там же, л. 12 об.].

² Г.А. Парис почти два десятка лет (с 1802 по 1818) дирижировал ежегодными программами концертов Филармонического общества, в которых исполнялись оратории Гайдна, Генделя, мессы Керубини, Реквием Моцарта и другие крупные вокально-инструментальные сочинения.

³ РГИА. 497. Оп. 17. Ед. хр. 84. Л. 79.

 $^{^4}$ Укажем, для сравнения, что состав оркестра Парижской оперы в 1810 году был следующим: 12/12/8/12/6 - 2/4/2/5 - 2/2/3/?/, а состав Королевской оперы в 1818 году: 10/9/4/4/5/-2/2/2/2/-2/2/1/. К приведенному составу (без тромбонов) тяготел и оркестр московского театра.

⁵ К сожалению, нет никаких свидетельств, соответствуют ли приведенные списки оркестра немецкой труппы новому оркестру.

В оркестре французской оперы оказались собраны ведущие музыканты из Первого оркестра, служившие в нем еще с конца XVIII века, а также молодые виртуозы, прославившиеся в концертах уже в начале XIX столетия. В первых скрипках играли И.Г. Гартман, П. Реми, Φ . А. Фейхтнер-1-й 1 , Φ . Тарди, Φ . Здрожевский, Юманов, Бем, Риттер, Штокфиш, А.Мейнгард. Среди альтистов выделялся композитор, скрипач и будущий капельмейстер Русского оркестра Д. Месс. В состав оркестра входили также контрабасист-виртуоз А. Даль'Окка2, лучшие гобоисты своего времени Ф. Бранкино и В. Червенка, флейтист Ж. Корбио, кларнетисты-виртуозы братья П. и Ф. Бендеры и А. Дерфельд, фаготисты-виртуозы Зеленка и И. Бендер—3-й, валторнисты Траетта и Ламберх, трубач Зауэр. Обратим внимание на наличие репетитора, должность которого занимал клавесинист Ф. Даль'Окка. Немалую честь императорскому оркестру оказал скрипач-виртуоз Ш.Ф. Лафон. Этот видный представитель французской скрипичной школы находился на особом положении как *концертист*³.

В целом на протяжении первого десятилетия XIX века Придворный оркестр обеспечивал и оперные постановки, и балы, и публичные концерты, мог делегировать отдельных представителей в камерные ансамбли, а также в систему образования.

С 1809 года институт Придворного оркестра опирался на четыре оркестровых подразделения, формально независимых друг от друга. В документах фигурируют: Российский оркестр, Французский оркестр, Оркестр немецкой труппы. Кроме них, отдельное подразделение составили музыканты балетов и духовики, играющие за кулисами⁴.

Но и это положение продлилось сравнительно недолго. В конце 1810 года был уволен ряд музыкантов Французского оркестра (скрипачи Кащинский, Ратгебер, флейтист Корбио, гобоист Юргенс и камер-музыкант Червенка, братья Бендеры — два кларнетиста и фаготист) в связи с отклонением прошения о прибавке⁵. А 18 ноября 1812 года директор Императорских театров А.Л. Нарышкин получил рескрипт Александра I о роспуске Французской труппы⁷.

В этом документе, однако, ничего не говорилось об оркестрантах. Тем не менее имеются документальные подтверждения, что большая их часть была оставлена на службе.

Впрочем, постепенно употребление слова «придворный» по отношению к оркестрам Императорских театров, находившихся в ведении Театральной дирекции, получает все более условный оттенок и исчезает из делопроизводства.

Литература

- 1. Альбрехт Е.К. Прошлое и настоящее оркестра (Очерк социального положения музыкантов). СПб.: тип. Э. Гоппе, 1886.
- 2. *Березовчук Л.Н.* Придворный оркестр // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь / Отв. ред. А.Л. Порфирьева. Кн. 2: K—П. СПб: Композитор, 1998. С.413; 419—420.
 - 3. Губкина Н.В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети ХХ века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
- 4. *Гуревич В*. Франц-Адам Фейхтнер и его «Русская симфония» // Россия и Германия. Контакты музыкальных культур. Сборник статей. Проблемы музыкознания 9 / Отв. ред. и сост. Г.В. Петрова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. С. 9—22.
- 5. *Порфирьева А.Л.* Даль'Окка // Музыкальный Петербург. XVIII век. Энциклопедический словарь / Отв. ред. А.Л. Порфирьева. Кн. 1: А–И. СПб.: Композитор, 1998. С. 293–294.
- 6. Сапонов М. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвига Шпора, Роберта Шумана. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, 2004.

¹ О Фейхтнере см. статью В. Гуревича [4].

² О семье итальянских музыкантов Даль'Окка, служивших в Петербурге, см. в энциклопедической статье А. Порфирьевой [5].

³ Концертист — термин из периодики и документов XVIII — первой половины XIX века, по сути означавший статус придворного солиста. Лафон (1781—1839) состоял на службе в Петербурге с 1808 по 1815 год, после чего уехал в Париж, где занял аналогичное положение в придворном оркестре.

⁴ См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 17. Ед. хр. 84. 1809. Л. 75.

⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 516. Об увольнении от службы Дирекции музыкантов Кащинского, Корбио, Ратгебера, Юргенса, 3-х братьев Бендеръ и Червянко. Л. 3. Прошение Юргенса Ивана в связи с тем, что ему отказано в прибавке, уволить от 1 апреля. Л. 4 Прошение о выдаче Аттестата на увольнение Камер-Музыканту Червенка от 1 апр. 1810 по тем же причинам.

⁶ В этом же году 24 августа императором был утвержден «штат немецкой труппы», новое штатное расписание предполагало разделение на драматическую и оперную труппы [3, с. 58].

⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Ед. хр. 1391. 1802-1823. Л. 66. Именные указы и повеления. «По настоящим обстоятельствам находя французскую труппу ненужною, повелеваю всех актеров и актрис, как по здешнему, так и по московскому театрам оную составляющих из службы моей отпустить, удовлетворив их по настоящее число жалованьем. Относительно же тех из них, которые на основании постановления 28 декабря 1809 года о театральных артистах выслужили сроки для получения пенсионов назначенные дал Я повеление управляющему кабинетом о производстве следующих им пенсионов...» (указ от 18 ноября 1812 г.).

Мастера музыкального барокко



Олеся ЯНЧЕНКО* (Москва)

Успешный церковный композитор Андреас Хаммершмидт

Имя Андреаса Хаммершмидта в наши дни известно лишь узкому кругу исследователей и исполнителей барочной музыки. Пожалуй, для нас наиболее яркими представителями немецкого барокко XVII века остаются Генрих Шютц и Дитрих Букстехуде - наследие этих музыкантов весьма значительно как для своего времени, так и для последующих веков, и с позиции человека третьего тысячелетия оно ценно именно своим влиянием, «долгой жизнью» в творчестве последователей. Однако для жителей провинциальных немецких городов XVII столетия, хоть немного осведомленных в церковной музыке, имя Хаммершмидта стояло на первом месте. И это далеко не преувеличение. Ведь именно его мелодии звучали на богослужениях, ему поступали многочисленные заказы на сочинение музыки к важным событиям в жизни не-

мецких земель. Музыку Хаммершмидта любили, в ней нуждались. Возможно, она была понятнее и доступнее, чем музыка Шютца. Хаммершмидт снискал неслыханную прижизненную славу. Более того, мог безбедно существовать благодаря продажам изданий своих сочинений.

Большую часть творческого наследия Хаммершмидта образуют духовные вокальные произведения, из которых свыше 400 он опубликовал в 14 собраниях (см. таблицу на с. 7)².



Андреас Хаммершмидт в возрасте 34 лет (портрет из издания Четвертой части «Музыкальных молебнов». Дрезден, 1646)

Учитывая факт, что в то время богослужебную музыку, как и оперную, практически не издавали (тем более в

виде партитур), публикация сотен духовных произведений Хаммершмидта представляется яв-

лением экстраординарным.

Список духовных сочинений композитора открывается «Музыкальными молебнами». Пять сборников, изданных с 1639 по 1653 годы³, отражают авторскую жанровую классификацию. Так, первый назван «духовными концертами», второй — «духовными мадригалами», третий — «духовными симфониями». Далее последовали «духовные мотеты и концерты» и, наконец, «Chor Music в мадригальном стиле».

После написания первых трех частей «Музыкальных молебнов» композитор обратился к жанру диалога, составляя из своих сочинений в этом жанре, предназначавшихся для исполнения в церкви в ходе Мессы, це-

лые сборники.

Два таких сборника — «Диалоги, или Беседы между Богом и верующими душами, часть первая» и «Духовные диалоги, вторая часть, что на тексты Господина Опица из Песни Песней Соломона»⁴ — были изданы в 1645 году в Дрездене. Об их огромной популярности свидетельствует то, что первая часть «Диалогов» вышла вторым изданием спустя семь лет (1652), а еще годом позже появилось ее третье издание.

^{*} Янченко Олеся Александровна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (e-mail: o-yanchenkooo@yandex.ru)..

¹ Andreas Hammerschmidt (1611/12 – 29.10.1675).

² Таблица приводится на основании данных, приведенных X. Лейхтентриттом [3, с. XIII–XXI].

³ За исключением Пятой части, изданной во Фрайберге и Лейпциге, все остальные публиковались во Фрайберге.

⁴ Данное собрание содержит 15 Диалогов, тексты 12-ти из них представляют собой поэтическую обработку Песни Песней Соломона, выполненную немецким поэтом и теоретиком искусства Мартином Опицем (1597–1639).

Год	Место издания	Название (с титульного листа первого издания)
издания	и издатель	•
1639	Freiberg, Georg Beuther	Musicalischer Andacht, Erster Theil, das ist geistliche Concerten mit I. II. III. und IV. Stimmen, sampt dem Generalbaß gesetzt von Andr. Hammerschmied, Org. zu S. Peter i. Freib.
1641	Freiberg, Georg Beuther;	Musicalischer Andachten, Ander Theil, das ist geistliche Madrigalien mit 4. 5. und 6. Stimmen sambt einem General-Baß, benebenst einer fünfftstimmigen Capella von Andreaß Hammerschmieden, Org. zur Zittau
1642	Freiberg, Georg Beuther	Musicalischer Andachten, Dritter Theil, das ist geistliche Symphonien mit 1. und 2. vocal Stimmen, zwey Violinen, sampt einem Violin, nebenst einem General Baß für die Orgel, Lauten, Spinet, &c. Andr. Hammerschmied, Org. bey S. Johann zur Zittau in Ober-Lausitz
1645	Dresden, Gimel Bergens Erben	Dialogi, oder Gespräch zwischen Gott und einer gläubigen Seelen, auß dem Biblischen Texten zusammen gezogen, und componirt in 2. 3. und 4. Stimmen, nebenst Basso continuo, von Andrea Hammerschmiden, Orgznisten in Zittau. Erster Theil
1645	Dresden, Gimel Bergens Erben	Geistlicher Dialogen, ander Theil, darinnen Herrn Opitzens Hohes Lied Salomonis in 1. und 2. Vocal-Stimmen, 2 Violinen, einem Instrumentale und General-Baß componirt Andr. Hammerschmied
1646	Freiberg, Georg Beuther	Vierter Theil, Musicalischer Andachten, geistlicher Moteten und Concerten mit 5. 6. 7. 8. 9. 10. 12. und mehr Stimmen, nebenst einem gedoppelten General Baß componirt von Andrea Hammerschmiden
1649	Dresden, Christian und Melchior von Bergen	Motettae, Unius et duarum vocum, Andr. Hammerschmid, Org. in Zittau, S. Johann
1652 1653	Freiberg, Georg Beuther Leipzig, Samuel Scheibe	Andreas Hammerschmidt's Chor Music mit V. und VI. Stimmen auff Madrigal Manier, nebenst dem Basso Continuo, fünffter Theil Musicalischer Andachten
1655	Dresden, Christian Bergen, Wolfgang Seyffert	Andreas Hammerschmids Musicalische Gespräche über die Evangelia mit 4. 5. 6. und 7. Stimmen, nebenst dem Baßo continuo
1656	Dresden, Christian Bergen	Andreas Hammerschmidts ander Theil Geistlicher Gespräche über die Evangelia mit 5. 6. 7. und 8. Stimmen, nebenst dem Basso continuo
1658	Zittau, Christian Bergen	Andreas Hammerschmids Fest- Buss- und Danklieder mit 5. und 10. Stimmen
1659	Dresden, Christian Bergen	
1662	Zittau, Johann Caspar Dehn	Andreas Hammerschmiedts Kirchen- und Tafel-Music, darinnen 1. 2. 3. Vocal. und 4. 5. und 6. Instrumenta enthalten in Verlegung des Autoris
1663	Dresden, Christian Bergen	Andreae Hammerschmidii Missae, V. VI. VII. IIX. IX. X. XI. XII et plurium Vocum, tam vivae Voci, quam Instrumentis variis accommodatae
1671	Dresden, Christian Bergen	VI-stimmige Fest- und Zeit-Andachten. Für Chor

Таблица прижизненных изданий духовной музыки А. Хаммершмидта

В те годы жанр духовного диалога (возникший, как принято считать, в начале XVII века) достиг своего наивысшего расцвета¹. При этом сам термин «диалог» понимался достаточно широко и употреблялся просто. Нередко диалогами называли либо дуэтные пьесы, либо композиции, содержавшие какие-либо фактурные переклички.

Однако условно можно выделить и феномен *ду-ховного диалога*, то есть музыкального произведения на библейские тексты, содержащего вопросно-ответную структуру и предназначавшегося для исполнения во время богослужения в качестве музыки проприя. Свойства этого жанра выявляются объективно в самом произведении, хотя в виде теории в то время они не были сформулированы.

Во всех духовных диалогах существуют устойчивые музыкальные и драматургические закономерности. Во-первых, духовный диалог как отдельное музыкальное произведение представляет в своем тексте беседу между двумя лицами и более. Персонажи обмениваются репликами, задают вопросы либо делятся своими переживаниями. Зачастую участники диалога настроены противоположно, поэтому в конце сочинения может звучать морализующий вывод, в котором явственно слышно их согласие и взаимопонимание. Во-вторых, духовный диалог предполагает чередование сольных вокальных партий².

Кроме того, помимо наличия в либретто сольных реплик, а также диалогизированного оформления музыкальной фактуры, существует целый ряд необходимых для жанра диалога условий. Прежде всего, диалог как самостоятельный жанр предполагает закрепление отдельного голоса (реже — группы голосов) за определенным персонажем. Это один из главных формальных признаков диалога.

Следующая отличительная черта жанра, относящаяся уже к внутренним свойствам, — это особый вид развертывания композиции, наличие внутреннего напряжения от начала и до конца произведения. Драматизация могла достигаться путем изъятия повествовательных эпизодов из текста. Но по большей части она возникала из-за самого характера беседы. Два (или более) персонажа, как уже говорилось, имеют различные мнения. В ходе беседы один убеждает или поддерживает другого. Обязательным итогом служит перемена позиции одного



Титульный лист сборника духовных сочинений А. Хаммершмидта «Диалоги, или Беседы между Богом и верующими душами» (часть І. Дрезден, 1645)

из персонажей либо общее прояснение ситуации. Примером может служить Диалог Хаммершмидта «Ach Gott, warum hast du mein vergessen». На вопрошания тенора: «Для чего Ты забыл меня? Для чего я сетуя хожу от оскорблений врага?» отвечает группа голосов (Cantus I, II, Bass): «Что унываешь ты, душа моя, и что смущаешься? Уповай на Бога, ибо я буду еще славить Его, Спасителя моего и Бога моего», после чего следует всеобщее воспевание: «Бог для нас — Бог во спасение; во власти Господа Вседержителя врата смерти. Благословлю Господа во всякое время; хвала Ему непрестанно в устах моих...».

В идейном плане в духовных диалогах непременно присутствует моральная основа — нередко в качестве финала участники, прекратив собственно беседу, совместно поют «Halleluja». Поэтому тексты избирались исключительно из Священного писания. В «Диалогах» Хаммершмидта это могли быть фрагменты книг Ветхого Завета (Бытие, книги пророков Захарии, Осии, Иеремии, Псалтирь,

¹ Несмотря на то, что данный жанр имел множество предшественников в виде мотетов, средневековых моралите, литургических драм и представлений аллегорического театра, само слово «диалог» стало использоваться авторами очень активно лишь после 1600 года [см. 1, с. 398].

² В этой связи заметим, что далеко не все сочинения, содержащие контрастные противопоставления тесситурно различных групп исполнителей, а также многочисленные эффекты эхо, можно называть диалогами. Если учитывать все подобные примеры, нашему взору открывается буквально неисчислимое количество явлений, и понятие «диалог» становится лишенным характерности и безнадежно широким для определения. Одним словом, диалог в таком случае из жанрового обозначения превращается в один из эпитетов.

Песня Песней Соломона) и Нового (в основном, Евангелий, реже — Откровения Иоанна Богослова). Тексты могли сами по себе содержать обмен репликами, и тогда композитор просто перекладывал их на музыку (диалог «Ich leide billig», Лк. 23, разговор Иисуса и разбойника; Благовещенский диалог «Maria gegrüsset seist du», Лк. 1, и др.).

Но существовали и другие варианты обращения с текстом. Например, выбирая текст, следующий от лица одного персонажа, Хаммершмидт для создания диалога прибегал к сугубо музыкальным выразительным средствам: распределяя текст между вокальными партиями (например, благодаря заложенным в тексте антиномиям) и создавая тесситурный контраст между голосами «персонажей».

В высших же образцах жанра духовного диалога каждой вокальной партии придается интонационная и ритмическая характерность. В этом Хаммершмидт шагнул дальше многих своих современников, явившись одним из непосредственных предшественников И.С. Баха.

Успех первых «Диалогов» побудил Хаммершмидта написать другие произведения в аналогичном жанре. Так, в 1655 году композитор опубликовал «Музыкальные беседы о Евангелиях» для 4-7 солистов и basso continuo, а в 1656 – их вторую часть под названием «Духовные беседы о Евангелиях» для 5-8 солистов и basso continuo. Известно, что при публикации первой части Хаммершмидт в Предисловии обратился к любителям музыки и оставил рекомендации к исполнению, согласно которым темп должен был быть наиболее степенным, а манера исполнения – возвышенной и строгой. В частности, инструменталистам и вокалистам запрещались неподходящие украшения («Слышится, таким образом, будто мухи затевают войну между собой» [5, с. XIII]). Лишь там, где подобает, разрешалось украшать музыку приятной трелью.

Обращаясь к некоторым фактам биографии Хаммешмидта [см: 2; 3; 4; 5], можно заключить, что этот человек был ценим и властями, и коллегами — виднейшими музыкантами своего времени.

Известно, что произведения Хаммершмидта исполнялись в Копенгагене перед королем Датским и Норвежским Кристианом IV. Причем здесь, возможно, не обошлось без участия Генриха Шютца, служившего с декабря 1633 по май 1635 года в Копенгагене в качестве придворного капельмейстера и в дальнейшем сохранявшего контакты с датским королевским двором.

И все же самым поразительным для историков является даже не колоссальная популярность Хам-

мершмидта, а многочисленные похвалы виднейших деятелей культуры в его адрес. В числе авторов хвалебных стихотворений (Lobgedicht) был и Генрих Шютц. Признанный мастер, старше Хаммершмидта более чем на четверть века, он возлагает на молодого музыканта большие надежды и представляет его как вдохновителя многих людей. Это стихотворение помещено самим Хаммершмидтом в предисловии к пятой части его «Музыкальных молебнов» («Мизікаlіschen Andachten»), изданной в 1653 году под названием *Chor Musik*. Приводим фрагмент перевода этого панегирика:

Продвигайтесь вперед, как было до сих пор,
На путь уже вы встали,
Дорога вам открыта, и вы узрели цель.
И в будущем от вас ждут большего,
Ведь вы уже стольких духовно вдохновили.
Кто помнит об этом, тот возвысится во все времена,
Пусть даже весь мир будет стоять в развалинах,
И Ему воздаст истинную похвалу в музыке,
Ведь это и есть причина, за которой стоят все другие.

С чувством доброго расположения и дружбы сочинено Генрихом Шютцем¹.

Еще один автор поэтической «хвалы» Хаммершмидту – Иоганн Рист, знаменитый поэт, автор духовных песен и проповедей. Интересно, что он сам искал возможности сотрудничать с молодым музыкантом и пригласил его в г. Ведель на Эльбе. Композитор сочинил 10 мелодий к сборнику Риста «Новые небесные песни» («Neue himmlische Lieder». Lüneburg, 1651), а несколько лет спустя – еще 38 мелодий на тексты поэта, которые вошли в сборник «Молебны Нового музыкального катехизиса» («Neue musikalische Katechismus Andachten...». Lüneburg, 1656). Титульный лист «Небесных песен», на котором Рист упоминает «всемирно известного господина Хаммершмидта», свидетельствует о невероятно высоком авторитете автора мелодий. Возможно, это было специально сделано для того, чтобы улучшить продажи издания, но вряд ли Рист прибег бы к такому выражению, если бы Хаммершмидт того не стоил.

Помимо композиторской деятельности, Хаммершмидт много сил отдавал своей основной работе в Циттау, где в 1639 году он был назначен органистом церкви Св. Иоанна в качестве преемника умершего к тому времени Кристофа Шрайбера. До 1662 года он был единственным органистом в городе. При этом его деятельность была настолько всеобъемлющей, что он стал буквально незаменимым

¹ Переведено совместно с М.А. Сапоновым. Полный оригинальный текст панегирика см.: 3, с. XVI.

человеком: в его обязанности входило сочинение не только органной, но и вокальной музыки, а также разучивание произведений с исполнителями. В эти годы Хаммершмидт становится чрезвычайно продуктивным композитором. У него было много учеников, более того, он был единственным человеком в городе, наделенным правом обучать игре на клавишных инструментах [см.: 2, с. 733].

Именно в Циттау Хаммершмидт написал большую часть своей музыки, которая принесла ему широкую известность. О популярности Хаммершмитда как композитора свидетельствуют многочисленные заказы на произведения к особо важным событиям. Так, в 1650 году ему было поручено написать «Траурную музыку на смерть примария Теофила Лемана» В 1652 году из Бреслау ему поступил заказ на музыку для освящения нового здания церкви Св. Елизаветы Ав 1654 году в Циттау также под его музыку было освящено здание новой церкви Креста Господня.

Несмотря на то, что Хаммершмидт всю жизнь проработал органистом, не сохранилось ни одного его органного произведения. Его инструментальная музыка известна благодаря публикации во Фрайберге трех сборников, содержащих модные танцы того времени. В их числе — «Первый усердный труд во всех видах новых падуан, гальярд, балетов, маскарадов, французских песен, курант и сарабанд для пяти скрипок и basso continuo»³, «Вторая часть новых падуан, канцон, гальярд, балетов, маскарадов, французских песен, курант и сарабанд для пяти и трех скрипок и basso continuo»⁴, а также «Третья часть новых падуан для 3–5 инструментов и basso continuo»⁵.

Хаммершмидт известен и как автор «Светских песен», изданных в трех частях. Они содержат в общей сложности 68 сольных песен, а также дуэты и трио с облигатной скрипкой⁶.

Широкое распространение произведений Андреаса Хаммершмидта принесло ему не только славу и почет, но и значительное богатство. Это практически беспрецедентный случай — композитор XVII века разбогател от продаж своей церковной музыки настолько, что смог купить собственный дом в Циттау непосредственно напротив церкви Св. Иоанна, а также сад и несколько земельных участков в пригороде.

Впрочем, в своем городе Хаммершмидт был известен, прежде всего, как скромный и разносторонне образованный человек. Жители Циттау относились к композитору с истинным благоговением. В эпитафии на могильном камне Хаммершмидт уподоблен Орфею и Амфиону:

Покоится здесь благородного лебедя песнь И пред Престолом Божиим звучит она дивно. Смерть моя — жизнь моя. Но песнь благородного Лебедя уже замолкла, Ибо он пред Престолом Божиим Стал вторить сонму ангелов. Андреас Хаммеримидт, знаменитый музыкант, Живший 64 года, пробывший на службе 41 год, Ушедший 29 октября 1675 года. Всех немцев слава, честь и блеск Сей Амфион покоится и спит здесь. Ах! Орфея нашего мы больше не услышим, Коего Циттау так чтил глубоко⁷.

Литература

- 1. *Носке* Ф. Наблюдения над латинским диалогом в Европе XVII века // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения / Сост. Т. Баранова. Материалы музыковедч. конгресса. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1989.
- 2. Kraner J. G., Voss S. Hammerschmidt // The New Grove Dictionary of music and musicians: [In 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. 2nd ed. Vol. 10. London: Macmillan, 2001. P. 732–735.
- 3. Leichtentritt H. Vorwort // Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Bd. XL: Andreas Hammerschmidt, ausgewählte Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. S. V–XXIII.
- 4. *Rothaug D.* Hammerschmidt, Andreas // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bde in 2 Teilen. 2. Ausgabe. Kassel (u. a.): Bärenreiter. 1994–2006. Personenteil 8. Sp. 486–494.
- 5. Schmidt A. Einleitung // Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 16: Andreas Hammerschmidt. Dialogi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott. Th. 1. Wien: Artaria & Co, 1901. S. VII—XVI.

¹ Der auf den Tod Mich. Theoph. Lehmanns erwehlte Leichentext, 5st. «Ich bin gewiss» (Freiberg, Beuther, 1650).

² Lob und Danck Lied aus dem 84. Psalm v. 1–4. Mit 9 Vocal St., darinnen mit begriffen 3 Posaunen, 5 Violen und 5 Trombonen. Auff die rühmliche Einweihung der wieder erbawten Kirche S. Elisabeth in Breslau (Freiberg: Beuther, 1652).

³ Erster Fleiß allerhand neuer Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten und Sarabanden mit 5 Stimmen auff Violen zu spielen, sampt dem General-Baβ (Freiberg: Beuther, 1636).

⁴ Ander Theil neuer Paduanen, Canzonen, Galliarden, Balletten, Mascharaden, Francoischen Arien, Courenten und Sarabanden mit 5 und 3 Stimmen auff Violen, nebenst dem General-Baß gezetzt (Freiberg: Beuther, 1639).

⁵ Dritter Theil neuer Paduanen mit 3, 4 und 5 Instr., sampt dem General-Baβ (Leipzig und Freiberg, 1650).

⁶ 1–3 Th. weltlicher Oden oder Liebesgesänge (1642; 1643; 1649).

⁷ Перевод М.А. Сапонова. Оригинальный текст см.: 3, с. XV.

Жанры и формы старинной музыки

Юрий БОЧАРОВ* (Москва)

Барочная сюита: знакомая и незнакомая

Сюита – один из важнейших жанров последних четырех столетий истории профессиональной музыки европейской традиции. Это утверждение сродни аксиоме. Однако встречающиеся в музыковедческой литературе определения того, что же все-таки является сюитой, обычно оказываются достаточно расплывчатыми. И это, в общем-то, не удивительно, учитывая, что речь идет о музыке различных эпох и стилей, предназначенной к тому же для использования в самой разной обстановке. Так, к примеру, в отечественном «Музыкальном энциклопедическом словаре» говорится о том, что сюита есть «циклическое инстр[ументальное] произведение из неск[ольких] самостоят[ельных] пьес, для к[ото]рого характерны относит[ельная] свобода в количестве, порядке и способе объединения частей, наличие жанрово-бытовой основы или программного замысла» [10, с. 529]. И далее в той же статье отмечается, что данный термин «является родовым жанровым понятием, имеющим исторически различное содержание, и используется для выделения С[юиты] среди др[угих] циклич[еских] жанров (сонаты, концерта, симфонии и др.)» [там же]. При этом сюитный тип цикла «предполагает непосредств[енную] связь с танц[евальными] и песенными жанрами, контрастное сопоставление самостоят[ельных] частей, тенденцию к единству или ближайшему родству их тональностей, сравнит[ельную] свободу целого в отношении количества, порядка и характера частей, простоту их строения» [13].

Иначе говоря, сюита — это некое целое, составленное из достаточно произвольного количества относительно самостоятельных и сравнительно небольших пьес преимущественно танцевального характера в единой или различных тональностях, объединенных каким-либо общим замыслом, и при этом не являющееся сонатой, концертом, симфонией или иным воплощением сонатно-симфонического цикла. К тому же это целое, судя по всему, предполагает возможность (а в современной практике даже необходимость) своего исполнения «в один присест», как утверждает Д. Фуллер в статье о сюите из «Нового музыкального словаря Гроува» [17, с. 665].

Но, как бы то ни было, любая попытка охарактеризовать такой «супержанр» неизменно сопровождается упоминанием о так называемой старинной (или барочной) сюите, признаки которой (как принято считать) гораздо более конкретны, что, в свою очередь, позволяет применить в отношении нее более четкие дефиниции. «Старинной С[юитой] 17–18 вв., — сообщает все тот же «Музыкальный энциклопедический словарь», — называются циклы лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес, которые контрастировали

по темпу, метру, ритмическому рисунку и объединялись общей тональностью, реже — интонационным родством» [10, с. 529]. Словарь Гроува более лаконичен: по мнению вышеупомянутого Д. Фуллера, сюита «в барочный период — инструментальный жанр, состоящий из нескольких частей в одной и той же тональности, некоторые из них либо все основываются на формах и стилях танцевальной музыки» [17, с. 665].

Впрочем, как мы видим, «западный» лаконизм особой ясности не прибавил. Не понятно, какое же именно количество частей прячется за определением «несколько», как и то, что делать с теми барочными сюитами, которые включают в себя пьесы не только в главной тональности, но и, скажем, в одно-именной. Однако и «отечественное» определение не лишено недостатков. Оно почему-то лишает возможность отнесения к сюитам ансамблевых сочинений, начисто забывает о таком факторе объединения пьес, как программный, к тому же ставит на первое место темповый контраст между пьесами, в то время как контраст именно темпа между танцами в барочной сюите был вовсе не обязателен.

И все же в российском и зарубежном музыкознании существует определенный консенсус во взглядах на старинную сюиту: к этому жанру, во-первых, обычно относят многочастные сочинения XVII – первой половины XVIII века, не являющиеся сонатами, концертами или симфониями. Во-вторых, эти сочинения состоят в основном из различных внутренне завершенных пьес танцевального характера, количество которых строго не регламентировано (при этом минимальное оказывается равным трем, максимальное же теоретически не ограничено, хотя в действительности таких пьес в сюитах сравнительно редко бывает более двенадцати¹). В-третьих, сюиты, как правило, скреплены тональным единством частей, а с другой стороны - посредством последовательно выдерживаемого принципа контраста характера движения между сопрягаемыми частями. Ну и в-четвертых, при всем разнообразии конкретных решений, наиболее характерным и стандартным обычно признается построение барочной сюиты на основе своеобразного «каркаса» в виде последования «аллеманда – куранта – сарабанда – жига». Кому принадлежит авторство данного умозаключения, сейчас сказать уже сложно, но оно давно стало традиционным, закрепленным во многих справочных и учебных изданиях прошлого столетия. Ярким свидетельством живучести этой традиции в начале XXI века — характеристики старинной сюиты, помещенные на различных Интернет-сайтах, в том числе на страницах знаменитой «Википедии» [12]. Впрочем, наши учебники, по которым готовят музыкантов-профессионалов в этом плане недалеко ушли от

^{*} Бочаров Юрий Семенович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра Методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, главный редактор журнала «Старинная музыка» (e-mail: stmus@mail.ru).

¹ Своеобразным рекордсменом является Пятый ordre Ф. Куперена, в котором насчитывается 24 самостоятельные пьесы.

«Википедии»: «Костяк барочной сюиты, — читаем мы в книге Т.С. Кюрегян «Форма в музыке XVII—XX веков», — составляют две пары танцев: аллеманда и куранта, сарабанда и жига. Их парное объединение зиждется на разнохарактерности, в основе которой различие метра и темпа, причем во второй паре различие достигает степени контраста, усиленного (особенно у немецких авторов) контрастом склада — гармонического в сарабанде, полифонического в жиге» [7, с. 163]¹.

И в самом деле, сюит, состоящих из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, в «чистом» виде или в виде композиционной основы в эпоху барокко было создано довольно много. Более того, именно к этому типу старинной сюиты в основном обращался Иоганн Себастьян Бах, на примерах из творчества которого обычно строится характеристика барочных форм. Однако, как уже отмечал автор этих строк, «утверждать, что барочная сюита была только такой или преимущественно такой, по меньшей мере, опрометчиво» [3, с. 26].

Кстати, даже у И.С. Баха далеко не всякая сюитная композиция включают в себя все четыре «обязательных» танца. Можно вспомнить, к примеру, о его оркестровых увертюрахсюитах (BWV 1066—1069), где последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» отсутствует вовсе, или же о партитах для скрипки соло (BWV 1002, 1004 и 1006): в первой из них вместо жиги присутствует буррэ, во второй четыре «обязательных» танца вроде бы наличествуют, но смысловым центром целого оказывается финальная чакона, в третьей же партите из «обязательных» танцев есть только заключительная жига.

Да и многие знаменитые современники И.С. Баха вовсе не собирались безропотно следовать композиционному варианту сюиты, зафиксированному в музыкально-исторических и теоретических трудах последующих эпох. Достаточно вспомнить хотя бы о «Больших» клавирных сюитах Г.Ф. Генделя, состав и порядок пьес в которых далеко не всегда оказывается «правильным». Не говоря уже об ordres Ф. Куперена или же многочисленных увертюрах-сюитах Г.Ф. Телемана.

Ну а если выйти за пределы привычного хрестоматийного репертуара, да еще и обратиться к музыке XVII века, количество «неправильных» сюит начинает «зашкаливать». И это неудивительно. Хотя бы потому, что жига появилась в сюите лишь в середине XVII века (в творчестве И.Я. Фробергера), при этом свою финальную функцию обрела далеко не сразу². Лишь в 1680–1690-е годы последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» устанавливается как нормативное. Но не для всех сюит, а преимущественно сольных. К тому же это затронуло главным образом творчество немецких композиторов того времени (Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, И. Кунау и др.)³.

Соответственно, если мы будем учитывать сольные сюиты более раннего времени, плюс к этому весьма многочисленные сюиты ансамблево-оркестровые, для которых упомянутые четыре структурообразующих танца вовсе не обязательны, а также обратимся к творчеству мастеров разных национальных школ, то среди образцов этого жанра, появившихся в XVII столетии, старинных сюит по образцу «Википедии» окажется крайне незначительное количество.

Впрочем, в первой половине XVIII века их удельный вес значительно вырос, однако даже в немецкоязычных странах у них существовал серьезный «конкурент» в виде ансамблевооркестровой увертюры-сюиты, сложившейся как особая разновидность сюитного жанра на исходе XVII столетия (в творчестве И.С. Куссера, Г. Муффата, И. Фишера, К.Г. Эрлебаха и других композиторов)4 и активно использовавшейся как минимум до 1740-х годов⁵. К этому можно добавить немало сюит подчеркнуто нетипизированного строения. Весьма характерными примерами сочинений такого рода являются Четвертая партита Г.Ф. Телемана (TWV 41:g2) из собрания «Маленькая камерная музыка» (Die Kleine Kammermusik, 1716) для скрипки (флейты) и basso continuo, состоящая из семи частей (Grave - Allegro - Allegro - Tempo di minuetto - Allegro - Tempo giusto – Allegro assai), или же Седьмая партита («Июль») из собрания пьес Кр. Граупнера «Клавирные плоды по месяцам» (Monatliche Clavir Früchte, 1722), построенная следующим образом: Прелюдия – Аллеманда – Менуэт – Куранта – Гавот Чакона.

Так что если не принимать на веру «традиционную» точку зрения и попытаться непредвзято посмотреть на музыку, которая создавалась в эпоху барокко, обращаясь к первоисточникам, выяснится, что образцы, состоящие из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, среди сюит того времени составляют явное меньшинство. Даже с учетом тех, к которым добавлены вступительные прелюдии и так называемые «вставные» танцы между сарабандой и жигой.

Заметим также, что встречающееся в музыковедческих трудах функциональное разделение танцев барочной сюиты на основные («обязательные») и «вставные» (по принципу «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» — и все остальные) не столько отражает реальную историческую практику, сколько более поздние представления о ней. Прежде всего, обратим внимание на то, что, несмотря на свою кажущуюся логичность и возникающее при этом внешнее подобие циклу барочной четырехчастной сонаты, деление «обязательных» частей на две пары (о чем, в частности, говорилось в ранее приведенной цитате из книги «Форма в музыке XVII—XX

¹ По мнению О. Соколова, выбор вышеупомянутых «основных» частей сюиты оказался «подчинен принципу постепенного нарастания контраста...» [11, с. 33].

² Важными вехами на этом пути стали лейпцигские издания сборников ансамблевых сочинений И.Кр. Пецеля Musica vespertina Lipsica, oder Leipzigische Abend-Music (1669), Musicalische Gemüths-Ergetzung (1672) и Delitiae musicales, oder Lust-Music (1678), а также публикации в Нюрнберге ансамблевых сонат и сюит Д. Беккера (1674; 1679) и двух собраний Muth- und Geist-ermunternde Clavierlust Б. Шультхейса (1679; 1680).

³ Справедливости ради, надо заметить, что последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига» встречается и во французских сольных сюитах последней четверти XVII века, однако в них, как правило, имеются танцевальные части и после жиги.

⁴ Г. Шнейдер в своей статье о «сюитах Люлли» высказал мысль о том, что к созданию увертюр-сюит европейских композиторов подтолкнули начавшиеся с 1682 публикации в Амстердаме музыки сценических сочинений Люлли в виде набора инструментальных пьес с начальной увертюрой [22, с. 115].

⁵ Об этой разновидности сюиты более подробно см. в монографии автора этих строк, посвященной барочным увертюрам [5].

веков») по сути противоречит истории формирования последования, состоящего из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги, которое складывалось не по принципу 2 + 2, а по принципу 3 + 1. Иначе говоря, жига была присоединена к ранее сформировавшемуся и устоявшемуся «блоку» «аллеманда - куранта - сарабанда», составившему (часто с предшествующей вступительной прелюдией) один из наиболее устойчивых типов европейской сюиты 2-й четверти XVII века. В этом не сложно убедиться на примере сочинений для лютни или теорбы Ф. де Шанси (где нередко куранта представлена в двух и даже трех вариантах), ансамблевых сюит У. Лоуса, гитарной музыки А.М. Бартолотти и Ф. Корбетты или же ранних клавирных сюит И.Я. Фробергера¹. Показательно, что еще в начале XX века Т. Норлинд отмечал аллеманду, куранту и сарабанду как «основные танцы» (Haupttänze) в сюите [19, с. 187]. И именно к этим танцам, выступившим в качестве типового начального «ядра» сольных сюит, добавлялись прочие пьесы – главным образом в танцевальных жанрах, одним из которых, собственно, и явилась жига. Так что разного рода буррэ, гавоты, менуэты и другие танцы того времени, расположенные в сольных сюитах после сарабанды², имеют права ничуть не меньшие, чем жига, чья обозначившаяся впоследствии финальная роль отнюдь не всегда соблюдалась даже немецкими композиторами³, не говоря уж о композиторах французских⁴.

Справедливости ради, надо заметить, что И.С. Бах, получивший «в наследство» от своих предшественников уже готовую форму сюиты, включавшую начальную триаду «аллеманда — куранта — сарабанда» и жигу в качестве заключительной части, действительно мог рассматривать четыре этих танца как основные, помещая между сарабандой и жигой «вставные» пьесы галантного характера (т. н. *Galanterie*). Отчасти это подтверждает текст, помещенный на титульном листе издания I части «Клавирных упражнений» (1731)⁵, хотя сам по себе факт упоминания «менуэтов и других галантных пьес» после прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд и жиг еще не означает их подчиненного положения в структуре целого.

В любом случае барочная сюита — явление гораздо более интересное и многообразное, чем она предстает на страницах справочников и учебников 6 .

Более того, если немного углубиться в историю сюиты, ока-



Титульный лист І части «Клавирных упражнений» И.С. Баха

жется, что не вполне соответствуют историческим реалиям и другие широко распространенные представления о ней.

Например, тезис об абсолютном преобладании в барочных сюитах танцевальных жанров, который давно воспринимается как своего рода аксиома. И действительно, большинство сюит того времени ограничиваются исключительно пьесами в танцевальных жанрах. Причем танцевальная основа без особого труда распознается даже в тех пьесах, названия которых выходят за рамки привычных жанрово-танцевальных наименований (например, во многочисленных рондо и программных миниатюрах французских клавесинистов). Включение в состав сюит инструментальных арий (часто с вариациями) и небольших вступительных прелюдий общую картину также особо не меняют. Но нередко в самом начале сюит оказываются весьма развернутые пьесы, причем явно не танцевальные, музыку которых (в традициях англо-американского музыкознания) часто именуют «абстрактной». Речь, прежде всего, идет о весьма многочисленных (исчисляемых многими сотнями) увертюрах-сюитах, открывающихся Ouverture à la française. Наиболее эффектная по звучанию и сложная по своему внутреннему строению из всех сюитных частей, она уподобляется королевской особе, за которой сле-

¹ Иногда, впрочем, и в конце XVII века возникали сюиты, состоящие из аллеманды, куранты и сарабанды с предшествующей этим трем танцам прелюдией (см, например, клавирные партиты Г. Пёрселла из посмертного издания A Choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet, 1696).

² Б.Л. Яворский, придерживавшийся идеи разделения частей сюиты на «обязательные» и «необязательные», указывал, что последние носили название *intermezzi* и должны были «своим контрастом с основными частями подчеркивать основные принципы композиционной симметрии» [см.: 15, с. 45]. Тем не менее каких-либо подтверждений использования в барочных источниках термина *intermezzi* применительно к сюитным танцам исследователь так и не привел.

³ К примеру, в четырех из шести клавирных партит И. Кригера, опубликованных в 1697 году, жига не является финальной частью.

⁴ См., например, клавирные сюиты Э. Жаке де Ла Герр и Л. Маршана или же сюиты для гитары Р. де Визе.

⁵ Clavir Ubung / bestehend in / Præludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, / Menuetten, und anderen Galanterien; / Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget / von / Johann Sebastian Bach / Hochfürstl: Sächsisch Weisenfelsischen würcklichen Capellmeistern / und / Directore Chori Musici Lipsiensis. / OPUS 1 / In Verlegung des Autoris / 1731. [Clavir Ubung, состоящий из прелюдий, аллеманд, курант, сарабанд, жиг, менуэтов и других галантных пьес; любителям во услаждение души изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом, великокняжеским саксонско-вейсенфельсским действительным капельмейстером и лейпцигским музикдиректором. Ориз 1. В издании автора. 1731].

⁶ Впрочем, это не означает, что данному жанру можно приписывать совершенно не свойственные ему качества, как это, к примеру, делает С.Ю. Маслий [9], утверждая, что «иррациональная по своей природе сюита связана с интуитивными процессами бессознательного мышления...», вслед за чем обнаруживается органичная связь сюиты с... мифоритуалом.

дует многочисленная «свита» из сравнительно небольших танцев и прочих пьес¹. Естественно в подобных случаях (а их набирается весьма внушительное количество) говорить о преобладании танцевальности вряд ли стоит. Еще меньшую роль танцы играют в так называемых фантазиях-сюитах — одном из специфических жанров английской ансамблевой музыки XVII столетия², представленном в творчестве Дж. Копрарио (обычно в варианте «фантазия — аллеманда — гальярда»), а также У. Лоуса, Кр. Гиббонса и Дж. Дженкинса (в варианте «фантазия — аллеманда — куранта»). Исполняемые после развернутой и имитационно насыщенной фантазии танцы вносят немалый контраст, переводят «действие» из углубленного абстрактного размышления во внешнюю объективную сферу, но их роль в рамках целого все равно оказывается не слишком значительной.

Несколько иной тип сочетания «абстрактной» и танцевальной музыки дают образцы сюит, в которых начальный раздел образуют прелюдия и фуга. Можно вспомнить, что именно таким образом построены клавирные сюиты Ф.Т. Рихтера, служившего в конце XVII - начале XVIII века первым придворным органистом в Вене. Подобный же вариант демонстрирует Г.Ф. Гендель в широко известной клавирной сюите d-moll (HWV 428), построенной в виде последования «Prelude Allegro (фуга) – Allemande – Courante – Air (с вариациями) - Presto». Позднее сходным образом поступит И.Л. Кребс в своих клавирных партитах, а также во втором собрании *Clavier-Übung* (Нюрнберг, ок. 1744), состоящем из написанных в единой тональности C-dur прелюдии, трехголосной фуги и последующих десяти танцев. Сочетание последних с начальным малым циклом «прелюдия-фуга», казалось бы, можно объяснить разножанровостью сборника, однако входящие в него пьесы, имеющие сквозную нумерацию частей, образуют единое целое сюитного типа, что, кстати, подтверждено недвусмысленным указанием, приведенным на титульном листе, согласно которому, перед нами – «Клавирное упражнение в виде сюиты, составленной в соответствии с современным BKycom» (Clavier-Übung bestehet in einer nach den heutigen Gout wohl eingerichteten Suite).

В роли носителя «абстрактной» музыки в рамках целого, состоящего в основном из танцев, могла оказаться даже... соната! Именно так, кстати, поступил Г.И.Ф. Бибер в двух своих ансамблевых партитах (№ 1 и № 4) из сборника *Harmonia artificiosa-ariosa* (ок. 1696), которые открываются одночастными сонатами, состоящими из двух основных разделов, соотносимых согласно условному принципу «медленно — быстро». Более того, в ряде случаев сюита фактически дополняет сонату, образуя вместе с ней единое многочастное целое. Яркие

примеры этого обнаруживаются в опубликованном в 1687 году сборнике ансамблевых сочинений А. Рейнкена *Hortus musicus*, где сюиты из аллеманды, куранты, сарабанды и жиги фактически оказываются продолжением соответствующих по тональности начальных «абстрактных» пьес, именуемым сонатами, причем каждая пьеса идет под своим номером (соната обозначена как № 1, открывающая собственно сюиту аллеманда — № 2, куранта — № 3 и т. д.). Все это несколько напоминает возникшую примерно в то же время увертюру-сюиту, только в данном случае «свита» из танцев сопровождает не французскую увертюру, а сонату³.

Наконец, отмечая значимость в барочных сюитах «абстрактной» музыки, нельзя не упомянуть и о том, что сам этот жанр был не только сугубо светским. Так, во Франции XVII—XVIII веков (по аналогии с книгами клавесинных пьес) издавали книги органной музыки, причем некоторые из них состояли из выдержанных в едином церковном тоне (подчас последовательно во всех восьми тонах) подборок пьес в разных жанрах, которые также можно признать сюитами⁴. Однако пьесы эти предназначались в основном для исполнения на богослужении и, естественно, должны считаться образцами музыки уже не светской, а церковной⁵.

Разумеется, данный тезис можно попытаться поставить под сомнение, указав на то, что никакие это не сюиты, да и само слово «сюита» в упомянутых органных книгах не используется. Однако в этом, как ни странно, нет ничего необычного. Более того, заимствованное историческим и теоретическим музыкознанием для обозначения жанра французское слово «сюита» композиторами эпохи барокко в действительности использовалось не так уж и часто. Нередко они предпочитали ему иные жанровые наименования (партита, увертюра, баллетто и т. д6), иногда весьма экзотические (например, Φ лорилегиумы⁷ Георга Муффата). Более того, несмотря на свое французское происхождение, в собственно французских источниках термин «сюита» в качестве жанрового наименования встречается довольно редко. Не только в XVII, но и в 1-й половине XVIII столетия французы предпочитали более нейтральные наименования (например, «Пьесы для виолы» или «Книга пьес для клавесина») либо (как Ф. Куперен и Ф. Даженкур) применяли термин ordre. Впрочем, в своем старинном написании слово «сюита» (suytte или suitte) иногда относилось к последованию однотипных танцев, например, бранлей8.

Это же слово, помещенное в верхней части нотной страницы могло указывать на то, что зафиксированная на ней музыка — это продолжение ранее начатой пьесы. Показательно, что в толковом словаре Французской академии (как 1694, так и 1717 года издания) сугубо музыкальное значение слова

 $^{^{1}}$ В этой связи напомним, что русское слово «свита» — один из вариантов перевода все того же французского слова «suite».

² Более подробно о фантазиях-сюитах см.: 18.

³ Инструментальные сюиты, открывающихся «абстрактными» сонатами, встречаются и во французской музыке. К примеру, подобным образом построено большинство сюит Ж. Маршана для скрипки и баса из сборника *Suites de pièces mêlée de sonates pour le violon et la basse* (1707).

⁴ Типичные примеры можно найти в Первой книге органных сочинений Н. Лебега (1676) или же в Первой книге органных сочинений Ж. Буавена (ок. 1690).

⁵ Подробнее о французских органных сюитах эпохи барокко см. в книге Е.Д. Кривицкой [6].

⁶ Нередко в музыковедческой литературе в качестве одного из наименований сюиты фигурирует и *sonata da camera*, с чем, однако, сложно согласиться. Подробнее об этом см. в статьях автора этих строк [2; 4].

⁷ От латинского *florilegium* — «букет».

⁸ Например, suyttes de bransles в «Седьмой книге танцев» Этьена дю Тертра (1557).



Ян Мейнс Моленар. «Музицирующее семейство» (ок. 1635)

suite вовсе отсутствует¹. Так что следует признать, что Н. Лебег, обозначивший как suitte подборки однотональных пьес в своей «Второй книге пьес для клавесина» (1687), поступил не слишком типично. Правда, еще ранее французское слово suite использовалось для обозначения последований танцевальных пьес в сборниках ансамблевой музыки Erster Theil etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien A. Дрезе (Йена, 1672) и Zwey-stimmigen Sonaten und Suiten Д. Беккера (Гамбург, 1674). Однако австро-немецкие композиторы конца XVII столетия (например, Г.И.Ф. Бибер, И. Кунау, И. Кригер) все же предпочитали термин «партита» (в разных вариантах написания этого слова), а слово «сюита» становится привычным лишь к исходу первой четверти XVIII века. Да и то композиторы и издатели, публикуя сборники инструментальной музыки, нередко помещали на титульных листах словосочетание Suites de Pièces («последования пьес»)². Интересно, что И.Г. Вальтер не счел необходимым посвятить сюите отдельную статью в своем «Музыкальным лексиконе» (1732). Ранее С. де Броссар не включил термин *suite* в свой «Музыкальный словарь» (1703), где, впрочем, использовал само слово suite (в значении «последование») для объяснения других терминов, в том числе и Sonata da camera. Данную разновидность сонаты он охарактеризовал как «последование из нескольких корот-

ких пьес, подходящих для танцев и написанных в едином ладу или тоне» (Ce sont proprement des suites de plusieres petites pieces propres à faire danser, & cornposées sur le même Mode ou Ton) [16]. Впрочем, «осовременив» перевод данного фрагмента и заменив, соответственно, «последование» на «сюиту», вполне можно прийти к выводу, что Броссар попросту уравнял жанры сюиты и камерной сонаты (что, в частности, утверждает британский музыковед М. Робертсон в своей книге о немецкой придворной ансамблевой сюите 1650—1706 годов) [см.: 21, с. 47]. Но дело в том, что уравнивать французский лексикограф ничего не собирался, ибо, как уже говорилось, о жанре, именуемом suite, вообще ничего не написал.

Однако терминологический аспект в отношении барочной сюиты далеко не самый важный. Тем более что многие ее образцы изначально вообще не имели каких-либо жанровых наименований. Гораздо важнее обратить внимание на другое обстоятельство — давно сложившуюся в музыкознании традицию противопоставления жанров сюиты и сонаты прежде всего как принципиально различных типов циклических сочинений, демонстрирующих воплощение принципов, соответственно, «множественности в единстве» и «единства в многообразии». И действительно, это во многом справедливо применительно к музыке так называемой классико-романти-

¹ Le dictionnaire de l'Académie françoise, dédié au Roy. T. 2. L–Z. Paris, 1694.

² Наиболее известный пример — публикация клавесинных сюит Г.Ф. Генделя (Лондон, 1720).

ческой эпохи. Но вот с музыкой эпохи барокко все обстоит гораздо сложнее. Не говоря уже о том, что соната и сюита в реальной композиторской практике подчас не только не противопоставлялись, но и дополняли друг друга (примеры этого уже упоминались), к тому же сами авторы и издатели подчас не могли четко определить жанр публикуемых сочинений, что приводило, скажем, к появлению таких названий сборников инструментальной музыки, как например, «Сонаты или сюиты для двух органистров» (Sonates ou suites à deux vièles) ор. 4 Ж.-Б. Дюпюи (ок. 1745). Да и вообще само это противопоставление не всегда уместно, ибо соната и сюита в эпоху барокко по сути балансировали между жанрами однопорядковыми и разнопорядковыми.

Так, в отличие от сюиты, старинная соната отнюдь не всегда являлась циклическим сочинением. Существовало немало сонат одночастных. Да и сам цикл барочной сонаты сформировался во многом в результате преобразования одночастной позднеренессансной канцоны. К тому же в многочастных сонатах конца XVII – первой половины XVIII века нередко встречаются части явно несамостоятельные в композиционном отношении, которые напоминают более или менее протяженные связки (что, кстати, весьма характерно для Adagio. предшествующих быстрым финалам) и практически не могут существовать отдельно от других частей. Разумеется, абсолютизировать что-либо в отношении барочных жанров всегда опасно. Но соната (по крайней мере, на уровне тенденции) это, прежде всего, единое сочинение (несмотря на внутренние контрасты составляющих ее частей или разделов), которое рассчитано на исполнение целиком. В самом деле, воспринять целиком барочную сонату, состоящую в большинстве случаев из трех-четырех композиционно завершенных частей либо крупных разделов, не так уж и сложно, учитывая, что суммарная продолжительность ее звучания обычно не слишком велика.

Сюита же, будучи изначально многочастным образованием, сложившимся из вполне самостоятельных в композиционном отношении пьес, не всегда оказывается собственно музыкальным сочинением, понимаемым прежде всего как единое художественное целое. Если количество составляющих сюиту пьес сравнительно невелико и не слишком превышает количество частей сонаты, степень единства оказывается весьма значительной и позволяет считать такую сюиту единым музыкальным сочинением. Но если частей оказывается значительно больше, то это уже явный аргумент в пользу того, что перед нами фактически не единое сочинение, а некий набор пьес. Пусть и должным образом организованный, но все-таки набор, из которого предлагается выбрать одну либо несколько пьес для исполнения. Современный концертный способ игры «в один присест» длинных (от 6 и более частей) сольных сюит в эпоху барокко был немыслим. Фактически это был прежде всего материал для домашнего музицирования или обучения игре на инструменте, но никак не для концертов. И не удивительно, что отсутствуют какие-либо свидетельства того, что, скажем, И.С. Бах публично исполнял свои клавирные сюиты целиком. Да и рассматривал ли он их как единые в художественном смысле сочинения, подразумевающие необходимость такого исполнения? В XIX и большей части XX века этот вопрос не ставился, ибо старинные сюиты (в особенности образцы, имевшие соответствующее жанровое наименование), «по умолчанию» считались целостными произведениями. Соответственно, музыковеды в основном анализировали их нотные тексты по аналогии с сонатами и симфониями классико-романтической эпохи, не обращая особого внимание на специфику исторического контекста. К тому же часто результат такого анализа «программировался» заранее. Так, к примеру, для Т.Н. Ливановой баховские сюиты были, несомненно, едиными циклическими произведениями, причем степень их единства, по ее мнению, достигала уровня симфонизма, а сам сюитный цикл в итоге оказался доведен почти до уровня сонатного [см.: 8]. Впрочем, зачем это было нужно композитору, если он и так мог написать сонату, непонятно. Ведь разницу между сонатой и сюитой он ясно себе представлял, свидетельством чему явились его сонаты и партиты для скрипки соло.

А вот чего Бах точно не представлял, так это весьма своеобразных трактовок содержания его инструментальных сочинений позднейшими исследователями. Разумеется, никто не вправе лишить музыковеда богатой фантазии, позволяющей ему, подобно Б. Яворскому, повсюду находить в баховской музыке религиозную символику и даже обнаруживать религиозно-философское содержание в пьесах, написанных в исключительно инструктивных целях [см. 1]. Хотя порой этому явно противится здравый смысл. В этой связи весьма показательна цитата из работы «О символике «Французских сюит» И.С. Баха», автор которой (В.Б. Носина) не без сожаления констатирует, что «при высокой степени насыщенности музыкального языка сюит символами, сюиты все же не удается прочесть как связный, сюжетно определенный текст. Следовательно, — продолжает В.Б. Носина, — Бах использовал музыкальные символы не для передачи в сюитах некоего религиозно-философского смысла, но для построения их формы, а высокая степень насыщенности сюит музыкально-религиозными символами объясняется тем, что это просто был язык, которым говорил Бах» [15, с. 142].

Правда, как при помощи музыкальных символов выстроить форму произведения - не совсем понятно, но формообразование у Баха вообще нередко становится объектом музыковедческих «интерпретаций». Одна из них, предложенная Е. Щелкановцевой в ее работе о баховских сюитах для виолончели соло [14], оказалась непосредственно связанной с риторикой, а именно – с законами построения ораторской речи, которым уподоблялся шестичастный «каркас» виолончельных сюит. Правда, результат оказался не слишком убедителен, как, впрочем, всегда бывает при механическом наложении собственно музыкальной формы на риторическую диспозицию. И если с оговорками можно согласиться с уподоблением прелюдии разделу Exordium, аллеманды – разделу Narratio, куранты – Propositio, а жиги – Peroratio, то сарабанда ни в коем случае не может рассматриваться как Confutatio («оспаривание», «возражение»), а «вставные танцы» выполнять роль Confirmatio («утверждение»). Несколько неуклюжее использование риторики как дополнительного аргумента в пользу целостности и нерасторжимого единства баховского цикла, уподобляющегося целостной ораторской речи, исходит из тезиса об априорном наличии такого единства, Но оно, увы, далеко не очевидно. Впрочем, эту мысль еще совсем недавно вполне можно было занести в разряд «еретических». И в самом деле, как можно сомневаться в целостности и единстве произведений Баха! Это же покушение на святое!!!

Однако Иоганн Себастьян Бах был отнюдь не святым, а вполне земным человеком, сочинявшим музыку не для вечности, а в соответствии со своими служебными обязанностями, по заказам, для занятий с учениками либо расширения репер-

туара collegium musicum. А то, что эта музыка даже спустя три столетия продолжает оставаться актуальной и столь притягательной для слушателей, то, что в ней постоянно выявляются все новые грани образного содержания, - это и есть показатель ее гениальности, которую не следует искусственно подкреплять историко-музыкальной эквилибристикой, перемещая Баха в романтическую эпоху и рассматривая вышедшие из под его пера опусы как «единые и неделимые» произведения. А ведь эпоха, в которую творил композитор, диктовала свои законы. И взгляды на сюиту в те времена далеко не во всем совпадали с нынешними воззрениями. Во всяком случае, идея обязательного исполнения сюит целиком в первую половину XVIII столетия никем не провозглашалась. И если мы еще раз вспомним о содержании титульного листа I тома Clavier-Übung И.С. Баха, то в нем не случайно упомянуты не партиты, а отдельные части, их составляющие: именно они (в соответствии с барочными представлениями) оставались для композитора на первом месте, а никак не общая сюитная композиция.

Являются ли баховские сюиты вершиной в развитии этого жанра в эпоху барокко, как это нередко утверждается в музыковедческой литературе? Вероятно, да, если судить по степени обобщения в них различных традиций, а главное - проверенному веками качеству самой музыки. Но музыкальная общественность 1-й половины 18 века в большинстве своем об этом не подозревала. Да и возможности такой у нее в общемто не было, учитывая, что до 1730-х годов никакие баховские сюиты не публиковались. Более того, для широкого круга музицирующих любителей сюиты Баха вряд ли могли представлять собой особую ценность, поскольку были достаточно сложны для исполнения «среднестатистическим» потребителем нотно-музыкальной продукции. Так что эталонными в ту давнюю эпоху были, скорее, сюиты совсем других авторов. Да и вообще говорить о какой-либо единой вершине в развитии данного жанра достаточно сложно, ибо он не развивался однозначно поступательно. Во всяком случае, единого четко обозначенного вектора здесь не было. А потому бессмысленно искать в баховских образцах обобщение абсолютно всех свойств барочной сюиты, проявившихся в процессе ее исторического развития. Более того, принципы построения сюит Баха наглядно свидетельствуют о преобладании тенденции к типизации над тенденцией к вариантности общего облика сюит, весьма характерной для эпохи барокко.

Анализ процесса исторического развития жанра сюиты в XVII — первой половине XVIII века позволяет сделать несколько важных выводов.

Прежде всего, следует отметить, что барочная сюита — это, как правило, совокупность самостоятельных в композиционном отношении разножанровых пьес, характеризующаяся общностью их главной тональности и непременным условием контраста характера движения между сопрягаемыми частями. Такая совокупность может достигать степени единого в художественном отношении музыкального сочинения (уподобляясь в этом сонате), что предполагает возможность и даже необходимость исполнения целиком. Однако в основном бароч-

ные сюиты — это более или менее четко структурированные наборы пьес, имеющие характер репертуарных сборников.

Вероятно, большая часть барочных сюит отличается типизированностью своего строения, при том что варианты типизации со временем менялись. Наиболее значительными в количественном отношении являются две группы типизированных сюит. Первую образуют так называемые увертюры-сюиты; вторую - сюиты, в основу которых положена начальная триада танцев «аллеманда – сарабанда – куранта», включая сюда и те сюиты, «костяк» которых образует последование «аллеманда — куранта — сарабанда — жига». Последние получили достаточно широкое распространение в творчестве европейских композиторов конца XVII – первой половины XVIII века, однако их количество, по приблизительным подсчетам, составляет не более одной трети в общем массиве сюит, созданных в эпоху барокко. Поэтому представлять их в качестве основной разновидности барочной сюиты (как это нередко представлено в учебной и справочной литературе, а также на страницах различных Интернет-сайтов) принципиально не верно.

Несмотря на то, что абсолютное большинство образующих сюиты пьес имеет танцевальную основу, во многих образцах данного жанра встречаются пьесы, относящиеся к так называемой «абстрактной» музыке, более обобщенной в содержательном отношении. И это свидетельствует о том, что барочные сюиты не были только лишь развлекательной музыкой. А такое явление, как французская органная сюита, раздвигает привычные контекстуальные рамки этого преимущественно светского жанра, затронув также сферу церковной музыки.

Сюиты XVII — первой половины XVIII века могли выступать под разными жанровыми наименованиями (сюита, партита, балетто и др.), при этом данные наименования не всегда относились именно к сюите как жанру. Так, например, под «партитой» могла пониматься вариация, а под «балетто» — всего лишь единственный танец. «Сюитой» же (особенно во французской традиции) могли называть также сборник однотипных в жанровом отношении танцев. Довольно часто (особенно в XVII веке) наименования сборников инструментальной музыки не содержали каких-либо указаний на то, что в их состав входят сюиты, однако об этом свидетельствуют жанровая принадлежность пьес, их расположение, а также тональный фактор.

Формально сюиты XVII — первой половины XVIII века являются целостными образованиями, что, как правило, четко зафиксировано в рукописях или изданиях, где та или иная сюита обычно четко отграничена от другой или от какоголибо сочинения в ином жанре. Причем это ясно даже в тех случаях, когда в нотном тексте отсутствуют прямые указания (хотя бы в виде жанровых наименований) на начало той или иной сюиты. Об этом свидетельствует прежде всего тональный фактор (смена тональности с началом очередной группы пьес — показатель новой сюиты), но в значительной мере о начале и завершении сюиты может свидетельствовать использование определенного принципа организации пьес¹.

¹ Например, начало с аллеманды и тем более с прелюдии либо пьесы в жанре французской увертюры — показатель начала сюиты, а жига часто является показателем ее завершения. К тому же в ряде случаев композиторы специально подчеркивали факт завершения сюиты введением отдельной небольшой пьесы под названием Conclusio, Finale и т. п.

В то же время формальная целостность барочной сюиты не влечет за собой необходимость ее исполнения целиком — от начала и до конца (что характерно для современной концертной практики), подобно тому, как коробка шоколадных конфет ассорти не требует, чтобы все конфеты непременно были съедены в один присест.

Применительно к сольным барочным сюитам исполнение всех пьес подряд, как уже отмечалось, допустимо при небольшом (сопоставимом с сонатой) количестве частей¹. Такие сюиты автор или иной музыкант вполне мог сыграть целиком, демонстрируя при этом свое умение исполнять различную по характеру музыку. Но в целостном исполнении сюит, состоящих из 6 и более пьес, фактически не было никакого смысла: их попросту никто не стал бы слушать. Ибо, как известно, публика той давней эпохи в большинстве своем была настроена на восприятие сравнительно непродолжительных сочинений, отдавая предпочтение при этом частой перемене состава исполнителей.

А вот сюиты оркестровые, имевшие функцию музыки застольной или пленэрной, вполне могли исполняться и целиком (прикладной, преимущественно фоновый характер этой музыки, не требовавший особо внимательного вслушивания, зачастую давал возможность исполнения подряд весьма длительных цепочек сравнительно небольших пьес, составлявших основу преимущественно танцевально ряда многочисленных барочных увертюр-сюит). Хотя и в этом случае мы, скорее, имеем дело не с единым произведением, а с набором пьес. Тем более что сформировалась данная разновидность сюиты как следствие публикации специально отобранных, но

не имевших изначально между собой смысловой связи отдельных инструментальных фрагментов музыкально-театральных сочинений, возглавляемых, как и подобает, эффектной увертюрой. Подобно тому, как при очередной постановке оперы, возможно было менять многие номера на заново написанные, «персонажей» музыкальной «свиты», сопровождающей увертюру, также можно было при исполнении частично поменять. Целое от этого в представлении слушателей того давнего времени особенно не страдало.

В современной теории музыки форму сюиты обычно именуют циклической. Однако это определение, фиксирующее многочастность сюиты, само по себе мало что говорит об особенности ее строения и тем более — о ее характере в целом (иначе говоря — идет ли речь о едином музыкальном сочинении либо об объединенном по тому или иному принципу собрании отдельных музыкальных пьес).

В любом случае, как несложно заметить, барочные сюиты крайне недальновидно анализировать так же, как произведения последующих эпох. Равно как принципиально неверно делать какие-либо глобальные выводы о периоде истории этого жанра, приходящемся на XVII — первую половину XVIII века, и его сущностных особенностях, основываясь лишь на образцах, представленных в творческом наследии И.С. Баха.

Литература

- 1. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Класси-ка—XXI, 2005. 372 с.
 - 2. *Бочаров Ю*. Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3—4. С. 16—23.
- 3. Бочаров Ю. Музыка барокко по-российски, или В ожидании исторического аутентизма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 2. С. 19–31.
 - 4. *Бочаров Ю*. О сюитах «правильных» и «неправильных» // Старинная музыка. 2008. № 1—2. С. 2—9;
 - 5. Бочаров Ю.С. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 280 с.
 - 6. Кривицкая Е.Д. История французской органной музыки XVII—XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2010. 336 с.
 - 7. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII—XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2003. 312 с.
 - 8. Ливанова Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи. Ч. І: Симфонизм. М.: Музгиз, 1948. 232 с.
- 9. *Маслий С.Ю*. Сюита: Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: Автореферат дисс. ... канд. иск. М.: [Б.и.], 2003. 24 с.
 - 10. Неклюдов Ю.И. Сюита // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 529-530.
 - 11. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки ХХ века. Горький, 1977. С. 12-58.
- 12. Сюита // Википедия [Электронный ресурс]. URL: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D1%FE%E8%F2%E0 (дата обращения 01.08.2013).
- 13. Фраёнов В.П. Циклические формы // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 615.
 - 14. *Щелкановцева Е.* Сюиты для виолончели solo И.С. Баха. М.: Музыка, 1997. 112 с.
 - 15. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира; Носина В. О символике «Французских сюит» Баха. М.: Классика—XXI, 2006. 156 с.
 - 16. Brossard S. de. Dictionaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Latins, Italiens et Françoise. Paris, 1703.
 - 17. Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music. Vol. 24. London: Macmillan, 2001. P. 665–684.
 - 18. Johnson J.T. The English Fantasia-Suite, ca. 1620–1660 (diss., Univ. of California. Berkeley, 1971).
- 19. Norlind T. Zur Geschichte der Suite // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, vii (1905–1906). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906. S. 172–203.
 - 20. Nouveau dictionnaire de l'Académie françoise dedié au Roy. Tome second [M-Z]. Paris: Coignard, 1718. 822 p.
 - 21. Robertson M. The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650-1706. Farnham: Ashgate, 2009. 275 p.
- 22. *Schneider H*. The Amsterdam editions of Lully's orchestral suites // Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony. Cambridge: Cambridge Univ. press, 1989. P. 113–130.

 $^{^1}$ Более того, оно вполне естественно, скажем, для достаточно кратких «вариационных» лютневых сюит первой трети XVII столетия.

Музыкальные памятники

*Ирина ШЕХОВЦОВА** (Москва)

Греческие музыкальные рукописи в Москве (из фондов РГАДА)

Московские рукописные хранилища обладают многочисленными памятниками греческого церковно-певческого искусства. В результате разнонаправленных поисков удалось выявить 124 нотированных рукописи в собраниях Российской государственной библиотеки и Государственного исторического музея¹. Продолжение работы в заданном направлении, проверка всех опубликованных и неопубликованных данных позволили обнаружить в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА) еще шесть греческих музыкальных манускриптов. И хотя их число по сравнению с другими собраниями не велико, все они без исключения представляют значительный научный интерес.

Итак, греческие нотированные рукописи удалось обнаружить в составе трех фондов:

Ф. 201 (Рукописное собрание кн. М.А. Оболенского), оп. 1:

№ 191. Евангелие-апракос, на пергамене. XI–XII века, с экфонетическими музыкальными знаками для чтения:

Ф. 181 (Рукописный отдел библиотеки МГАМИД), оп. 14:

№ 1275. Нотный стихирарь (декабрь — январь). XVII век, поздневизантийская нотация;

№ 1276. Нотный стихирарь (постной Триоди). XVII век, поздневизантийская нотация;

№ 1277. Нотный стихирарь (февраль — август). XVII век, поздневизантийская нотация;

№ 1278. Нотный стихирарь (полный). XII—XIII века, средневизантийская нотация;

Ф. 188 (Рукописное собрание ЦГАДА), оп. 1:

№ 956. Ирмологион Петра Лампадария (сборник певческий типа Антологии). Нач. XIX века², поздневизантийская нотация.

Как видно из краткого представления рукописей,

первая из них (с экфонетическими знаками) была предназначена для музыкального (литургического) чтения. Другие пять — с мелодической нотацией, представленной в двух исторических разновидностях, средневизантийской и поздневизантийской, — включают значительный объем собственно музыкального репертуара, отражая его бытование в византийской и поствизантийской³ певческой книжности в XII—XIII, XVII веках и в начале XIX столетия.

В обнаруженных рукописях привлекает внимание в первую очередь высокое качество письма: великолепной сохранности киноварные знаки, красочные инициалы и «золотая» заставка в древнейшем Евангелии XI—XII вв. (рис. 1); каллиграфическая отточенность работы мастера — писца трех Стихирарей XVII века (рис. 2). Но особый интерес вызывает Ирмологион начала XIX века, демонстрирующий не только мастерство работы переписчика, но и редчайшее для певческой книги великолепное оформление заставкамиминиатюрами (рис. 3). Это значит, перед нами — не «рядовые», но образцовые рукописи, создававшиеся, по-видимому, в крупных скрипториях.

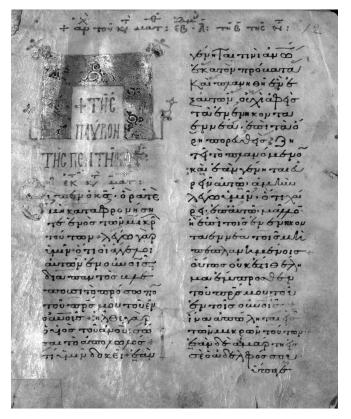
В целом собрание греческих рукописей РГАДА до сих пор изучалось мало, на что указывает отсутствие специальных публикаций обобщающего характера. Еще в меньшей степени исследована его певческая часть. Фактически медиевисты обращались лишь к одной рукописи — Стихирарю XII—XIII веков (ф. 181, № 1278). Этому древнейшему кодексу в свое время была посвящена специальная статья [24]. Ее автор, И.Г. Школьник, впервые не только описала рукопись, но и предприняла весьма интересную попытку типологического анализа представленной в Стихираре мелодической традиции, высказав гипотезу о принадлежности кодекса к итало-греческой ветви. Однако в упомянутой статье были допущены существенные не-

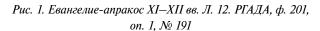
^{*} Шеховцова Ирина Павловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (e-mail:irina-schech@yandex.ru).

 $^{^{1}}$ См. об этом публикации автора настоящей статьи, посвященные греческим музыкальным рукописям из фондов Российской государственной библиотеки (РГБ) и Государственного исторического музея (ГИМ), в журнале «Музыковедение» за 2012 г. (№№ 4; 11).

² Выражаем признательность сотруднику РГАДА А.Г. Бондачу, указавшему нам на эту рукопись. Датировка (нач. XIX в.) уточнена нами по типу содержащейся в ней поздневизантийской нотации, бытовавшей до реформы так называемых «трех дидаскалов» 1814 г.

³ О разграничении византийской нотации на экфонетическую и мелодическую с указанием ее основных исторических разновидностей см.: 29.





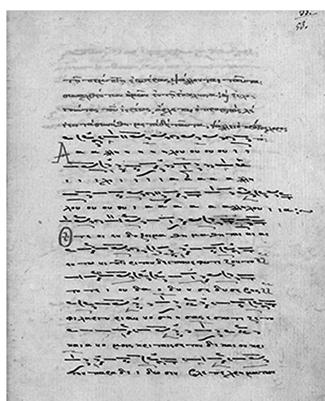


Рис. 2. Стихирарь. XVII в. Л. 53. РГАДА, ф. 181, on. 14, № 1276

точности в ссылках на данные о происхождении кодекса¹, что заставило нас провести дополнительное «расследование».

Материал упомянутой рукописи использовался и в некоторых других работах². Что же касается остальных пяти кодексов, выявленных в собрании РГАДА, то они фактически неизвестны музыковедам и вводятся в источниковедческий ареал впервые³.

Безусловно, особый интерес для византологов вызывают вопросы, связанные с изучением нотации,

представленной в данных рукописях. Остановимся на некоторых существенных подробностях.

Экфонетическая нотация в Евангелии XI—XII веков (ф. 201, № 191) представлена в развитой форме, свойственной «классическому периоду» бытования традиции музыкального (литургического) чтения. Это подтверждается и датировкой рукописи, и составом и характером употребления знаков. Здесь мы опираемся на позиции ряда авторитетных зарубежных византологов, выработанные сравнительно недавно в результате по-

¹ И.Г. Школьник ошибочно указывает на происхождение рукописи из собрания В.М. Ундольского. Но С.А. Белокуров, на данные которого она ссылается, говорит об Ундольском лишь как об авторе описания коллекции рукописей МГАМИД (в том числе упомянутого Стихираря). Более того, он причисляет этот кодекс вместе с другими тремя интересующими нас стихирарями из РГАДА к рукописям, происходящим из «библиотеки Дионисия» [3, с. 115, CXXVI].

² См.: Алексеева Г.В. История музыкальных систем ихоса и гласа и их взаимодействие в процессе адаптации византийского пения на Руси: Автореферат дисс. ... докт. иск. М., 1996. С. 26; Алексеева Г.В. Византийско-русская певческая палеография: Исследование. СПб: Дмитрий Буланин, 2007. С. 119, 124; Шеховцова И.П. Традиции греческой риторики в византийском гимнографическом искусстве (на материале певческих рукописей XI—XV вв.): Дисс... канд. иск. М., 1997. С. 114; Шеховцова И.П. Византийская самогласная стихира XII—XIV вв. как объект композиционного анализа // Материалы международной конференции «Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования. К 50-летию Лаборатории народной музыки РАМ им. Гнесиных» 29.10—01.11.2008 г. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 359—363.

³ Единственное опубликованное С.А. Белокуровым постатейное описание греческих рукописей библиотеки МГАМИД, где представлены пять из шести рукописей, содержит ряд неточностей, значительных пропусков и сокращений и, к сожалению, не дает никакой информации о музыкальном содержании [3, с. CLIV—CLV, CLXIII—CLXXV]. Ирмологион из Рукописного собрания ЦГАДА (ф. 188), поступивший в архив в начале XX века, имеет лишь инвентарную запись, и потому был исследован и описан нами «с нуля».



Рис. 3. Ирмологион. Нач. XIX в. Л. 66 v-67. РГАДА, ф. 188, on. 1, № 956

следовательного применения хронологического подхода¹. В современном отечественном музыковедении эта разновидность византийской нотации оказалась практически за пределами интересов исследователей, особенно в сравнении со значительными достижениями русской дореволюционной медиевистики².

Между тем, занимаясь историей изучения вопроса, нам удалось установить, что первые значительные результаты в интересующей нас области были достигнуты Д.В. Разумовским. Об этом стало известно благодаря статье А.Ф. Бычкова, опубликованной в 1865 году в «Известиях Императорского Археологического общества» [4]³. О. Димитрий в своих изысканиях указывает на связь греческой традиции IX—XI веков с ветхозаветным торжественным чтением священных книг, предлагает систематизацию «нот для чтения» на строчные, подстрочные и надстрочные и, развивая мысль Б. Монфокона о «взаимном отношении нот для чтения с современными им нотами для пения»⁴, дает их мелодическую интерпретацию. Кроме того, о. Димитрий намечает основные пути дальнейшего изучения экфонетической нотации — исследование состава и начертаний знаков в исторической динамике и в памятниках разного времени и происхождения, соотнесение экфонетических знаков с невменными (собственно певческими), в том числе в русской традиции.

 $^{^{1}}$ Как известно, музыкальное (литургическое) чтение со своей системой записи (т. н. экфонетические знаки) было зафиксировано в памятниках IX (VIII) — XIV (XV) вв. [1; 26; 27; 29]. При этом выделяют «классический период» в истории указанной нотации: XI—XII вв. [27, с. 49].

² В многочисленных работах известного отечественного византолога Е.В. Герцмана теме экфонетической нотации было уделено лишь несколько страниц [5, с. 204–207]. Из публикаций последнего времени отметим, прежде всего, статью Н.В. Рамазановой, где дан краткий анализ исследованности проблемы [12].

³ Впрочем, вклад Д.В. Разумовского в историю отечественной музыкальной византинистики, к сожалению, практически не изучен и не оценен — главным образом, из-за ничтожно малого числа опубликованных им работ. Его имя, насколько нам известно, не было упомянуто ни в одном последующем труде по экфонетической нотации [см., в частности: 12; 27].

⁴ О. Димитрий имеет в виду знаменитый труд Б. Монфокона: *Montfaucon, Bernardi de.* Palaeographia Montfaucon de, Bernardi. Palaeographia Graeca, sive De ortu et progressu literarum graecarum, et De variis omnium saeculorum Scriptionis Graecae generibus: itemque de Abbreviationibus & de Notis variarum Artium ac Disciplinarum. Additis Figuris & Schematibus ad fidem manuscriptorum Codicum. Parisiis, 1708.

Ход рассуждений и выводы, полученные Разумовским, были им сформулированы на основе всех доступных ему тогда греческих источников с экфонетической нотацией. В материалах его архива сохранились копии с шести таких рукописей: прориси — с двух литографий Евангелия X века и Апостола XI века, опубликованных в упомянутой выше знаменитой «Греческой палеографии» Монфокона, с листка из пергаменного Евангелия XI века Кутлумушского монастыря, присланного кн. М.Д. Волконскому с Афона¹; копии снимков из афонской коллекции известного русского путешественника П.И. Севастьянова – из пергаменных Евангелиий Лавры св. Афанасия Х в., монастыря Кастамонит 1033 года, Иверского монастыря X–XI веков². Разумовский комментирует эти источники в специальном «Описании памятников, относящихся до богослужебного чтения и пения греческой церкви», отмечая, в частности: «По начертанию своему надстрочные ноты весьма сходны с современными им, и доселе еще в России уцелевшими, безлинейными нотами для пения. Тональный характер нот строчных и надстрочных не должен разниться от характера нот для пения, тожественных по начертанию...»³.

Продолжая тему изучения экфонетической нотации, мы должны вспомнить еще об одном важном «русском» эпизоде. Расширение круга греческих источников как необходимое условие для ее дальнейшего изучения было осознано «по ходу событий» членами знаменитой Афонской экспедиции С.В. Смоленского 1906 года, изначально не ставившей такие цели, но впоследствии сосредоточившей усилия на копировании наиболее ценных древнейших греческих музыкальных памятников, в том числе с экфонетической нотацией.

О пробуждении интереса со стороны участников экспедиции — А.В. Преображенского, а позднее и у С.В. Смоленского — свидетельствуют следующие замечания: «Особенно меня порадовали его [Преображенского] находки — выписки у Ламброса Евангелий и других книг с певческими для чтения знаками...» 4. «У того же Ламброса начинаем натыкаться на новости, для нас несколько непонятные или по крайней мере еще вполне неслыханные. Таковы в нескольких

примерах знаки для чтения нараспев Евангелия не более, не менее как VII века... не присоединить к певческому же делу два рода указываемых у Ламброса рукописей: рукописи со знаками чтения нараспев и музыкально-теоретические трактаты? Первые, конечно, относятся к певческому делу совершенно косвенно, так как знаки эти несходны с певческими собственно, а суть особой системы. Эти знаки перешли к нам отчасти, и, конечно, значение их археологическое и художественное несомненно, но второстепенно»⁵. И все же Смоленский сообщает из Лавры св. Афанасия о переснятии пяти страниц с Евангелия VIII века «с певческими для дьякона знаками»6, и далее с восхищением замечает: «Рукописи со знаками чтения нараспев (например, Евангелия) у славян несомненно были, и найденные мною в Софии 6 страниц с каноном Андрея Критского несомненно то доказывают, как и известный Куприяновский лист русского Евангелия XI века в Императорской (Публичной) Библиотеке. Но какая же это капля в море в сравнении с богатствами и несравненною красотою оставшегося от греков! Во всю жизнь мою не видывал ничего подобного Иверскому Евангелию VII-VIII века или Хиландарскому экземпляру. Греки даже и во внешности письма, даже в выделке пергамена в то время уже достигли пределов человеческого искусства. У нас нет ничего подобного. Тем более приятно здесь подчеркнуть неоспоримое первое место русских среди всех других славян, даже и западных...»⁷.

В результате экспедицией Смоленского были получены 39 снимков с шестнадцати афонских кодексов, где «образцы нотации греческих евангельских чтений, для которых при копировании избирались одинаковые тексты в разных рукописях, должны были помочь исследователям проследить этапы развития знаков для чтения нараспев» [18, с. 130]. Однако дальнейшего освоения столь ценного, умело подобранного и успешно доставленного материала не последовало. Во всяком случае, об этом ничего не известно⁸.

Более того, на сегодняшний день значение имеющихся в распоряжении российского (да и зарубежного) исследователя источников трудно оценить, посколь-

¹ Все указанные прориси были воспроизведены в неопубликованном «Альбоме» Разумовского: РГБ, ф. 380, карт. 5, ед. хр. 16. *Разумовский Д.В.* Альбом − воспроизведение листов нотных греческих и русских рукописей, в том числе кондакарной нотации, и автографов певцов, музыкальных деятелей [конец 1870 − 1880 гг.]. Л. 1−6, 10−11.

² В настоящее время сами снимки хранятся в фонде П.И. Севастьянова в РГБ (в коллекции снимков с 73 афонских рукописей): РГБ. Ф. 270 III а, ед. хр. 3.7. (51), 3.11. (37), 3.9. (57). Эти же номера по каталогу снимков Севастьянова (№ 51, 37, 57) указаны и в «Описании» Разумовского (см. след. Примечание).

³ РГБ. ф. 380, карт. 10, ед. хр. № 15. *Разумовский Д.В.* Описание памятников, относящихся до богослужебного чтения и пения греческой церкви [1860-е гг.]. Автограф, с заметками Разумовского на полях карандашом. Л. 2.

⁴ Смоленский С.В. Афонский дневник («Поездка на Афон в 1906 году»): [18, с. 202].

⁵ С.В. Смоленский — С.Д. Шереметеву. Письмо из Петербурга от 19 апреля 1906 г.: [18, с. 415—416].

⁶ С.В. Смоленский — С.Д. Шереметеву. Письмо с Афона. 22-25 июня 1906 г.: [Там же, с. 443].

⁷ С.В. Смоленский – С.Д. Шереметеву. Письмо с Афона. 5 июля 1906 г.: [Там же, с. 448].

⁸ Возможно «следы» изысканий по византийской экфонетической нотации нужно искать в неопубликованных материалах архива С.В. Смоленского и А.В. Преображенского.

ку нет ни указателей, ни каталогов таких рукописей1. Таким образом, обозначенное еще Д.В. Разумовским полтора века назад изучение экфонетической нотации с привлечением рукописей разного времени, происхождения, принадлежности национальным традициям, остается по-прежнему актуальным. И московские собрания по интересующей нас «греческой» части дают для этого весьма разнообразный материал – и по составу знаков, и по времени и месту их распространения², позволяющий вписать кодекс из РГАДА в весьма интересный контекст. Весьма перспективным представляется, в частности, изучение связи между регулярностью и степенью детализации нотации и значимостью празднуемых событий³. Заметим также, что выявленные нами в московских собраниях источники отражают разный уровень фиксации практики музыкального чтения, так как имеются рукописи полностью и частично нотированные. Неизбежно возникающий в таких случаях вопрос соотношения устной и письменной традиций, по нашему убеждению, не может быть решен только с позиции эволюционного подхода, зачастую встречающегося в современных исследованиях, но должен учитывать такие направления, как центральное - периферийное, общепринятое – локальное.

Мелодическая нотация — в средневизантийской (или «круглой») и поздневизантийской своих разновидностях, представленная в пяти других, собственно певче-

ских рукописях из РГАДА, не менее интересна. Так, в кодексе XII—XIII веков. сохранилось несколько слоев невменных записей, позволяющих наблюдать бытование рукописи на протяжении около трех веков (см. рис. 4). Обнаруженные мелодические редакции (XIV, XVI и первой половины XVII века)⁴ отражают определенную динамику и в развитии нотации. Что касается более поздних певческих книг — стихирарей XVII и Ирмологиона XIX века, — здесь исследователя может привлечь материал для изучения «переходных» периодов в развитии нотации: от поздневизантийской к так называемой экзегетической разновидности, и далее — к системе «Нового метода» ⁵.

Несомненно, рукописи РГАДА вызывают исследовательский интерес и с типологической точки зрения. Так, сравнение представленного в них гимнографического репертуара с аналогичными по составу певческими кодексами позволило выявить в Ирмологионе XIX в. достаточно редкую подборку «подобнов» экзапостилариев 2 и 3 ихосов («τα προσομια των εξαποστιλαριον»)⁶. В московских собраниях аналогичный цикл песнопений встретился лишь однажды — в сходном по составу объемном сборнике 1808 года из Российской государственной библиотеки⁷. Близкие по времени источники (оба — начала XIX века) свидетельствуют, по-видимому, о длительном устном бытовании напевов-образцов, зафиксированных в письменной традиции достаточно поздно.

¹ Весьма показательным, к примеру, является факт «игнорирования» подобных рукописных памятников в современных каталогах греческих музыкальных рукописей, в частности, у таких авторитетных византологов, как Гр. Статис (по библиотекам афонских монастырей) и Е.В. Герцман (по хранилищам Санкт-Петербурга).

² Указания шифров и краткие описания рукописей с экфонетическими знаками из собраний РГБ и ГИМ даны в публикациях автора этих строк (см. Примечание 1). К множеству ранее выявленных необходимо добавить еще 9 рукописей из собрания ГИМ (Муз. 3644, Муз. 3645, Муз. 3646, Муз. 3474, Муз. II 12, Муз. II 13, Муз. 3414, Син. греч. 304, Син. греч. 470) и 1 рукопись из собрания РГБ (Ф. 138 № 329). Свою важную роль здесь могут сыграть и имеющиеся в отечественных собраниях копии — упоминавшиеся выше фотоснимки из афонских коллекций С.В. Смоленского и П.И. Севастьянова.

³ На этот аспект обращает особое внимание Н.В. Рамазанова, исследуя знаки Остромирова Евангелия [12].

⁴ На слои правок в невменном тексте указала И.Г. Школьник в вышеупомянутом единственном исследовании этой рукописи. Говоря о мелодических редакциях, вероятно, следует иметь в виду и региональный аспект — напомним о возможном итало-греческом (предположительно из монастыря Гроттаферрата) происхождении рукописи № 1278 [24, с. 485-487].

⁵ Крупнейший знаток греческой певческой книжности Гр. Статис выделяет четыре периода развития византийской семиографии (950–1175 гг., 1177–1670 гг., 1670–1814 гг., с 1814 г. по настоящее время), обозначая важные рубежи — 1177 г. (начало медиовизантийской нотации), 1670 г. (начало экзегетической нотации) и 1814 г. (начало нотации «Нового метода») [30, Σ. μδ΄-με΄]. Однако ряд современных ученых не выделяют этап «экзегетической нотации», указывая на действие основных принципов средневизантийской нотации с середины XII в. до 1814—1815 гг. [см.: 29]. В этом контексте тем более интересны рукописи XVII века, относящиеся к дискуссионному периоду в истории византийской нотации.

⁶ Строго говоря, эта подборка представляет собой собрание и самих образцов, и наиболее известных экзапостилариев, написанных на их «подобен». В греческой практике для первых чаще используется иное определение — автомелон (αυτομελον, т. е. самоподобен), обозначающий песнопение-образец для распевания «на подобен» (προς το) множества текстов песнопений (προσομοια), зависимых от этого образца. О различии терминологии и практики употребления на материале древнерусских песнопений [см.: 2, с. 8–12]. Вероятно, в греческой традиции следует также говорить о подобном несоответствии. Интересно также отметить, что в современной русскоязычной традиции мы находим указанной подборке из греческого Ирмологиона очень близкий аналог: Экзапостиларии и светильны (для небольшого смешанного хора): Нотное изд. / Сост. Е.С. Кустовский. М.: Живоносный источник, 2000.

⁷ РГБ, ф. 379 № 124 (л. 127–130).



Рис. 4. Стихирарь. ХІІ-ХІІІ вв. Л. 89 v — 90. РГАДА, ф. 181, оп. 14, № 1278

Другие интересные детали состава певческих рукописей были обнаружены в ходе специального исследования. Напомним, четыре рукописи нашей коллекции восходят к одному типу певческой книги — «Стихираря нотированного» и потому сравнительный анализ их состава представлялся наиболее целесообразным. Кроме того, весь репертуар найденных кодексов был последовательно сопоставлен с другими близкими по типу источниками. Наконец, в репертуарные таблицычиципитарии, составленные в электронном виде, помимо указанных сведений, были включены данные по так называемой «стандартной версии» стихираря [31].

В результате удалось выявить ряд специфических черт рукописей РГАДА. Так, например, в Стихираре XII-XIII вв. помимо единичных расхождений наблюдаются и более значительные отличия: ноябрьский месяцеслов дополнен памятью прп. Иоанникия (на 3/4 ноября: две стихиры, л. 307—312), апрельский — ап. Иуды, брата Господня (на 27 апреля: одна стихира,

л. 132), июньский — прп. Онуфрия (на 12 июня: три стихиры, 308 v - 310 v).

Особое внимание привлекают два последних случая. Две нотированные стихиры прп. Иоанникию – То του Χριστου ερωτι τρ(ω)θεις την διανοιαν (пл. 2) ихоса² и Ανδρειοφρονως τελεσας το ασκητικον σταδιον 2 uxoca – не обнаружены ни в одном из доступных для нас музыкальных источников, хотя служба преподобному хорошо известна и по ненотированным рукописям старой традиции, и по печатным книгам современной греческой³. Заметим, обе стихиры фигурируют как самогласные славники Вечерни – на Господи, воззвах (вторая) и на стиховне (первая). Но в таком случае как объяснить «нелогичный» порядок изложения стихир Иоанникию в Стихираре из РГАДА – и с точки зрения богослужебного последования (если допустить его неизменность вплоть до наших дней), и по возрастанию номеров ихосов (обе системы использовались в стихирарях X—XVI веков)?

 $^{^{1}}$ См., например, добавления по сравнению со «стандартной версией»: на Воздвижение — стихиры 4 ихоса О συμμαχησας Кυрιє τω πραωτατω (л. 11v), на вмч. Прокопия (08.07) — стихиры пл. 2 ихоса Σημερον οικουμενη πασα ταις του αθλοφορου (л. 152) и др.

² Указание на ихос уточнено по публикации современных греческих богослужебных текстов: analogion.gr/glt/texts.

³ Стоит отметить, что существует иная традиция памятования Иоанникия с другим циклом стихир, тяготеющим к «общим» последованиям преподобным. См., в частности, Минею начала XVI века из собрания монастыря Леймонос: Ms. Lesbiacus Leimonos 124, л. 30-38 v.

На размышления о множественности традиций почитания Иоанникия наводят различия указаний древних и поздних греческих уставов. Согласно Типикону Великой Церкви (IX—XI века) и ранней редакции Иерусалимского Типикона (XII век) память преподобного отмечалась без богослужебного последования либо оно не расписывалось, как в Студийско-Алексиевском Типиконе (1034 год). В то же время с подробными богослужебными указаниями, предполагающими исполнение двух самогласнов преподобному (на 4 ноября) и, по-видимому, в том же порядке следования, что и в Стихираре из РГАДА, мы сталкиваемся в древних Евергетидском (2-я пол. XI века)¹ и Мессинском (1131 год)² Типиконах, а позднее — в первопечатном греческом 1545 года [9].

Возникшее на этой основе предположение о близости нашей рукописи второй из упомянутых уставных традиций находит свое подтверждение и в случае со службой ап. Иуде, которая отмечена в Стихираре автомелоном пл. 2 ихоса *Іоνδα οι αδελφοι σου σε επαινεσουσιν*. Помимо редкой нотированной версии стихиры³, в нем дано весьма необычное указание празднования памяти 27 апреля, что, согласно данным исторической литургики, встречается в том же древнейшем Мессинском Типиконе (1131 год), в одной из ранних редакций Иерусалимского устава (Sinait. gr. 1094, XII—XIII века), а позднее — в первопечатном греческом Типиконе 1545 года [10].

Выявленные месяцесловные и репертуарные особенности Стихираря XII—XIII веков из РГАДА, конечно, не в полной мере, но все же могут косвенно указывать на его южно-итальянское происхождение (в обоих случаях — совпадения с указаниями Мессинского Типикона). Таким образом, находится еще один аргумент в пользу высказанных ранее предположений.

В других певческих кодексах также были обнаружены особенности репертуарного характера. Так, в частности, в Стихираре ф. 181 № 1275 на память Трех Святителей (30 января) традиционный круг стихир значительно расширен введением еще восьми, не обнаруженных в каких-либо других нотированных источниках⁴. Столь явное выделение памяти можно трактовать как отражение в рукописи местной практики особого почитания этих небесных покровителей.

На одну из типологических особенностей Ирмологиона мы уже указывали, отметив необычное в целом для нотированных певческих книг «лицевое» оформление. В московских собраниях имеется только один редчайший пример такого рода — Стихирарь XII—XIII веков из собрания ГИМ (Муз. 3674) с темперными заставками-миниатюрами. Не менее важным оказалось установление связи между самоназванием и содержанием рукописи из РГАДА.

Напомним ее заглавие: «Ειρμολογιον συν θεω αγιω οπερ εποιηθη παρα του μουσικολογιωτατου κυρ Πετρου λαμπαδαριού της του Χριστού μεγάλης εκκλησιάς του Πελοποννησιου» (Ирмологион..., составленный музыкальнейшим Петром Пелопонесским, лампадарием Великой Христовой Церкви). Аналогичное самоназвание мы обнаруживаем еще в одной московской рукописи — РГБ, ф. 379, № 124: «Ірнохоуюу συν $\theta(\epsilon)\omega$ аую... συνετεθη δε παρα κυρ Πετρου λαμπαδαριου της του Χ(ριστ) ου μεγαλης εκκλησιας του Πελοποννησιου». Помимо совпадения в заглавиях рукописи имеют значительное структурное сходство: обе начинаются с большого раздела ирмосов на Господские и Богородичные праздники на 8 ихосов, затем следуют по порядку каноны, катавасии (и др. песнопения) Страстной седмицы, стихирные подобны на 8 ихосов, кафисмы воскресные, «Бог Господь» и тропари воскресные в подборке на 8 ихосов, песнопения из последования Акафиста, тропари Страстной седмицы, антифоны воскресные пл. 1 и 4 ихосов, подобны экзапостилариев 2 и 3 ихосов. Рукопись из РГБ, правда, полнее: она имеет еще три дополняющих раздела, состоящих из песнопений Великого поста.

В целом же в обоих Ирмологионах обнаруживается явное типологическое родство, подчеркнутое близостью времени создания (нач. XIX века) и совпадением самоназваний — «Ирмологион». Оно, по-видимому, было заимствовано из старой византийской и более поздней практики: Ирмологионом (точнее — Ирмологием) именовались певческие рукописи моножанрового типа, представлявшие собой собрание ирмосов в порядке осмогласника. Таким образом, можно предположить, что в греческой рукописной традиции начала XIX века произошло выделение певческого сборника устойчивого состава, получившего название

¹ Евергетидский Типикон — памятник второй половины XI в., регламентировавший особенности устройства монастырской жизни (Ипотипосис) и богослужения на весь год (Синаксарь — устав или литургический Типикон) в константинопольском монастыре Пр. Богородицы Евергетиды). Богослужение, описанное в нем, относится к послеиконоборческому византийскому монастырскому типу, представляя самостоятельную (малоазийскую) редакцию Студийского устава [8].

² Мессинский Типикон 1131 г. отражает южно-итальянскую (точнее, калабро-сицилийскую) практику XII в. и является одной из редакций Студийского устава [28].

 $^{^{3}}$ Она встретилась еще раз только в одном известном нам источнике: ГИМ, Муз. 4036, XIV+XVI вв., л. 168 v/2 (на 19 июня).

⁴ В сопоставлении с современной греческой практикой здесь выявляется максимальная полнота самогласных стихир, включая «поемые» на Малой и по 50-м псалме. Интересно отметить, что в древней традиции бытовал совсем иной цикл стихир на эту память. См., например, минеи XII в. на январь из собрания ГИМ: Син. греч. 331 и Син. греч. 448.

«Ирмологион», поскольку раздел ирмосов на 8 ихосов занимал в нем первое место. Любопытная аналогия здесь напрашивается с Ирмологионами украинскобелорусского происхождения XVI—XX веков с похожими структурными принципами организации [23].

К сожалению, в исследовательской литературе историческая типология греческой певческой книжности (особенно позднего времени) мало разработана, и мы пока не можем опереться на разработанную методологию. Здесь предстоит решить еще немало проблем, для чего потребуется в первую очередь освоение колоссального объема источников.

Остановимся теперь на вопросе происхождения рукописей из нашей коллекции. Не имея возможности в рамках статьи подробно описать чрезвычайно интересные детали истории формирования собраний РГА-ДА, изложим теперь некоторые основные результаты проведенного нами «расследования».

Собрание Московского главного архива Министерства иностранных дел (МГАМИД) (ф. 181)

Три стихираря XVII века из этого собрания (№№ 1275—1277) имеют, по-видимому, «нежинское» происхождение. Скорее всего, они попали в Москву в составе знаменитой «библиотеки Дионисия» — в подборке 8 певческих «ярмолаевъ» В 1690 году (согласно царскому указу!) они оказались сначала в Малороссийском приказе, а позднее «перекочевали» в собрание МГАМИД [3]. Однако следует помнить, что прямых палеографических данных, указывающих на их принадлежность к указанной библиотеке, рукописи не содержат [21]².

Что касается Стихираря XII—XIII веков (№ 1278), причисляемого Белокуровым также к рукописям из библиотеки Дионисия, то здесь нельзя не заметить несоответствия его содержания описанию по рееструописи МГАМИД 1784 года, что вызывает вопросы и порождает всевозможные догадки. Но если принять как верное предположение Школьник о греко-итальянском происхождении рукописи, то оно вполне корреспондирует с данными биографии учившегося в Италии Дионисия — учителя и образованнейшего человека своего времени, и, как выясняется, знатока музыки («λογιος кαι μουσικος») [21, с. 234—235, 238—

239]. В целом по описи 1784 г. совпадает общее количество (4) уцелевших из восьми «нежинских» певческих книг. И по данным каталогов 1816 и 1841 годов, на которые опирается Белокуров, все 4 рукописи хранились в библиотеке МГАМИД еще до их составления (в них имеются старые номера обоих каталогов). Если предположить, что в описании Стихираря согласно реестру 1784 года были допущены немыслимые (!) ошибки, то вероятность его происхождения из библиотеки Дионисия такая же, как и у прочих трех рукописей XVII века.

Наконец, если согласиться с «нежинской» версией появления в Москве уцелевших четырех стихирарей, то остается совсем неизвестной судьба еще четырех из «8 ярмолаевъ». Из этого следует, что для продолжения поисков в указанном направлении необходимы дополнительные документальные и палеографические изыскания.

Собрание князя М.А. Оболенского³ (ф. 201)

К сожалению, сведения о происхождении греческого Евангелия из собрания князя М.А. Оболенского чрезвычайно скудны. Белокуров, в частности, сообщает, что уже после составления каталога 1824-1841 гг. в библиотеку Архива поступило еще несколько иноязычных рукописей от бывшего директора – князя М.А. Оболенского, в числе которых были две греческие, в том Евангелие-апракос [3, с. 111, CLIV-CLV] (как было установлено нами, с киноварными экфонетические знаками). К сожалению, Белокуров не сообщает, когда именно и при каких обстоятельствах были переданы рукописи. Вероятней всего, это случилось в 1873 году, уже после смерти Оболенского; тогда материалы его архива, согласно завещанию князя, поступили на хранение в МГАМИД и были разделены на два фонда: «Рукописное собрание М.А. Оболенского» (ф. 201) и архив «М.А. Оболенский» (ф. 395) [14, с. 99]. Описание ф. 201, составленное в конце XIX века, также не дает дополнительных сведений на этот счет.

Сама личность князя представляет для нас немалый интерес. Из опубликованных посмертно материалов архива М.А. Оболенского следует, что он был увлечен темами перевода Библии и происхождения кириллицы и глаголицы, изучал византийский це-

¹ Малороссийское обозначение «ярмолаевъ» в отношении наших Стихирарей, по-видимому, было использовано составителем описи «библиотеки Дионисия» по незнанию им конкретных различий между певческими книгами того времени, в том числе греческими. Также, вероятно, могло быть использовано широко распространенное в конце XVII века в юго-западных землях название певческих книг «Ирмологион» [23].

² Гипотетически можно предположить, что наши певческие рукописи не принадлежали Дионисию, но бытовали, к примеру, в среде нежинских греков и были присоединены к библиотеке Дионисия случайно. Но никаких подтверждений этой версии пока нет.

³ Князь М.А. Оболенский (1805—1873) — археограф, археолог, директор Московского архива министерства иностранных дел. В 1833 году оказался на службе в МГАМИД, в котором трудился почти 40 лет, сначала переводчиком, затем главным смотрителем в комиссии печатания государственных грамот и договоров и, наконец, в качестве директора архива. Его почетное имя, по выражению Костомарова, «останется надолго памятным в летописях отечественной науки».

ремониал. Краткое описание рукописного собрания М.А. Оболенского свидетельствует о широте его интересов как коллекционера: наряду с историческими, политическими и юридическими документами, мы обнаруживаем в нем ряд богослужебных, в том числе церковно-певческих книг (крюковые Ирмолог и Стихирарь; Октоих)1. Известно, что князь принимал участие в работе двух комиссий 1865—1867 годов, занимавшихся вопросами обучения церковному пению в народных школах (в том числе — создания учебника и нотных переложений). Примечательно, что в состав обеих комиссий входил и князь В.Ф. Одоевский, автор программы «Певческого учебника для народных училищ»². Но общение М.А. Оболенского и В.Ф. Одоевского этим не ограничивалось. Что особенно интересно, Оболенский, скорее всего, уже после смерти Одоевского, пытался разобрать и описать тетради с крюковыми нотами из библиотеки-архива Государевых певчих дьяков, которые в свое время были переведены по настоянию Одоевского из Петербурга в МГАМИД (ныне — РГАДА, ф. 188) 3 .

Известно также, что Оболенский помогал выдающемуся ученому-филологу Ж.-Б. Питре в его работе с греческими рукописями московских архивов. Однако о наличии у князя специального интереса именно к собранию греческих манускриптов говорить не приходится, хотя, учитывая его научные изыскания, считать случайным приобретение двух таких рукописей, в том числе Евангелия с экфонетическими знаками, было бы неверным.

Рукописное собрание ЦГАДА (ф. 188)

Ирмологион Петра Лампадария, входящий в это собрание, относится к коллекции графа С.Д. Шереметева⁴, вошедшей в РГАДА (прежнее название — ЦГАДА) после революции в числе других 23 рукописей из его частного собрания⁵. Согласно имеющемуся в описи фонда краткому описанию мы также можем установить, что в коллекции среди прочего находятся следующие певческие книги:

№ 943 — Сборник певческий (нотация с пометами), сод. Триодь цветную, Стихиры Евангельские; Трезвоны, Службу апп. Петру и Павлу, XVII—XVIII веков (дар от протоиерея Дм. Ростовского⁶; приложено описание С.В. Смоленского 1904 г.);

№ 956 — Ирмологион. На греческом языке. XIX в., в 8°, лл. 1—123, миниатюры в клеймах красками и золотом, переплет картон в коже. На л. 1 дарственная запись 1911 года Бориса Дмитриевича Грекова гр. С.Д. Шереметеву. Штамп книжной торговли Дмитрия Газиса в Одессе. Книжный знак С.Д. Шереметева (частично утрачен);

№ 957 — Ирмологий XVIII века (им. запись 1910 года о приобретении рукописи в Париже К. Мартином)⁷.

Личность графа представляет для нас огромный интерес, поскольку значительная часть его жизни была посвящена не только науке, но и самому широчайшему просветительству. Шереметев состоял начальником Придворной певческой капеллы (1883—1894). Время его управления стало поворотным пунктом в жизни Капеллы: постройка нового здания, преобразования штатов⁸. Римский-Корсаков отмечал связь Шеремете-

¹ В фонд 201, насчитывающий 224 единицы хранения, вошла коллекция рукописей князя М.А. Оболенского, которая собиралась им как в период его службы в МГАМИД, так и в период его директорства в архиве.

² Полные названия комиссий: «Особая комиссия для рассмотрения предложений министра народного просвещения относительно обучения церковному пению в начальных народных училищах»; «Комитет (Комиссия) для составления учебника церковного пения и нотных переложений для народных школ». В состав первой комиссии, помимо князя Оболенского, занимавшего тогда пост статс-секретаря, управляющего МГАМИД, входили: великий князь Константин Николаевич (председатель), принц П.Г. Ольденбургский, министры граф В.Ф. Адлерберг и А.В. Головнин, сенатор и гофмейстер князь В.Ф. Одоевский, обер-прокурор Св. Синода граф Д.А. Толстой, митрополит Московский Филарет; также был приглашен директор Придворной певческой капеллы Н.И. Бахметев. В работе второй комиссии, где, в частности, обсуждалась программа «Певческого учебника для народных училищ» В.Ф. Одоевского, также принимали участие Д.А. Оболенский, Д.В. Разумовский, протоиерей И.М. Богословский-Платонов, был приглашен Н.М. Потулов [все данные по: 15, с. 39–40].

³ Вероятно, Оболенский пытался выполнить работу, которую так и не сделал Одоевский. Об этой малоизвестной странице биографии известного историка, археографа и директора МГАМИД см. в работе Б.Н. Морозова [11].

⁴ Граф Сергей Дмитриевич Шереметев (1844—1918) — член Государственного совета, председатель Археографической комиссии и Общества любителей древней письменности; автор целого ряда исторических очерков. В его личном архиве (РГАДА, ф. 1287) сохранилась служебная и частная переписка по Русскому историческому обществу (1866—1917); по государственным архивам и губернским ученым архивным комиссиям (1875—1917); по обществам Ревнителей русского исторического просвещения и Любителей древней письменности (1877—1917), по делам придворной певческой капеллы под руководством М.А. Балакирева и С.В. Смоленского (1882—1896, 1906), регентского училища Смоленского (1909—1912), Великорусского оркестра В.В. Андреева (1910—1913) и пр. Он был председателем Комитета попечительства о русской иконописи, созданного в 1901 году под управлением академика Н.П. Кондакова: это учреждение ставило задачей содействие развитию русской иконописи в соответствии с традициями русской и византийской старины, способствовало открытию множества иконописных школ и пр. [см.: 22, с. 116—117; 15, с. 707].

⁵ Ф. 188. Рукописное собрание ЦГАДА. Оп. 1: 1829 ед. хр. XIII–XX вв. М., 1980 г. Машинопись. С. 623-630.

⁶ Фамилия Ростовского, вероятно, указана здесь ошибочно; следует читать Разумовского — *И.Ш.*

⁷ Там же. – С. 323–324.

⁸ Смоленский С.В. Воспоминания: [16, с. 430].

ва, «даже и не дилетанта в музыкальном искусстве», с Балакиревым и Т.И. Филипповым (в то время — государственным контролером) «на почве религиозности, православия и славянофильства» [13, с. 151]. Позднее Шереметев способствует назначению Смоленского в качестве руководителя Придворной певческой капеллой в бытность начальником ее своего брата — А. Д. Шереметева $(1901-1917)^1$.

Но, пожалуй, самым значительным можно считать участие Шереметева в становлении отечественной музыкально-исторической науки. Особую роль здесь сыграли многолетние отношения с С.В. Смоленским, проникнутые теплотой, доверием и взаимным уважением2. Под впечатлением от разговора Смоленского с Шереметевым появляется статья Смоленского «О русских древнепевческих нотациях», которая была прочитана по приглашению Шереметева в ОЛДП в 1901 году и тогда же издана. Смоленский избирается «председателем отдела для разыскания и издания памятников старинного русского певческого искусства» в Императорском Обществе любителей древней письменности под председательством Шереметева. На заседаниях ОЛДП (в том числе в доме графа) Смоленским был сделан целый ряд научных докладов и лекций. В 1903 году Смоленский обсуждает с Шереметевым возможность издания церковно-певческого журнала, для которого Шереметев предлагает название «Доместик». ОЛДП на средства своего председателя, С.Д. Шереметева, осуществило посмертное издание труда С.В. Смоленского «Мусикийская грамматика Николая Дилецкого». Также Шереметев явился автором статьи «Памяти Степана Васильевича Смоленского» (21.07.1909 г.)³.

Отдельная и очень важная для нас страница биографии Шереметева — разносторонняя поддержка Афонской экспедиции С.В. Смоленского 1906 г. Сохранились многочисленные письма Смоленского к графукак главе ОЛДП, где подробно раскрывается и «предыстория вопроса», и план экспедиции, и возможный состав ее участников [17]. Шереметев обеспечил, прежде всего, материальную поддержку экспедиции, собрав 3000 рублей «от разных лиц», но с тем, чтобы она была «от имени Общества Любителей Древней Пись-

менности»⁴. Можно сказать, он сам очень увлекся ее идеей, горячо поддерживал и подталкивал дело: писал многочисленные прошения, ходатайствовал перед светскими и духовными властями. Позднее он помогал переправить задержанные фотографические пластины через таможню. Поразительно, как подробно Смоленский в письмах к Шереметеву описывал свои открытия и недоумения в вопросах истории русского церковного пения, находя, по-видимому, в графе заинтересованного собеседника. Шереметев, в свою очередь, осознавал важность задач, стоявших перед отечественной медиевистикой, удостоившись таких слов Смоленского: «прошу Вас принять от меня и моих товарищей выражения самой глубокой благодарности за все и вся, нами и через нас наукою Вашими заботами полученным. Только Ваше доброе и чуткое сердце и Ваш просвещенный и дальнозоркий ум нашлись, чтобы участливо подумать о русском церковном пении»5.

Возвращаясь к истории Ирмологиона, можно считать его появление в коллекции Шереметева вполне закономерным, учитывая разносторонние интересы графа и круг его общения. Любопытно отметить, что рукопись была подарена Б.Д. Грековым в 1911 году, о чем свидетельствует надпись на л. 1: «Глубокоуважаемому и горячо любимому Графу Сергею Дмитриевичу. Б. Греков. 10.VI. 1911. Кусково». Известно, что Греков в 1910—1913 годах был директором библиотеки Шереметева и занимался ее описанием⁶. При каких обстоятельствах им была приобретена рукопись Ирмологиона неизвестно. Несомненно лишь то, что она происходила из Одессы, о чем говорит штамп на л. 1.

Попытаемся представить первоначальный контекст бытования Ирмологиона. По-видимому, он был связан с греческой общиной Одессы, некоторое представление о которой можно получить по данным немногочисленных современных исследований.

Известно, что в последней трети XVIII века происходит активное «формирование греческой диаспоры в России, в основном во вновь приобретенных областях на юге империи» [25, с. 14]. Одним из важнейших центров сосредоточения греческого элемента вплоть до

¹ Смоленский С.В. Воспоминания: [16, с. 424–504; о А.Д. Шереметеве, брате С.Д. Шереметева, см.: 15, с. 612–613].

² В частности, у обоих был живой интерес к старообрядчеству, о чем свидетельствует икона, полученная Смоленским от старообрядцев Москвы и переданная им в храм домовой церкви графа Шереметева. Одно время Смоленский жил во флигеле дворца Шереметева на Фонтанке в Петербурге (туда же, где располагалось ОЛДП, был передан позднее архив Смоленского), а по возвращении с Афона — в Михайловском, в имении графа под Подольском [16, с. 19, 26].

³ Все данные по «Воспоминаниям» Д.Разумовского [16, с. 14, 17, 35–36, 355, 379, 558, 623].

⁴ Смоленский С.В. Афонский дневник («Поездка на Афон в 1906 году»)[18, с. 187].

⁵ Смоленский – Шереметеву. Письмо с Афона. 9 августа 1906 года [18, с. 457].

⁶ Греков Борис Дмитриевич (1882—1953) — российский и советский историк, академик АН СССР (1935). Учился на историко-филологическом факультете Варшавского университета и в Московском университете, который окончил в 1907 году; ученик Д.М. Петрушевского. В 1910—1913 годах занимался описанием библиотеки гр. С.Д. Шереметева. В 1913—1916 годах изучал архивы Большого Успенского Тихвинского и Соловецкого монастырей, рукописи архангельских монастырей. Первая крупная работа — «Новгородский дом Святой Софии» [см.: 7].

начала XX века становится Одесса¹, где численность греков была сразу значительной. Одесса быстро становится крупным портом и международным торговым городом, что особенно привлекало греков, многие из которых бежали сюда, спасаясь от турецкого преследования. Уже в 1808 году на месте деревянного храма была построена и освящена Греческая Церковь Св. Троицы², позднее при ней в 1864 году греческой общине удалось создать «Греческое братство», которое занималось благотворительностью (равно как и открытое в 1871 году Греческое Благотворительное Общество Одессы) [19, с. 172].

Греческая диаспора Одессы отличалась всегда особой активностью. Надо заметить, что российские власти, заинтересованные «в привлечении православного элемента и поддержке греков на юге России», способствовали созданию греческих обществ и греческих учебных заведений [19, с. 22]. Так в 1817 году в Одессе было открыто Греческое коммерческое (мужское) училище, а в 1871 году — Греческое Родоканакиевское Девичье училище [19, с. 172]³. Первое из них хорошо финансировалось и имело обширную библиотеку⁴. При училище находилась типография для печатания греческих книг — одна из трех в городе, издавалось несколько газет на греческом языке [25, с. 171].

Важно учитывать, что греческое образование в Одессе развивалось столь же активно, как и в молодом тогда греческом государстве. Просветительский заряд, полученный греческой культурой еще в XVIII веке, обретает новое дыхание, способствуя сохранению ее самобытности. Это отражено, в частности, в греческих рукописных собраниях Одессы, где значительная часть рукописей датируется XVIII—XIX столетиями⁵.

Конечно же, среди уцелевших 36 манускриптов наше внимание привлекают в первую очередь богослужебные книги, и особенно певческие. Три из них не имеют определенных данных о происхождении и возможно бытовали именно в среде одесских греков. Первая — Литургиарион XVII века (ОГНБ № 554) с последова-

нием трех Литургий, выполненный каллиграфическим почерком и богато украшенной красочными заставками и миниатюрами, видимо, несколькими мастерами-монахами. Позднейшая карандашная надпись «АОАNA УІ» может указывать на имя владельца рукописи⁶. Две другие рукописи – певческие. Одна из них представляет собой нотную тетрадь с записями Херувимских, киноников, доксологий и пр. (ОГНБ № 531), судя по записи писца Димитрия Аргиропула, оконченная им 22 марта 1863 года в Одессе [20, с. 182]. Другая, пожалуй, наиболее близкая нашему Ирмологиону – Нотный сборник 1831—1832 годов (ОГНБ, № 680), содержащий помимо Анастасиматария Петра Лампадария Пелопонесского подборки Херувимских, киноников, других песнопений Литургии, Вечерни и Утрени, писанная иеромонахом Иоанникием Пелопонесским в монастыре Ватопед. Можно вполне предположить сосуществование этой рукописи и нашего Ирмологиона из РГАДА: рукописи близки и по времени создания, и по частоте упоминания имени Петра Пелопонесского. С точки зрения репертуара они дополняют друг друга⁷ и вполне могли бы функционировать как части одного комплекта певческих рукописей, бытовавших в греческом храме Св. Троицы, а упомянутая выше рукопись в виде нотной тетради могла быть выписью из Нотного сборника 1831–1832 годов. Интересно заметить, что период создания всех трех рукописей совпадает со временем расцвета одесского греческого Троицкого храма — 1820—1860-е годы.

В заключении обзора рукописей РГАДА отметим большое значение обнаруженных музыкальных памятников греческой традиции как ценных источников изучения по истории певческой книжности и византийской нотации. Изучение «судеб» найденных источников — их происхождения, дальнейших «путей» и разнообразных «контекстов» — позволяет прояснить важные детали разных, но связанных между собой исторических «сюжетов»: бытования грекоязычных источников на Руси и многовековой, весьма замыс-

¹ Первоначальное название города — Хаджибейская крепость (первонач. город Качибей), отошедшей к России по Ясскому трактату 1791 года. Название «Одесса» было придумано Российской академией наук по имени древнего греческого города Ордессоса (Одиссоса), находившегося поблизости, и было утверждено императорским указом в 1795 году [19, с. 13—14; 25, с. 163]. Одесса изначально была многонациональной и давала особые привилегии иностранцам, о чем свидетельствует утверждение герба «с написанием по четырем сторонам Российскими, Греческими, Италианскими и Немецкими литерами» [19, с. 71].

 $^{^{2}}$ Любопытно отметить, что каменные храмы в Одессе были в первую очередь построены греческой и старообрядческой общинами [19, с. 121].

³ Есть данные, что мужское училище было создано на базе ранее существовавшего училища при храме Св. Троицы, о котором известно по крайней мере с 1811 года [см.: 20, с. 172]. По другим данным девичье училище было открыто в 1875 году.

⁴ О четырех рукописях этой библиотеки см.: [20, с. 172–175].

⁵ См. описание рукописей: Фонкич Б.Л. Греческие рукописи Одессы // Византийский Временник. М.: Наука. Т. 39. 1978. — С. 184—200; Т. 40. 1979. — С. 172—185; Т. 43. 1982. — С. 98—101.

⁶ По архивным данным семья Афанаси проживала в Одессе в это время [см.: 6, с. 28-29].

⁷ В кратком описании Нотного сборника из ОГНБ (№ 680) указано, что бумага имеет филигрань «герб» «неясного вида» [20, с. 182]. Интересно, что в Ирмологионе из РГАДА (ф. 188 оп. 1. № 956) на л. 1 также имеется филигрань с неопределяемым гербом.

ловатой истории греко-русских культурных связей, интереснейшей традиции отечественного собирательства и коллекционирования певческих рукописей и истории становления отечественной византинистики.

Дальнейшее погружение в материал обретенных вновь греческих музыкальных памятников наверняка откроет для заинтересованных исследователей еще немало новых поворотов и перспектив.

Литература

- 1. Арванитис И. Византийская нотация // Православная энциклопедия. T. VIII. М., 2004. С. 360—376.
- 2. *Артамонова Ю.В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII веков. Дисс. канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
 - 3. Белокуров С.А. О библиотеке московских государей в XVI столетии. М.: Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1898.
- 4. *Бычков А.Ф.* Отрывки Евангелия XI-го века [с публикацией материалов исследования Д.В. Разумовского] // Известия Императорского Археологического общества. Т. V. Вып. 1. СПб: Тип. Имп. Академии наук, 1865. С. 29–37.
 - 5. Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988.
- 6. Греки Одессы: Именной указатель по метрическим книгам Одесской Греческой Свято-Троицкой церкви. Ч. VI. 1907—1920 / Труды Государственного архива Одесской области. Т. XXVII. Одесса, 2009.
- 7. Горский А.А. Греков Борис Дмитриевич // Большая Российская энциклопедия: [В 30 т.] Т. 7. М.: Большая Российская энциклопедия. 2007. С. 667—668.
- 8. Евергетидский Типикон // Православная энциклопедия. Т. XVII. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. С. 139—143.
- 9. *Макаров Е.Е.* Иоанникий Великий: Гимнография // Православная энциклопедия. Т. XXV. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2010. С. 124.
- 10. *Макаров Е.Е.* Иуда, брат Господень: Гимнография // Православная Энциклопедия. Т. XVIII. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. С. 387.
- 11. *Морозов Б.Н.* Библиотека-архив Государевых певчих дьяков конца XVI первой половины XVII века // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры: Материалы и исследования / Сост. И.А. Стерлигова, Л.А. Щенникова; отв. ред. А.К. Левыкин. М.: ИПП «Куна», 2008. С. 428—445.
- 12. *Рамазанова Н.В.* Остромирово Евангелие и древнерусское церковное пение // Остромирово Евангелие (1056—1057) и рукописная традиция новозаветных текстов [Электронный ресурс]. URL: www.nrl.ru/exib/Gospel/ostr/ramasanova.html (дата обращения: 24.06.2013).
 - 13. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Гос. музык. изд-во, 1955.
- 14. Российский государственный архив древних актов. Путеводитель: В 4 т. Т. 4 / Сост. Ю.М. Эскин. М.: Археографический центр, 1999.
- 15. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. III. Церковное пение пореформенной России в осмыслении современников (1861—1918) / Сост. А.А. Наумов, М.П. Рахманова; вступ. ст., подготовка текста и коммент. М.П. Рахмановой. М.: Языки славянской культуры. 2002.
- 16. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург / Подготовка текста, вступ. ст., коммент. Н.И. Кабановой; Науч. ред. М.П. Рахманова. М.: Языки славянской культуры, 2002
- 17. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. VI. С.В. Смоленский и его корреспонденты. Переписка с С.Д. Шереметевым и К.П. Победоносцевым. Кн. 1 / Сост. М.П. Рахманова. М.: Языки славянских культур, 2008.
- 18. Русская музыка в документах и материалах. Т. VII. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906). В 2-х кн. Кн. 1 / Подготовка текстов, вступ. ст. и коммент. М.П. Рахмановой, Е.А. Борисовец. М.: Языки славянских культур, 2012. 19. Скальковский А.А. Первое тридцатилетие истории города Одессы.1793—1823. Одесса, 1837.
 - 20. Фонкич Б.Л. Греческие рукописи Одессы // Византийский Временник. Т. 40. М.: Наука. 1979. С. 172–185.
- 21. Фонкич Б.Л. Собрания греческих рукописей в Москве последнего десятилетия XVII в. // Фонкич Б.Л. Греческие рукописи и документы в России в XIV начале XVIII в. М.: Индрик, 2003. С. 230—274.
 - 22. Центральный государственный архив древних актов: Путеводитель. Ч. II / Под ред. А.И. Яковлева. М., 1947.
- 23. *Шевчук Е.Ю*. Ирмологион // Православная энциклопедия. Т. XXVI. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. С. 625–633.
- 24. Школьник И.Г. Византийский Стихирарь XIII века из собрания ЦГАДА // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989. С. 484—495.
- 25. Янници Φ . Греческий мир в конце XVIII начале XX вв. по российским источникам (к вопросу об изучении самосознания греков). М.: Алетейя, 2005.
- 26. Engberg G. Greek Ekphonetic Notation: the Classical and the Pre-Classical Systems // Palaeo-Byzantine Notations: a Reconsideration of the Source Material / Ed. by J. Raasted and C. Troelsgård. Hernen, 1995. P. 33–55.
- 27. Engberg G. Ekphonetic [lectionary] notation // The New Grove: Dictionary of Music and Musicians. Second edition. London a.o., 2001. Vol. 8. P. 47–51.
- 28. Le Typicon du Monastère du Sant-Sauver à Mesine (Codex Messinensis Gr. 115 A.D. 1131) / Introd., texte critique et notes par M. Arranz. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969.
- 29. Levy K., Troelsgård Chr. Byzantine chant // The New Grove: Dictionary of Music and Musicians. Second edition. London a.o., 2001. Vol. 4. P. 734–756.
 - 30. Σταθης Γρ. Τα χειρογραφα Βυζαντινης Μουσικης. Τ. Α΄. Αγιον Ορος. Αθηναι, 1975.
- 31. *Troelsgaard Chr.* A List of Sticheron Call-Numbers of the Standart Abridged Version of the Sticherarion. Part I (The Cycle of the Twelve Months // CIMAGL. Vol. 74. Copenhagen, 2003. P. 3–20.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Галина Петрова. Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века

Статья полностью основана на архивных документах и посвящена изменению модели Придворного оркестра в Петербурге в первом десятилетии 19 в. Сложившийся в 18 веке оркестровый коллектив («камер-музыка» и «бальная музыка») в условиях новых форм музыкально-театральной практики к 1809 году переориентировался от нужд императорского Двора к публичному развлечению — опере. При этом изменились не только функции Придворного оркестра, но и его структура. Он уже состоял из нескольких оркестровых подразделений, закрепленных за конкретными оперными трупами.

Ключевые слова: Придворный оркестр в России; оркестровый состав; оперные труппы в Петербурге 19 в.

Олеся Янченко. Успешный церковный композитор Андреас Хаммершмидт

В статье дается краткий обзор творчества А. Хаммершмидта с акцентом на сборники его духовных диалогов. Раскрывается суть жанра и его основные признаки. Приведенные биографические данные свидетельствуют о необычайной популярности и востребованности композитора со стороны как прихожан, так и властей, а также о высокой оценке его творчества со стороны виднейших музыкантов XVII века.

Ключевые слова: Хаммершмидт; немецкая церковная музыка; духовный диалог; старинные музыкальные издания.

Юрий Бочаров. Барочная сюита: знакомая и незнакомая

Автор обращает внимание на несоответствие традиционного представления о барочной сюите как о сочинении, построенном исключительно на основе последования «аллеманда — куранта — сарабанда — жига», реальной исторической практике. Он также подчеркивает, что сюита эпохи барокко не обязательно являлась единым произведением. Часто она не предполагала исполнения целиком, представляя собой организованный по тому или иному принципу набор отдельных разножанровых пьес в единой тональности.

Ключевые слова: музыка барокко; сюита; старинные танцы; соната; увертюра

Ирина Шеховцова. Греческие музыкальные рукописи в Москве (из фондов РГАДА)

Автору публикации удалось выявить 6 греческих музыкальных рукописей в собраниях Российского государственного архива древних актов (РГАДА): отрывок Евангелия-апракос с экфонетическими музыкальными знаками для литургического чтения, 4 нотированных стихираря — XIII и XVII веков, Ирмологион Петра Лампадария начала XIX века. Осуществляется попытка исследования обнаруженных рукописей с точки зрения их происхождения, бытования, истории изучения и особенностей нотации. Попутно затрагиваются некоторые актуальные исторические темы: греко-русские культурные связи, собирательство и коллекционирование греческих певческих рукописей, становление русской музыкальной византинистики.

Ключевые слова: московские архивы; музыкальные рукописи; музыкальная византинистика; греко-русские культурные связи.

ABSTRACTS

Galina Petrova (St Petersburg). Pridvorny orkestr v Peterburge v pervom desyatiletii XIX veka / Court orchestra in St. Petersburg in the first decade of the XIXth century
According to archive materials published in this paper the typical structure of Russian court orchestra had changed dramatically in the first decade of the XIXth century. Having been founded as "chamber music" and "ball music" ensemble court orchestra by 1809 turned from the needs of Emperor's entertainment to theatrical entertainment for general public, i.e. opera. Not only the functions of the Court orchestra but its structure as well had been transformed into several orchestra sections, and each of those was appointed to a particular opera company.
Key words: Russian court orchestra; orchestra staff; opera companies in St. Petersbourg in the 1800s.
Olesya Yanchenko (Moscow). Uspeshny tserkovny kompositor Andreas Hammerschmidt / Andreas Hammerschmidt, a successful church composer
A brief review of Andreas Hammerschmidt's works is presented with special emphasis on his spiritual dialogues. Basic features and the essence of this genre are being discussed. Biographical survey of the composer shows his enormous popularity both among the congregation and city administration, and also his high authority among the most outstanding musicians of the XVIIth century.
Key words: Hammerschmidt; German church music; geistlicher Dialog; early musical editions.
Yuri Bocharov (Moscow). Barochnaya syuita: znakomaya i neznakomaya / The Baroque suite: familiar and unfamiliar
The author argues that the traditional idea of the baroque suite as consisting of four parts: "allemande – courante – sarabande – gigue" is not in accordance with musical practicalities of the time. He also shows that baroque suite was not really a unit. On the contrary, it didn't require to be performed as a whole being a succession of separate pieces of contrasting genres in one key.
Key words: Baroque music; suite; baroque dances; sonata; overture.
<i>Irina Shehovtsova (Moscow)</i> . Grecheskie musykal'nye rukopisi v Moskve (iz fondov RGADA) / Greek musical manuscripts in Moscow (from RGADA collections)
The author has discovered 6 Greek musical manuscripts in the collection of Russian state archive of ancient acts (RGADA). They are: the excerpt from New Testament-aprakos with equophonetic musical symbols for liturgical reading, 4 notated

The author has discovered 6 Greek musical manuscripts in the collection of Russian state archive of ancient acts (RGADA). They are: the excerpt from New Testament-aprakos with equophonetic musical symbols for liturgical reading, 4 notated collections of sticherons of the XIIIth and XVIIth century and Pyotr Lampadarius' irmologion from the beginning of the XIXth century. The description of these manuscripts focusing on their origin as well as singing practice, research history and notation features is presented. Some historical issues, such as Greek and Russian cultural ties, building collections of Greek musical manuscripts and the emergence of Bysantine music studies in Russia are discussed in connection with research results.

Key words: Moscow archives; musical manuscripts; musical Byzantinology; Greek and Russian cultural ties.



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа **Иоганна Себастьяна Баха** Уртекст Neue Bach-Ausgabe (11 томов)



- Том 1: «Органная книжечка» BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / Шесть хоралов различного рода («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / Хоральные партиты BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/ I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: Органные хоралы из «Лейпцитского автографа» BWV 651-668 / Канонические вариации «Vom Himmel hoch» BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: Отдельные органные хоралы (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: Клавирные упражнения III (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- **Том 5: Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: Шесть сонат BWV 525-530, отдельные произведения (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. PMИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: Обработки сочинений других композиторов (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- **Том 9: Органные хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: Органные хоралы из разных источников (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: І. Свободные органные произведения (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), ІІ. Хоральные партиты из разных источников (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — $31,7 \times 24,3$ см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство. Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132 / www.rmi.ru, www.baerenreiter.ru, e-mail: info@rmi.ru. Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / www.baerenreiter.com.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет отдается статьям о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыке), созданной не позднее 200 лет назад. Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 3—6 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе таблицы, схемы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением 600 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см и не более 17 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. — 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300—500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте). За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавалась для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Плата за публикацию рукописей аспирантов не взимается.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами. Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.