СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 2 (88) 2020

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, А. Г. Коробова, С. Н. Лебедев, А. А. Панов, Р. Л. Поспелова, Л. Д. Пылаева, Е. Д. Резников, М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 13/6

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

Подписано в печать 10.06.2020.
Формат 60×84 $^1/_8$. Печ. л. – 5,0.
Уч.-изд. л. – 5,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2020

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Исторические экскурсы

Михаил Сапонов (Москва). Любекский пробел в биографии И. С. Баха: предпосылки и последствия 1

Статья заново сличает различные документальные данные биографии Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750), относящиеся к осени и зиме 1705–1706 годов, когда он, согласно сообщению в Некрологе 1754 года и другим документам, совершил путешествие из Арнштадта в Любек ради совершенствования в органном искусстве и знакомства с Дитрихом Букстехуде (1737–1707). Проанализированы исторические материалы, относящиеся к событиям, предшествовавшим этому путешествию и последовавшим сразу после него, что проясняет мотивы тех или иных действий и решений И. С. Баха (например, скрытые причины конфликтов в Арнштадте). Пересмотрены трактовки и переводы трудных мест в документальных первоисточниках (выражение «Zippel-фаготист»), выправлены неточности некоторых ходовых представлений о событиях того времени.

Ключевые слова: Иоганн Себастьян Бах; Букстехуде; Гайерсбах; биографика; источниковедение; Zippel-фаготист; северонемецкая органная традиция.

Из истории музыкальных форм и жанров

Юрий Бочаров (Москва). К вопросу о макроструктурах в инструментальной музыке эпохи барокко 15

Статья посвящена раскрытию специфики строения крупных собраний инструментальной музыки эпохи барокко. Автор выдвигает и обосновывает понятия «барочный опус» и «макроструктура», а также приводит типологию макроструктур.

Ключевые слова: барокко; инструментальная музыка; опус; макроструктура; типология музыкальных форм.

Вопросы исполнительства

Алексей Панов, Иван Розанов (Санкт-Петербург). От клавира к пианофорте. Постановка рук и посадка за инструментом в последней трети XVIII – начале XIX века 26

В статье обсуждаются рекомендации музыкантов последней трети XVIII – начала XIX века (Г. С. Лёляйна, Н. Паскуали, И. С. Петри, Д. Г. Тюрка и др.), касающиеся правильной посадки, постановки рук и туше при игре на клавишных музыкальных инструментах. Выполнена критическая ревизия переводов исторических источников на русский и английский язык.

Ключевые слова: клавир; пианофорте; исторически информированное исполнительство; Г. С. Лёляйн; Н. Паскуали; И. С. Петри; Д. Г. Тюрк; туше; постановка рук.

Все статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», проходят обязательное научное рецензирование.

Мнения авторов статей не обязательно совпадают с позицией редколлегии.

На 1-й странице обложки –
портрет юной Марии-Антуанетты (ок. 1769) работы Франца Ксавера Вагеншёна. Оригинал – Музей истории искусств (Вена)

*Михаил САПОНОВ**
(Москва)

Любекский пробел в биографии И. С. Баха: предпосылки и последствия**

Все помнят о таинственном эпизоде в жизни И.С. Баха – о его пешем странствии из Тюрингии на север. Но подробности этого события неизвестны. Осенью 1705 года двадцатилетний Иоганн Себастьян добрался до обетованного «вольного имперского города» Любека из постылого Арнштадта. Отважился он на такое, как принято считать, ради встречи с прославленным Дитрихом Букстехуде[1]. Несмотря на напряженные отношения молодого органиста арнштадтской Новой церкви[2] с местной консисторией (церковно-муниципальной управой) ему все же дали отпуск на четыре недели. Но Бах в итоге продлил отлучку втрое или даже вчетверо.

Внятных сведений о его жизни в это «вольготное» время ни сам Бах, ни его современники не оставили. Никто сегодня не знает, где именно и на какие средства он так долго жил в Любеке, почему решился на немыслимую самовольную задержку, что именно он там делал и встретился ли с Букстехуде вообще.

Рассуждения о любекской лакуне («цезуре») в биографии Баха продолжаются поныне. Поэтому уместно пересмотреть и сличить нынешние гипотезы, используя документальные и косвенные свидетельства.

Свои контакты с Арнштадтом Бах начал в разгар лета 1703 года (примерно с 3 июля) в ходе экспертного приема только что построенного органа для Новой церкви. Орган изготовил известный мастер И. Ф. Вендер[3]. Оценку его работе выставили двое специалистов: маститый Кр. Хертум[4] и его дальний родственник восемнадцатилетний И. С. Бах. В тот же день орган освятили, а в воскресенье 8 июля Иоганн Себастьян дал там открытый концерт и поразил господ из консистории блеском своей игры на новом инструменте[5]. Молодого музыканта сразу пригласили на должность органиста той же церкви с жалованьем выше, чем у всех его предшественников и преемников[6].

Церковь Баха (бывшая Новая церковь) в Арнштадте (современное фото)

Отпуская Баха в путешествие (видимо, в октябре 1705 года), работодатели, конечно же, рассчитывали на его

---

* **Сапонов Михаил Александрович** – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Автор благодарит коллег – профессора Алексея Анатольевича Панова и доцента Романа Александровича Насонова за предоставление ряда материалов. Особая благодарность – другу и коллеге, профессору Татьяне Васильевне Шабалиной за ценные советы и замечания.

[1] Dietrich (Dieterich, Diderik) Buxtehude (1637–1707) – северонемецкий композитор, органист, музыкальный деятель, выросший в Дании. Путеводитель 1697 года по Любеку (для путешественников) представил его как «всемирно знаменитого» музыканта [35, с. 50]. Исполнительское искусство и композиции Букстехуде особо гармонировали с многохорным строением органов Арпа Шнитгера. Концепция этого мастера и его школы — в основе лучших образцов таких инструментов [6, с. 418].

[2] Новая церковь была построена в Арнштадте в 1676–1683 годах на месте сгоревшей в 1581 году церкви св. Бонифация.

[3] Johann Friedrich Wender (1655–1729) – тюрингский органный мастер.

[4] Christoph Herthum (1651–1720 или 1710) – арнштадтский органист, крестный отец старшего брата И. С. Баха, Иоганна Кристофа.

[5] Пять дней спустя он получает гонорар и возмещение своих расходов: 8 гульденов (серебряные монеты) и 13 грошей (серебряных). Кратко о денежных единицах того времени, их покупательной способности и примерном соответствии нынешней европейской валюте: 1 гульден (Gulden, fl.) = 21 грош; 1 грош (Groschen, gr.) = 12 пфеннигов, медными монетами (Pfennig, pf.); 1 талер (Taler, Reichstaler, rthl.) = 24 gr.;1 дукат (Dukat) = 3 rthl). Кувшин молока (≈ 1 л) стоил 5 pf. (≈ € 1,25); 1 л пива = 6 pf (≈ € 1,50); 1 мандель (15 штук) яиц = 3 gr. 3 pf. (≈ € 9,75); 1 бочонок (≈ 4 кг) сливочного масла = 4 gr. 9 pf. (≈ € 14,25); 1 фунт (≈ 400 г) телятины = 1 gr. 5 pf. (≈ € 3,50) [см.: 45, с. 578–580].

[6] Распоряжение о зачислении на должность было вынесено 9 августа 1703 года, и уже с 14 августа Бах стал органистом Новой церкви в Арнштадте. Ему назначили жалованье в 50 гульденов (≈ € 3150), плюс 30 талеров на питание и аренду жилья [25, № 8]. Всего получается 84 гульдена 6 грошей, или 73 талера 18 грошей в год, не считая возможных разовых приработков.

возвращение до Рождества, когда для церковного органиста начинается жаркая пора. Его никак не могли отпустить на святки, то есть на период общегородских празднеств – от Рождества (25 декабря) и новогодних торжеств (день св. Сильвестра) до дня Богоявления (6 января 1706 года). Не говоря уже о воскресных службах после святок. Все эти дни забот у органиста хватает, включая хлопоты по поддержанию церковного инструмента в отменном состоянии. Бах это знал, но на непомерный риск пошел.

Что его надоумило? Ответ, вроде бы, известен чуть ли не из первых уст. Пусть не сам ход осенне-зимнего «прогула» органиста, но его биографические предпосылки и последствия отчасти все же проступают в исторических документах. На их основе сегодня в литературе выделились две попытки хоть как-то объяснить историческую ситуацию.

Объяснение первое: Бах стремился получить у Букстехуде «мастер-класс» и тем самым усовершенствоваться в своей профессии.

Объяснение второе: Бах из-за невыносимой обстановки в Арнштадте вынужден был отправиться на поиски нового места службы, к тому же он надеялся узнать о возможности стать преемником Букстехуде в Мариинской церкви (церкви св. Марии, Мариенкирхе), где тот служил.

Ни одну из двух версий невозможно ни полностью подтвердить, ни опровергнуть. Кристоф Вольф полагает, что Баха влекло в Любек не столько «учебное» намерение, сколько стремление найти лучшие условия для службы. Действительно, цель встречи с Букстехуде могла быть для него не только профессиональной, но и «разведывательной» в поисках достойного нового места. Известно условие, поставленное знаменитым любекским органистом: кандидат в преемники на его пост должен был сначала жениться на одной из его дочерей – Анне Маргрете. Путь к получению места для того времени вполне традиционный и, казалось бы, простой, но у Баха в его частной жизни, возможно, уже назревали свои намерения, да и Анна Маргрета Букстехуде оказалась на десять лет старше потенциального жениха. Соответственно, Бах – будь у него лишь цель заручиться местом органиста в Мариенкирхе, – мог либо согласиться на известные условия, либо сразу вернуться в Арнштадт или же отправиться дальше в своих поисках. Но он тем не менее решил задержаться в Любеке. О причинах такого решения остается лишь догадываться. К тому же скудные документальные данные истолковываются противоречиво.

Вероятно, нельзя отрицать стремления Баха поучиться у любекского мастера[1]. Вместе с тем *ни в одном из документов, написанных рукой И. С. Баха (кроме нотных), Дитрих Букстехуде не упоминается*. Впрочем, есть и косвенные свидетельства, прежде всего из-под пера его сына Карла Филиппа Эмануэля. Известно, насколько бережно юный И. С. Бах изучал и переписывал органные

Памятник молодому И. С. Баху в Арнштадте на Маркт-плац, установленный в 1985 году к 300-летию со дня рождения композитора. Скульптор – профессор Бернд Гёбель

произведения Букстехуде. Самое объемное собрание их копий восходит к близкому окружению молодого Баха в Арнштадте [45, с. 107]. Он еще подростком в Ордруфе копировал и, видимо, использовал при игре органные табулатуры Букстехуде и других мастеров[2]. Уже в первой биографии И. С. Баха (Некролог 1754 года) поименно названы наиболее значительные для него органисты. Ими оказались, – как сообщает его сын, – в основном северонемецкие мастера: «В органном искусстве он [Бах] считал образцовыми сочинения Брунса[3], Рейнкена[4], Букстехуде и некоторых добротных французских органистов. Здесь, в Арнштадте его всегдашнее стремление послушать как можно больше хороших органистов безудержно подвигло его однажды на путешествие в Любек и при этом пешком, чтобы вслушаться в игру тамошнего знаменитого органиста церкви св. Марии Дидриха [sic] Букстехуде. Он провел там не без пользы почти четверть года, а затем вернулся в Арнштадт» [14, с. 82].

Не забудем, что это не первое пешее паломничество Баха к северонемецким мастерам. Еще подростком он совершил многодневный пеший переход из Ордруфа в Люнебург (на расстояние примерно 350 км!), откуда, согласно Некрологу, «он иногда ездил в Гамбург, чтобы послушать знаменитого в то время органиста Екатерининской церкви Иоганна Адама Рейнкена» [14, с. 82]. Обратим внимание на лексику: Рейнкена Бах хотел «послушать»

[1] Альберт Швейцер уверен в сугубо художественных мотивах и даже в спонтанности действий Баха: «Мы не знаем, учился ли он у Букстехуде или только слушал его. Во всяком случае, он был так увлечен музыкой, что забыл о возвращении» [12, с. 75].

[2] Копии этих табулатур, выполненные Бахом в отроческом возрасте, обнаружены в 2007 году [см.: 32].

[3] Nikolaus Bruhns (1665–1697) – северонемецкий органист и композитор, ученик Букстехуде.

[4] Johann Adam (Jan Adams) Reincken (1643–1722) – немецко-нидерландский органист и композитор.

(*zu hören*), а Дитриха Букстехуде, как написано здесь же в Некрологе, – вроде бы «подслушать» (*zu behorchen*). Столь буквально поняли текст позднее некоторые его соотечественники. Дотошный И. Н. Форкель[1] так и написал: «Почти четверть года он [Бах] оставался тайным [?!] слушателем этого весьма знаменитого и поистине искусного органиста своего времени» [22, с. 6]. Почему «тайным слушателем» (*heimlicher Zuhörer*)? Неужели Букстехуде «не подпускал» к себе арнштадтского «ходока» или, наоборот, играл для него, но «тайком»? На самом деле, как сообщается в словаре Якоба и Вильгельма Гриммов, глагол *behorchen* означает также «напряженно-внимательно, благоговейно вслушиваться»[2]. В Некрологе сохранен нюанс пиетета. Его и почувствовал раньше всех Ф. Шпитта[3] и уверенно приписал молодому Баху по сути «букстехудецентристский» взгляд на органное искусство. Бах, мол, намеренно не отправился на юг – к И. Пахельбелю[4] (в Нюрнберг), хотя тот был поближе и помоложе любекского мастера, да и слыл лучшим педагогом. Ведь Бах и без того с детства через тюрингскую традицию уже «вскормлен» в том числе и теми навыками, которые мог бы ему преподать Пахельбель. Они успели войти в его «плоть и кровь». Вот он и двинулся на север, на поиск новых музыкальных идей [42, с. 252].

К тому же отбытие Бах приурочил именно к осени, поскольку стремился успеть, как уверен Шпитта, на знаменитые «Музыкальные вечера» (*Abendmusiken*). Их Букстехуде обычно устраивал в своей Мариинской церкви пять раз в год – дважды в Троицкую седмицу и трижды во время Адвента (Рождественского поста). Точно не установлено, состоялись ли такие традиционные (*ordinaire*) вечера в 1705 году, но сохранились сведения о премьерах двух ораторий Букстехуде на «внеочередных» (*extraordinairen*) «Музыкальных вечерах» 2 и 3 декабря 1705 года. Бах мог быть нацелен именно на эти исполнения или даже на участие в них в качестве одного из нанятых инструменталистов (скрипачей), да и вообще на свое профессиональное совершенствование через общение с Букстехуде. Справедливости ради заметим, что основания для такой реконструкции баховских намерений у Шпитты были. Но после столь уверенных выводов баховеда факт любекского путешествия Баха постепенно воссиял в популярных повествованиях романтическим ореолом. Вдохновляло и уточнение в Некрологе о том, что молодой органист проделал столь долгий путь «и при этом пешком» (*und zwar zu Fusse* [14, с. 82]). Бах предстал одержимым пилигримом, устремившимся к Букстехуде, словно к «Святому Отцу органистов», к музыкальному понтифику за сотни миль разве что не босиком и не на коленях [35, с. 43]. Получается, что он мог затмить в своем рвении двух других знаменитых паломников, навестивших Букстехуде двумя годами ранее, но поспешно Любек покинувших[5]. Шпитта подхватил повод для сравнения: «Гендель приезжает из Гамбурга в обществе весельчака Маттезона в разгар солнечного лета по приглашению главы городской управы и встречает [в Любеке] любезный прием и почетные торжества. Бах же в одиночестве странствует пешком поздней осенью из далекой Тюрингии, следуя лишь своему внутреннему порыву» [42, с. 257]. В. Зандбергер, знаток наследия Шпитты, замечая в таких отступлениях стилистику исторического романа, все же не спешит приравнивать выдающегося баховеда к беллетристам, скорее усматривая у него отзвук гердеровского культа индивидуального гения и т.д. [34, с . 51, 82, 150–151; 35, с. 44–45].

Согласно красивому мифу популярных эссеистов (посвоему прочитавших монографию Шпитты), только Бах в ходе своего странствия к сакральному органному центру истово прильнул к великому средоточию северонемецкой традиции, словно к музыкальной Мекке, силой своего порыва заранее затмив для нас и вагнеровскую идею «Паломничества к Бетховену», и самозабвенные странствия вагнерианцев в Байрёйт, и прочие хождения к почитаемым артистам. Венчает подобную прыть новелла Ханса Франка[6] «Паломничество в Любек», написанная и изданная в 1935 году, во времена нацизма, в резонанс с атмосферой парадных и сентиментальных прославлений «арийских» художественных кумиров[7]. В то же самое время Новую церковь в Арнштадте переименовали в «церковь Иоганна Себастьяна Баха»

[1] Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) – историк музыки и текстолог, первый биограф Баха [см.: 7].

[2] Эту лексическую проблему пытался поднять В. Зандбергер, увидевший в словаре Я. и В. Гриммов только одно значение [35, с. 50–51]. Но этот словарь приводит и другую версию, помимо значения «подслушивать». Например, из дивной поэзии Августа Платена: *doch drängt auch nur von ferne / dein ton zu mir sich her, / behorch' ich ihn so gerne /* [*vergess' ich ihn so schwer!*] («Доносится издалека / ко мне твой голос / и я стремлюсь прислушаться к нему / забыть его мне тяжко!» [см.: 18].

[3] Philipp Spitta (1841–1894) – немецкий историк музыки, композитор, автор первой научной монографии о жизни и творчестве Баха (в двух томах: 1873–1880) на материале автографов композитора [см.: 42].

[4] Johann Pachelbel (1653–1706) – композитор, органист, глава южнонемецкой органной школы (фамилия правильно произносится с ударением на второй слог: Пахельбель).

[5] Это были восемнадцатилетний Георг Фридрих Гендель (1685–1759) и двадцатиоднолетний Иоганн Маттезон (1681–1764), которого как кандидата в преемники Букстехуде тоже не устроили жесткие «матримониальные условия».

[6] Hans Franck (1879–1964) – немецкий писатель, после Второй мировой войны жил в ГДР.

[7] Новелла неоднократно переиздавалась [см.: 23], а в 2017 году она вышла уже 11-м изданием [24], причем ее название новеллы, видимо, в рекламных целях, уже обновили. Авторский заголовок («Паломничество в Любек – новелла о Бахе») изменили на: «Паломничество Иоганна Себастьяна Баха в Любек: музыкальное путешествие к Дитриху Букстехуде». На обложке новейших изданий, помимо известного портрета Баха, воспроизведено почему-то изображение Й .А. Рейнкена со знаменитой картины Яна (Йоханнеса) Ворхаута (1647–1723) «Домашнее музицирование» (1674). На ней виден И. Ф. Рейнкен, сидящий за клавесином, а слева от него – по-видимому, Дитрих Букстехуде с виолой да гамба, так его идентифицировала К. Снайдер в расширенном издании своей монографии [40, фронтиспис]. Но в другой своей работе [39, с. 176] она же узнала Дитриха Букстехуде в другом персонаже – в молодом человеке, сидящем справа от Рейнкена, хотя в этой фигуре ныне распознают певца Гамбургской оперы Иоганна Филиппа Фёрча. То же решение (Букстехуде – справа от Рейнкена) аргументировано в монографии Кр. Вольфа [45, с. 70]. Ход распознаваний не завершен.

(Johgann-Sebastian-Bach-Kirche, или: Bach-Kirche), каковой она значится и поныне. Автор новеллы не дает измученному герою даже перевести дух. Стоило изможденному Баху, согласно сюжету новеллы, дойти, наконец, через Хольстенские ворота до любекских переулков, как писатель навязывает ему очередную кульминацию: «Блуждая по Хафенгассе в поисках хоть какого-нибудь пристанища – дешевого, но без дурной репутации, – обессилевший скиталец [Бах] вдруг в ужасе замер, ибо внутренне сам себя уличил: сколь пошло начинает он свою миссию. [...] Ведь сейчас, когда он приступает к важному делу, и от успеха начинания зависит безупречность и значимость всех его будущих музыкальных творений, неужели именно теперь он хочет начать свои любекские свершения с глубокого сна вместо молитвы и в постоялом дворе вместо храма? Фу ты, не пристало раскисать ни устам, ни ногам! Горе душе его, нечего ей жаждать отдохновения, как не знать покоя бьющемуся сердцу! Вперед, в Мариенкирхе! Там, в чаще устремленных в небеса колонн преклоните колени пред челом Страдальца в терновом венце!» [24, с. 20].

Борьба со сном прошла для вымышленного писателем «Себастьяна Баха» успешнее, чем для евангельских персонажей, заснувших в Гефсиманском саду[1]. Литературный герой Бах в стилизованной трактовке Х. Франка разом одолел и путь в Любек, и дорогу к храму (к Мариинской церкви). А вели его мистические звуки органа: «это с их помощью указывал ему Дитерих[2] Букстехуде – нет, сам Бог через игру Мастера всех Мастеров указал непогрешимый верный путь» [24, с. 22]. Новеллист создал таким образом для лютеранского мира нацистских времен своего героя, своего «святого Себастьяна».

Похожий фантазийный стиль неистребим и в веке нынешнем, например, у дивного Дж. Э. Гардинера, заявившего в своей темпераментной книге (без ссылок на какие-либо источники), что в Любеке Бах «слушал как блистательную концертную музыку для грандиозных составов, так и божественное звучание проникновенной камерной музыки более скромного масштаба. На всю жизнь с ним останутся воспоминания об этих впечатлениях и о своеобразной неподражаемой манере игры Букстехуде на органе» [26, с. 175].

Филиппу Шпитте хождение на север, в Любек виделось как импульс, зародыш (Keim) будущего развертывания всей творческой биографии Баха. Получается, что под влиянием профессиональных впечатлений зимы 1705–1706 годов жизнь композитора разделилась на «до» и «после». Однако вряд ли стоит сходу иронизировать над схематичностью такой биографики. Достаточно вспомнить о реальной перемене в творчестве Баха после

Церковь св. Марии в Любеке (современное фото)

любекского путешествия, о заметном и неожиданном ярком повороте к сфере вокальной музыки и к иным композиционным измерениям вообще.

До Любека Бах не сочинил ни одного вокального произведения[3]. Его художественное развитие поначалу умещалось в органной (клавирной) среде. С юношеского возраста он признан и виртуозом, и экспертом по оценке новых инструментов. Ранние органные композиции Баха иногда недооценивают, но такой взгляд, скорее, поверхностный и опровергается множеством ярких пьес, а это токкаты, фантазии, хоральные партиты, органные хоралы, в том числе, возможно, некоторые наиболее ранние из «Органной книжечки»[4].

Что бы ни происходило в творческой жизни Баха после Любека, уже хронологический перечень его следующих произведений говорит о весомой перемене. После северного пилигримства, в чем бы оно ни выразилось, после вероятных первых опытов в вокальной композиции (в том числе, возможно, и осуществленных ради заработка) или по иным причинам Бах словно перевоплощается,

[1] На эту евангельскую аллюзию указал В. Зандбергер, обратив внимание на значение любекского путешествия в новелле – не только художественное, но и экзистенциальное, ведь от него зависела будущая «жизненная удача» литературного героя [35, с. 43–44].

[2] Написание *Dieterich*, как и варианты *Diederich, Diedrich*, также встречается в исторических источниках наряду с формой *Dietrich*. Вариант Dieterich фигурирует и в названии монографии К. Снайдер – как в английской версии, так и в немецкой [40].

[3] Во всяком случае, данных об обратном пока нет [см.: 11].

[4] Подробнее см. аргументацию Кр. Вольфа [44; 45, с. 104–105]. Даже в отроческих хоралах из «Собрания Ноймайстера», помимо явно ученических пьес, можно найти маленькие шедевры, несмотря на экстравагантность композиционных решений в некоторых из них. См., например, хоралы BWV 1117, 742, 1107, 1120 и др. из «Собрания Ноймайстера» [10, с. 24–28]. Более того, и знаменитую Пассакалию c-moll BWV 582 ныне относят к периоду любекского паломничества!

овладев новыми для него формами церковной музыки, став композитором всеохватного плана.

Здесь, правда, могут возразить: Бах обратился к вокальным жанрам с 1707 года не в порыве вдохновения, а по житейской причине – из-за договорных обязанностей на новой службе в качестве органиста в церкви св. Власия в Мюльхаузене, где ему предписывалось раз в год (к выборам городского совета) сочинять торжественный мотет. Однако вряд ли возможно было бы без предварительного опыта сразу предоставлять работодателям столь высокие образцы, как кантата BWV 131 или вскоре изданный мотет BWV 71 с его блистательными инструментальными партиями, сочиненными, как полагают, не без влияния Букстехуде[1]. Столь удачной партитуре не мог не предшествовать по меньшей мере год творческих проб и роста. А предшествовавший год хронологически соприкасается со временем любекского путешествия. Значит, Бах вполне мог и в период странствий пробовать свои силы в новой для себя области – в вокальных композициях.

Впрочем, не будем нагромождать гипотезы. Даже если Бах знал заранее о намеченном на начало декабря исполнении двух новых ораторий Букстехуде, то вряд ли прибыл в Любек как богатый турист на музыкальный фестиваль. Ведь он должен был ради пребывания на подобных действах как-то зарабатывать, причем музыкантским трудом. Пока неизвестно, на какие средства Бах более трех месяцев жил вне места своей постоянной службы. Он был отпущен на период примерно с середины октября (ноября?) 1705 года до середины следующего месяца, а отсутствовал, как минимум до конца января – начала февраля 1706 года[2]. Богослужения и празднества в Арнштадте за это время не отменялись, а обязанности молодого органиста исполнял его двоюродный брат И. Э. Бах[3], причем работу ему оплатил не кто иной, как сам Иоганн Себастьян. Всё вместе, включая расходы на жилье и пропитание в Любеке (возможно также и на вероятное пребывание в Гамбурге по пути в Любек или обратно) составляло внушительную сумму. Правда, он вполне мог кое-что откладывать впрок из четырех выплат, полученных им в Арнштадте в 1705 году до поездки, если паломничество в Любек было задумано заранее[4]. Но и этих средств на все перечисленное явно не хватило бы. А о приуроченных благодеяниях со стороны каких-либо денежных попечителей или благотворителей сведений нет.

За месяцы своих странствий Бах мог зарабатывать разве что игрой на органе, на скрипке, либо уроками. Иначе пребывание в Любеке столь долго продлиться не могло. Кстати, возможности для заработка были. Ведь в ту эпоху даже большие церкви в богатых городах, как правило, не могли держать у себя собственных «оркестров». Для исполнения «фигурированной музыки»[5] на воскресных и тем боле праздничных богослужениях приглашали музыкантов со стороны.

Привлекались в том числе и сами ученики латинской школы при церкви, так как многие из них не только пели, но и играли на струнных и духовых инструментах, иногда на нескольких. Это была обычная практика того времени [33, с. 14–16]. Так, в Арнштадте ок. 1689 года из одиннадцати школьников-певчих девять числились также инструменталистами [36, с. 47]. Между тем, в зависимости от конкретных условий и количества учащихся, именно наиболее способные alumni[6] исполняли не только сопрановые и альтовые партии, но также теноровые и басовые, поскольку учащиеся могли оставаться жить при школе и в возрасте до 22 лет и старше. И поступали в школу не только малыши: в ряде городов (например, в Лейпциге) в составе alumni часто оказывались ребята в возрасте 13–14 лет. Ведь ломка голоса (мутация) у мальчиков в те времена, как выяснилось, наступала несколько позже, чем в наши дни. Пятнадцатилетний Бах в Люнебурге пел дискантом. Документированы примеры певчих сопранистов и альтистов семнадцатилетнего возраста и даже старше[7]. Из их же числа набирались тенора и басы. Не случайно и среди школяров при арнштадтской Новой церкви, где служил Бах, также значились «мальчики» старше него по возрасту, либо ровесники.

Впрочем, при нехватке своих даровитых певчих-солистов на альтовые и сопрановые партии привлекались и взрослые певцы, владевшие искусством пения в высоком регистре, так называемые «фальцетисты»[8]. К тому же певчих для исполнения теноровых и басовых партий

---

[1] Обозначение «Мотет» при «кантате» BWV 71 (премьера состоялась 4 февраля 1708 года) проставлено как в прижизненном издании (*Motetto*), так и (почерком К. Ф. Э. Баха) на папке, содержащей автограф голосов (*Mottetto* [D-B Mus. ms. St. 377. Fasz. 1]). Также к 1707–1708 годам во всех каталогах-указателях относят и такой шедевр, как пасхальную кантату BWV 4 – пример настолько зрелого мастерства, что он мог бы дать повод сомнениям в ее раннем происхождении.

[2] Имя Иоганна Себастьяна Баха значится в числе причастившихся в арнштадской Новой церкви 7 февраля 1706 года [25, № 15].

[3] Иоганн Эрнст Бах (1683–1739) — органист арнштадтской Оберкирхе, впоследствии преемник И.С. Баха в Новой церкви. Его отец Иоганн Кристоф и отец Иоганна Себастьяна (Иоганн Амвросий) были братьями-близнецами [38, № 184].

[4] Жалованье Баху выплачивали порциями ежеквартально: von qvartal zu qvartal [25, № 9]. В 1705 году до отбытия в Любек он получал выплаты, соответственно, 4 марта [38, № 97], 3 июня [38, № 98] и 16 сентября [38, № 99]. К этому надо добавить «столовые деньги» (на пропитание) из доходов «Фонда св. Георгия», выданные 1 августа 1705 года [25, № 13]. Кстати, сохранилась также расписка Баха о получении им жалованья, датированная 16 декабря 1705 года [38, № 100], которую, судя по всему, оформили задним числом – уже после возвращения музыканта из Любека.

[5] «Фигурировованной музыкой» (*Figuralmusik*) в то время обычно именовались композиторские многоголосные произведения для солистов и ансамбля певчих и инструменталистов.

[6] Alumni – ученики, проживавшие при школе (в отличие от externi, приходивших в школу из дома).

[7] Подробнее см. в монографии Эндрю Паррота [33, с. 12–13].

[8] В то время термин «фальцетист» (*Falsettist*) означал амплуа взрослых певчих, умевших исполнять партии в высокой тесситуре – это мужские альты и, возможно, сопранисты (не кастраты), которые, однако, пели не фальцетом (несмотря на такое название), а полноценным опёртым звуком в альтовом и даже сопрановом диапазоне. Сегодня таких мастеров называют контртенорами (контратенорами), от англ. *counter-tenor* – понятия, введенного в середине XX века знаменитым певцом Алфредом Деллером, возродившим данное искусство.

могли нанимать из среды университетских хористов-любителей. На «разовую» работу в инструментальном составе шли городские пифары[1] и университетские студенты, владевшие игрой на инструментах, а также, видимо, и приезжие профессионалы.

Кр. Вольф справедливо полагает, что Бах в Любеке мог зарабатывать на жизнь именно таким образом, а также и участием в премьере упомянутых ораторий Букстехуде в Мариинской церкви [45, с. 102–113]. Именно так у Баха могла появиться возможность буквально «изнутри», работая, по-видимому, среди скрипачей, именно расслышать (*zu behorchen*) все тонкости поздних вокально-инструментальных композиций почтенного мастера. Участвуя в их исполнении, он мог вживую войти в мир новых для него тогда жанров и уловить, в частности, своеобразие северонемецких ораторий.

Хотя партитуры упомянутых сочинений Букстехуде утеряны, до нас дошло либретто с важными музыкальными сведениями. За два вечера 2 и 3 декабря 1705 года получился своеобразный маленький фестиваль. Сегодня мы бы предпослали ему в качестве темы-эпиграфа крылатую фразу «король умер – да здравствует король!». Чередование аффектов двухдневной программы в целом выстраивалось от скорби к ликованию, то есть в виде единой «траурно-триумфальной» концепции. Первое, произведение – *Castrum doloris* («Град скорби», BuxWV 134) должно было почтить память недавно почившего императора Леопольда I, а исполненное на следующий вечер второе – *Templum honoris* («Храм во славу», BuxWV 135) – праздничное, в честь нового императора Иосифа I, взошедшего на престол в Вене.

Судя по сохранившимся данным в либретто, премьеру обустроили пышно и зрелищно. Декорации озарялись множеством свечей. Сцену для первой (траурной) оратории заняли четыре пальмы, подпирающие разукрашенную небесную сферу. Под ними на парадном постаменте – гроб с «телом» императора. По бокам гроба поместили коронованные символы двух провинций – венгерской и чешской («богемской»). Все это служило задником для расположившихся спереди музыкантов [35, с. 54]. Инструментальные и вокальные группы к тому же акустически выгодно распределялись и на различных возвышениях («эмпорах») храмового пространства.

Либретто сообщает об инструментальном составе либо более конкретно, либо лишь в общих чертах, например: пассакалья «с различными инструментами» (*con divers[is] Instrum[entibus]*). Вступительные разделы поручены двум ансамблям из труб и литавр. В исполнении «Синфонии» участвуют «двадцать пять скрипок»[2], а в одном из ритурнелей звучат два «концертирующих» (*concertirende*) ансамбля, состоящие из «2 хоров валторн и гобоев»[3]. Для гармонической полноты использовались и оба церковных органа. В коде первой (траурной) оратории, как полагает Кр. Вольф, к исполнению присоединялась вся община, составлявшая публику данного торжества [45, с. 109–110]. Оттенок театрализации вносили строфические арии с ритурнелями, речитативы и диспуты двух солистов в духе диалогов времен Андреаса Хаммершмидта, самого популярного и преуспевавшего немецкого церковного композитора XVII века[4]. Солистам поручались партии аллегорических фигур. Это «Молва» (*Gerücht*) и «Ум» (*Klugheit*). А пространственные эффекты были усилены перекличками двух хоров. Даже если Бах и не участвовал в исполнении этих ораторий, то, несомненно, мог изучить их, как и духовные диалоги удачливого Хаммершмидта, так называемые *Musicalische Gespräche*, имевшие повсеместное хождение в церквах[5]. Иначе трудно было бы объяснить появление у Баха впоследствии (уже в Лейпциге) «Диалогов» (*Dialogus*) BWV 49 и 58, или таких произведений, как «Диалог между *Страхом* и *Надеждой*» (*Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung*, BWV 60) или «Концерт в виде диалога» (*Concerto in Dialogo*, BWV 32, BWV 57).

Впрочем, реализации любых старых жанровых идей у Баха распознаются лишь своей «упаковкой» (обозначения, традиционное распределение тембров и т. д.). Музыкальное же наполнение неузнаваемо, сколько бы ни пытались историки распознать в некоторых ранних вокальных произведениях Баха, в кантатах, исполненных в Мюльхаузене (и даже в более поздних), сущностное, а не формальное переимство композиционных принципов Букстехуде и традиции конца XVII века вообще [30; 41]. Отголоски «таинственного» паломничества и косвенные свидетельства о возможном творческом общении с великим Дитрихом следовало бы искать в ином: например, во влиянии универсализма личности Букстехуде – активного деятеля, организатора, знатока шнитгеровских инструментов, теоретика, друга А. Веркмейстера и других выдающихся ученых. Одни стилистические сопоставления без дополняющих свидетельств вряд ли имеют смысл.

Но как бы там ни было, «любекский поход» Иоганна Себастьяна Баха явно удался. Он уже мог претендовать и на должность под названием *Director Musices* или *Musikdirector* (то есть «музыкальный руководитель») в любом городе или в соборе, но пока был вынужден служить провинциальным органистом.

---

[1] Городские пифары (итал.: piffari; нем.: *Pfeifer, Pfeiffer, Stadtpfeifer*; англ. *piper*; нидерл. *stadspijparen*), или городские трубачи (в Бремене 1339 года: *des rades trometer*) – общее наименование музыкантов европейского города, известных со времен Средневековья, игравших на инструментах (не только на духовых) и нанимавшихся муниципальными властями. Должности таких пифаров занимали и некоторые предки Баха. Подробнее см. в монографии автора этих строк [9, с. 120–121].

[2] Здесь, вероятно, подразумевались не только скрипки, но и прочие инструменты скрипичного семейства.

[3] *2 Chöre Waldhörnern und Hautbois* [45, с. 110].

[4] Andreas Hammerschmidt (1611/1612–1675) – церковный композитор, произведения которого в жанре духовного диалога охотно приобретали во многих городах, что позволило ему стать чуть ли не самым богатым музыкантом в немецких землях [13].

[5] В солидной библиотеке при Новой церкви Арнштадта имелся сборник А. Хаммершмидта *Musicalische Gespräche über die Evangelia* (1655). Помимо него – готовые циклы мотетов для богослужений, мотеты франко-фламандских полифонистов XVI века, а также годовой цикл кантат *Sonn- und Fest-Tags-Lust* (1698) Николауса Нидта, придворного органиста в Шварцбург-Зондерхаузене [45, с. 92].

Вместе с тем напомним, что любой органист в немецкой церкви был привязан к службе, подчинялся договорам и местным уставам. А уставы различались. Кто-то мог всю жизнь в основном играть во время богослужений на органе соло, а также в группе basso continuo, либо (реже) исполнять облигатную партию. Именно так обстояло дело с договорными обязательствами Баха в Арнштадте. Но в ряде городов и церквей органиста могли обязать также и по особым случаям (раз в год или чаще) сочинять церковное праздничное произведение для инструменталистов и певчих. Так обстояло дело в Мюльхаузене, куда Бах «вырвался» из Арнштадта в 1707 году. Странное требование, на первый взгляд. Ведь в лютеранских церквах было кому сочинять богослужебную музыку. Исполнением, а часто и сочинением еженедельных кантат занимался, как правило, кантор – учитель латинской школы (гимназии, лицея) при церкви и он же музыкальный руководитель, организатор всех еженедельных исполнений очередного вокального *Kirchenstück* («церковного произведения») на богослужениях с участием инструментов. Органист при этом – всего лишь один из ансамблистов, подчиненных кантору-дирижеру. Однако в случае неожиданной необходимости срочно сочинить подобающую музыку (и организовать ее исполнение) для иных, непредвиденных поводов, например, для похорон, для венчания и прочих, как тогда говорили, «акциденций», кантор (он же музыкальный руководитель) и без того непомерно занятой мог не осилить всего (хотя, как правило, канторы не упускали такого неплохого заработка). Поэтому непредвиденные «разовые» композиторские и дирижерские функции могли выпасть и на долю органиста, если тот сам был достаточно амбициозен в данном отношении.

В Арнштадте же Бах не был обязан еженедельно дирижировать кантатами, не говоря уже об их сочинении. Да и своего постоянного музыкального руководителя (профессионального капельмейстера и кантора) в Новой церкви на тот период не было. Формально музыкальное дело там курировал кантор и *Musikdirector* главной церкви города (Оберкирхе) Эрнст Дитрих Хайндорф (кстати, семейный друг ряда родственников Баха). Но для регулярных исполнений хоралов (без своего участия) Хайндорф назначал хорового старосту (*Chorpräfekt*) из числа школяров [45, с. 110–111], в частности, некоего Рамбаха[1]. Этот староста и «дирижировал» (скорее всего, просто тактировал) исполнением, вероятно, в основном только духовных песен в виде одноголосных или четырехголосных хоралов-канционалов[2] в сопровождении органа. Рамбах недружелюбно относился к Баху, который, ссылаясь на перечень своих обязанностей и стремясь, видимо, держаться от старосты подальше, вовсе не намерен был разучивать с недорослями сложные партитуры. Он готов был лишь сопровождать пение духовных песен

Орган И. Ф. Вендера в Новой церкви (Бах-кирхе) в Арнштадте

на органе, то есть сначала прелюдировать и затем играть аккомпанемент (партию continuo), но не вести репетиции и т. д. Этого Рамбаха, видимо, пришлось терпеть и кузену Иоганну Эрнсту, замещавшему Баха в период его «любекской цезуры».

Ушлого старосту в его кляузах на Баха не поддержала в свое время даже консистория. Процитируем протокол от 21 февраля 1706 года:

«Является учащийся Рамбах, равно и ему выносится порицание о распрях, что все еще происходят в Новой церкви между тамошними учениками и органистом.

Ille («тот» – *лат.*].

Органист Бах до сих пор играл [прелюдировал перед пением хорала. – *М. С.*] слишком длинно, а после того, как ему на это указал господин суперинтендант, он впал в другую крайность и принялся делать это слишком коротко.

Nos («мы» – *лат.*]

Выносим ему [Рамбаху] порицание за то, что в прошлое воскресенье он уходил в винный погребок во время проповеди» [25, с. 20].

Устным порицанием дело не ограничилось: Рамбаха посадили в карцер на четверо суток[3].

Бах, естественно, не мог доверять церковных («фигурированных») вокальных партитур (а тем более своих, если таковые были бы наготове) в руки сомнительного старосты. Консистория явно понимала это и всячески хитрила, подталкивая Баха к совмещению своей работы с ролью дирижера, да еще и, судя по цитируемому далее протоколу, принуждая его к новой роли без намерений со своей стороны повысить жалованье до соответствующе-

[1] Учащийся Иоганн Андреас Рамбах был хоровым старостой в Новой церкви в период от дня св. Михаила (30 сентября) 1705 года до Троицы 1706 года [25, с. 21].

[2] Канционал, хорал-канционал – элементарная гармонизация лютеранской духовной песни с помощью эквиритмической аккордовой фактуры, при которой на каждый тон мелодии приходится один (чаще четырехголосный) аккорд [см.: 8, с. 15–19].

[3] В литературе иногда ошибочно полагают, что это не Рамбах, а Себастьян Бах отбегал в винный погребок [3, с. 26; 5, с. 135]

го уровня. Отвечал Бах достойно и кратко: мол, он готов играть в общем ансамбле, если дирижировать будет профессиональный руководитель.

Сохранившиеся арнштадтские документы показывают уже в самом тоне общения с Бахом предвзятый уклон. Причин множество – от банальной зависти до невозможности терпеть среди будней явного гения. Начальство сердится, а буйные школяры смотрят косо. Такова ситуация до любекского путешествия. Злобились те, что «сверху», и те, что «снизу». Эти «гроздья гнева» уже разобраны в литературе настолько детально, что хватило бы и простых ссылок на новейшие пересуды, чтобы обозначить наиболее вероятную причину долгой отлучки молодого органиста – стремление найти, наконец, новое место службы, в том числе ради должного применения своих творческих сил.

Уточним лишь некоторые документальные подробности. Разбирая заявление Баха об очередном бесчинстве школяров, консистория делает укор не обидчикам, а... заявителю. Процитирую протокол («Акт») от 19.08.1705:

«Nos.

[...] Еще и без того ведомо, что с учениками он [Бах] не ладит и утверждает, что его обязанность – только играть хорал, а не заниматься *музыкальными* [= ансамблевыми] пьесами[1]. А это, впрочем, неверно, ибо помогать он должен в любом виде музицирования (*musiciren*).

Ille.

Да он и не стал бы отказываться, будь там музыкальный руководитель (Director musices)» [25, с. 17].

Представители консистории явно лгут, ведь в единственном арнштадтском документе о приеме Баха на службу [25, № 8] обязанности органиста упоминаются в самом общем плане, а слово *musici(e)ren* там даже не приводится. Нет там и намека о работе органиста также в качестве руководителя ансамблевых исполнений или хотя бы «разового» дирижера. Бах обязался лишь играть на воскресной службе (с 8 до 10 утра), на молитвенном часу в понедельник и на ранней службе в четверг (с 7 до 9 утра), а также содержать инструмент в исправности.

Но нельзя умолчать и о верном выводе Кр. Вольфа и других баховедов о «неладах» Баха с учащимися: он в силу своей молодости не мог вызывать почтительного трепета у великовозрастных хористов, часть которых, как уже упоминалось, – его ровесники, а то и постарше. Вряд ли он мог в таких условиях держать дисциплину на репетициях. Не рассчитывая справиться с ними в одиночку, он настаивал на приглашении «взрослого» руководителя [45, с. 98].

Тем более непосильной была бы задача выделить из этой «оравы» группу «концертистов», как Бах впоследствии называл певчих-лидеров, держащих тон в хоровом пении[2], или хотя бы нечто вроде «матутинного» хора для ранней службы часов, вроде люнебургского малого хора, в котором пел пятнадцатилетний Бах[3] и подобие которого арнштадтские власти, видимо, стремились выпестовать и в Новой церкви.

О каком выделении более даровитой вокальной группы и о какой дисциплине на репетициях могла идти речь, если ученики неуправляемы, а однажды школяры-переростки (явно нетрезвые) даже спровоцировали уличную стычку с органистом! Эпизод с этой дракой многократно описан и прокомментирован в литературе, хотя вопросы остаются. Напомню кратко: Бах провожал свою кузину Барбару Катарину[4] после приватного вечера 4 августа 1705 года. Вдруг в центре города учащийся фаготист Иоганн Генрих Гайерсбах (а он к тому же на три года старше Баха) напустился на него с палкой. Повод для нападения – нелестный отзыв Иоганна Себастьяна об игре Гайерсбаха, сделанный ранее, но, видимо, при всех остальных школярах[5]. Далее «ученик» начал было дубасить Баха, а тот обнажил шпагу. Толчки, потасовка. Ватага пятерых собутыльников зачинщика, сидевших поодаль, бросилась было разнимать их. Но лучше это получилось у кузины. На следующий день Бах подал в консисторию жалобу. Последовали четыре разбирательства, их протоколы сохранились [25, № 14].

В литературе дискуссия об этом происшествии сбилась, как мне представляется, в основном, на малость – на вопрос расшифровки нелестного упоминания о *Zippel*

---

[1] Прилагательное «музыкальный», выражения «музицировать», «музицирование» в текстах на многих европейских языках еще со времен Средневековья относилось только к многоголосным композиторским произведениям полифонического, а позднее также концертирующего характера. Например, *das Musici[e]ren* – это всегда реализация композиторской партитуры группой музыкантов, а французское словосочетание *chanson musicale* всегда означало не «музыкальная», а «многоголосная (полифоническая) песня» [см.: 9, с. 234–236].

[2] О разделении всех групп хора на концертистов и рипиенистов Бах писал в своем заявлении 23.08.1730 под названием: «Краткое, но настоятельно необходимое изложение замысла добротной постановки дел в церковной музыке с присовокуплением некоторых непредвзятых соображений относительно ее упадка» [38, № 22].

[3] Люнебургское разделение на более «камерный» вокальный ансамбль, наподобие хора для службы часов и пения *matutinum* (*Mettenchor*), и большой *Chorus Symphoniacus* для праздничных богослужений, вероятно, шло от северонемецких традиций.

[4] В Арнштадте в то время обитали ***две*** девушки с такими именами: троюродная сестра Баха Барбара Катарина Бах (1679–1737) и его двоюродная сестра Барбара Катарина Бах (1680–1709). Неясно, кого из них Бах провожал в злополучный вечер 4 августа 1705 года. А. П. Милка в своем скрупулезном изыскании [5, С. 130–133] проследив маршрут прогулки Баха с кузиной, обнаружил: будь то троюродная сестра, они бы до места стычки не дошли, так как кузина сошла бы «с дистанции» раньше, дойдя до своего дома «У златого венца» (*Zur güldenen Krone*). Следовательно (по мысли А. П. Милки), это была двоюродная сестра – та самая, что вскоре слегла и рано скончалась. Ту же версию еще в 1957 году выдвинул К. Мюллер [15, с. 105]. Однако М. Бойд ссылается на данные арнштадтских кладбищенских регистрационных книг (и на материалы того же К. Мюллера), согласно которым умершая в январе 1709 года Барбара Катарина Бах до того в течение более четырех лет была лежачей больной, то есть не могла ходить с начала 1705 года [17, с. 38].

[5] По версии Гардинера, Бах, с отрочества знакомый с мотетными партитурами, содержавшими виртуозные облигатные партии фагота, мог попробовать сочинить нечто подобное – например эскиз будущей кантаты BWV 150 (с облигатным фаготом) или что-то похожее. А фаготист И. Г. Гайерсбах со своим жалким (как решил автор книги) инструментом, чуть ли не со старым дульцианом (!), мог не справиться, при всех получить выволочку от принципиального Баха и в результате затаить месть [2, с. 283–285; 26, с. 172–173].

Fagottisten, слетевшего когда-то у Баха с уст в адрес школяра-забияки [25, № 14]. Причем комментаторы даже при обращении к историческим словарям и пособиям по лексике тех времен действуют чаще избирательно, минуя проверку всех версий, без чего переводческая «герменевтика» не имеет смысла. Отсюда противоречия и курьезы с трактовкой выражения *Zippel Fagottist*.

Лексема *Zippel* отсутствует в современных немецких словарях как нормативная для сегодняшнего языка, там отсылают к тому же слову на плат-диалекте (Plattdeutsch), синониму слова *Zipfel* («конец» и т. д.)[1]. Но Бах и его земляки вряд ли понимали северный плат-говор.

Не подумав об этом, Дж. Э. Гардинер озорно подметил: «Даже в новейших [англоязычных. – *М. С.*] биографиях этот эпитет продолжают переводить завуалированно, например, “неуч” (*greenhorn*), “плут” (*rapscallion*), “блеющий фаготист” (*nanny-goat bassoonist*), а между тем в буквальном переводе выходит куда крепче: для Баха Гайерсбах – “елдак фаготный” (*a prick of a bassoonist*)» [26, с. 173][2].

Однако не во всех «новейших биографиях» дана версия «с эвфемизмами». В иных работах, например, у Р. Л. Маршалла и у сославшегося на него П. Уильямса задолго до выхода книги Гардинера уже выдвигалась та же рискованная трактовка[3]. Причем Уильямс случайно перепутал словарные статьи[4].

На самом деле значение слова *Zippel* в немецком языке времен Баха уместнее искать не в ходовых словарях, как это делают англоязычные коллеги, а хотя бы в многотомном словаре Якоба и Вильгельма Гриммов, где первое значение старой лексемы *Zippel* (ср. рода) – «цыпленок»[5]. Поэтому словосочетание *Zippel Fagottist* можно было бы перевести также и буквально как «цыплячий фаготист». Цыплячий писк звучит как «кикс», случайно проскочивший у малоопытного исполнителя на духовом (или ином) инструменте. Словечко близко привычному в музыкантской среде выражению «киксующий», «киксун» (говорят, например, «духовик киксанул» и т. п.)[6].

Другое значение для *Zippel* (женск. рода) в словаре Гриммов – то же, что *Zwiebel* («лук»), именно его, по своим соображениям, предпочел ведущий баховед-текстолог Ханс-Йоахим Шульце[7].

Но толкования здесь не исчерпаны: все «Бах-Лексиконы», а заодно и К. Кюстер почему-то приравнивают слово *Zippel* к другому (?), к специфическому выражению *Zippeler* – так, весьма жаргонно, в Средние века коверкали (по аналогии звучания) латинское *discipulus* –«ученик», получив «онемеченную переделку»[8]. Но ко времени Баха этот шутливый вариант, судя по данным словаря Гриммов, уже вышел из употребления.

Однако главная группа источников при таких изысканиях, видимо, упущена.

Мало кому из баховедов, насколько мне известно, при анализе документов той эпохи попадались словари XVIII века, специализированные на говоре школяров и студентов, вроде школярского словаря (*Idiotikon der Burschensprache*), выпущенного в Галле или подобного словаря Роберта Зальмазия 1749 года [16].

Так, согласно Лексикону языка школяров и студентов, составленному Кристианом Вильгельмом Киндлебеном[9], слово *Zippel* в устах учащихся той эпохи означало

---

[1] Среди значений слова *Zipfel*, по словарю Duden — (1) «конец», кончик», (2) «член, пенис». Но в протоколе 1705 года содержится другое слово (*Zippel*), подобных значений в Арнштадте в то время не имевшее.

[2] При переводе книги сэра Гардинера мюнхенские издатели стыдливо прикрыли его заблуждение, деликатно прибегнув при подготовке немецкой версии к обратному переводу по гардинеровской стезе и без комментариев (*prick=Zipfel*). Ср.: [27, с. 234]. Впрочем, единодушия нет и среди самих носителей языка.

[3] Благодарю профессора Т. В. Шабалину, указавшую мне на эту подробность.

[4] П. Уильямс, великий знаток Баха, здесь слегка сбился. Сначала ошибочно привел документ [25, № 16], где слово *Zippel* отсутствует, потом в поисках перевода ошибся словарной статьей, затем игриво развил гипотезу Р. Маршалла (*Zippel = member*, «член»), пройдя дальше от персонажа картины Босха («Сад наслаждений», ок. 1500 года) с духовым инструментом торчком из устья кишки до словечка *Fagott* [fagot, fag = gay] в современном американском слэнге (?), и все это не ради расшифровки, а ради замера степени оскорбительности все того же словца [43, с. 41].

[5] Значение «*Zippel* (ср. род) = цыпленок» приводится в 31 томе словаря Гриммов [19]. Этот же словарь указывает на глагол *zippeln* = «тихо плакать, т.е. ныть», «пищать», «скулить».

[6] О соответствии такому значению («киксовать», «дать петуха», «киксующий»), хотя и без обращения к словарю Я. и В. Гриммов и к «цыплячьей» версии, самостоятельно догадался А. П. Милка [5, с. 110–112]. Слово «кикс» (то есть, соскок на неверный тон, случайное передувание на духовом инструменте и т. д.) музыканты заимствовали из жаргона игроков в бильярд и вообще из общеевропейской спортивной лексики, например, из немецкой: *Kicks* («промах»), *kicksen* («дать маху»). Как бы там ни было, мне неизвестно, могла ли быть в те времена приведенная мной «цыплячья» версия ходовым музыкантским обозначением фальшивого или киксующего звучания – или это сымпровизированный неологизм в устах Баха.

[7] В отличие от мюнхенских переводчиков, Х.-Й. Шульце в ответ на запрос петербургского издательства (о толковании слова *Zippel*) передал мнение некоего своего коллеги (родом из Тюрингии), сообщившего, что *Zippel* — тюрингское диалектное выражение, синонимичное слову *Zwiebel* = «лук». Отсюда «луковая» версия перевода в русском издании: «фаготист луковый» [1, с. 102–104]. Однако тот же неназванный коллега, видимо, не сообщил, о котором из ***четырех*** тюрингских поддиалектов речь и какое отношение к лексике времен Баха в Арнштадте (округ Ильм) имеет личное устное предание того же неназванного коллеги. Русское издательство, естественно, не могло не принять трактовку самого Х.-Й. Шульце и даже привело перевод его письма целиком, переадресовав, таким образом все вопросы к нему [1, с. 104]. В словаре Гриммов значение *Zippel* (женск. рода) = *Zwiebel* приведено также и с добавлением *тюрингской* формы слова *Zwiebel*, но она там иная: *Zibbel*, а значение *Zippel* = «лук» как тюрингская форма фигурирует лишь в виде варианта из северной Тюрингии, подальше от Арнштадта [19]. К тому же Бах в своих ответах неоднократно заявлял, что дурно отзывался только о самом инструменте [25, № 14], то есть, скорее всего, о его *звучании* (вряд ли о внешнем виде), поэтому «лук» здесь ни при чем, а вот «цыплячий кикс» логически ближе. Но это лишь моя гипотеза.

[8] Так у К. Кюстера [31, с. 136] и в «баховских словарях» М. Хайнемана [28, с. 826–827], а вслед за ними и в упомянутой монографии П. Уильямса [43, с. 41].

[9] Christian Wilhelm Kindleben (1748–1785) – богослов и писатель, за публикацию этого словаря и студенческих песен был уволен из университета и изгнан из Галле.

«кусок», «клочок», «хвостик», например, *ein Zippel Wurst* – «кусок колбасы», *ein Zippel Tuch* – «край (уголок) платка» [29, с. 243–244].

По такой аналогии и сочетание *ein Zippel Fagottist* можно истолковать как «обрубок фаготиста», «неполный фаготист», «недоучка-фаготист», даже «недофаготист».

Но наша общая ошибка не в расшифровках одной лексемы, а в неверной постановке вопроса. Главную причину гнева Гайерсбаха и реакции начальства надо бы искать не в «степени нецензурности», оскорбительности баховского словца, а в его «полете» в дальнейшем. Именно в этом ракурсе проблема, по-видимому, еще подробно не затрагивалась. На разбирательстве в консистории 14 августа 1705 года Гайерсбах повторил тот же вопрос, что задал в памятный вечер проходившему мимо Баху: правда ли, что тот «постоянно называл его *недофаготистом* [*обрубком фаготовым*]» [25, с. 16]. Обратим внимание: не обозвал один раз, а называл так (видимо, и за глаза) *постоянно* (*geständig*, это слово упущено во всех русских переводах). Если Бах действительно не раз прибегал к такому эпитету, тогда в быту школяров сработала психология подростковой толпы: вся их гурьба подхватила острое выражение и *превратила его в кличку*. А это бьет *больнее*, чем крепкое (тяжкое) «матерное» слово, которое для «прилипчивого» прозвища не годится. Ругательство никогда не становится кличкой. Ведь кличка – легкая «удобоносимая» метка, подобный «кантус фирмус» в устах окружающих уже неистребим. Бах не «обозвал» оппонента, а запустил прозвище. Тогда версия про тяжкое оскорбление (у Р. Маршалла, П. Уильямса, а затем и Дж. Э. Гардинера) вряд ли работает. Именно прилипчивость прозвища, скорее всего, не давала Гайерсбаху покоя, в каком бы смысле его ни обзывали за глаза – киксуном, цыплячьим «недофаготистом» или обрубком. Вот он и накинулся на органиста, а на допросе вынужден был юлить, но признал, что начал драку сам. Однако наказан не был, его лишь пожурили и вынесли порицание, в чем историки иногда видят «моральную победу» драчуна. Жалоба осталась без достойного ответа, а хулиганы учуяли безнаказанность. Удар ощутимый. Уязвленный исходом дела, Бах сгоряча мог решиться покинуть Арнштадт, но ждал лишь подходящего случая.

Его скрытый жесткий протест в виде демонстративной «проволочки» с возвращением из Любека почтенные господа из консистории (при всей их возможной «твердолобости») всё же, видимо, распознали, что заметно по дальнейшим их заявлениям.

Мало того, они сразу высказались «открытым текстом», подобравшись к болевой точке конфликта во время довольно странного разбирательства «любекского дела», чего нельзя не заметить. Проверим документально. Цитирую протокол опроса в консистории от 21 февраля 1706 года[1]:

«Заслушивали органиста Новой церкви Баха, [а именно] – где же он недавно столь долго пробыл и у кого получил на это соизволение.

Ille [«тот» – *лат.*].

Он пребывал в Любеке, дабы там кое-что постигнуть в своем искусстве[2], а до того испросил соизволения у господина суперинтенданта.

*Суперинт*ендант [И. Г. Олеарий][3].

Таковое он испросил лишь на 4 недели, а отсутствовал, пожалуй, вчетверо дольше.

Ille.

Полагает, что тем временем игру на органе подобающе обеспечил тот человек, кому он это поручил[4], и посему никаких нареканий быть не должно» [25, с. 20].

После этой реплики Иоганна Себастьяна, приведенной городским писарем в протоколе, предмет разбирательства вдруг исчезает (!?). О долгом отсутствии Баха словно мгновенно забыли. Представители консистории неожиданно перешли к иной теме, к профессиональным подробностям, погрузились в критические рассуждения по поводу игры органиста, его импровизаций и его упорного нежелания руководить ансамблевым музицированием учащихся:

«*Nos* [«мы» – *лат.*].

Ставим ему на вид, что он все еще учиняет в хорале (Choral) много вычурных переделок, примешивает к нему уйму чуждых [последований] звуков (frembde Thone), чем смущает прихожан. Велено ему впредь, коли вводит tonum peregrinum[5], тогда уж и выдерживать его подольше, а не сразу перескакивать на что-либо иное, или даже играть с переченьем (Tonum contrarium), а это ему все еще свойственно. Кроме того, вовсе никуда не годится, что до сих пор он ни разу не устраивал ансамблевых исполнений [церковной музыки], чему причина – в нем самом. Ведь он не хочет ладить с учениками. Поэтому пусть объяснится, намерен ли он играть с учащимися как хорал, так и *фигурированную* музыку. Ведь держать здесь капельмейстера возможности нет. Поскольку сам он этого брать на себя не собирается, ему придется высказаться прямо и окончательно, с тем чтобы нам поставить дело иначе, дабы можно было пригласить кого другого, кто за это [за дирижирование учащимися. – *М. С.*] возьмется.

---

[1] Дата несколько странноватая: консистория вряд ли «тянула время», ведь Бах вернулся в Арнштадт до 7 февраля [25, № 15]. Он мог уже в воскресенье 31 января приступить к работе. В связи с этим Арно Форхерт указывает на замеченную им ошибку в расшифровке даты соответствующего «Акта»: заседание консистории состоялось не 21, а 2 февраля 1706 [21, с. 65; 35, с. 55].

[2] Обратим внимание: в протоколе имя Букстехуде не упоминается ни здесь, ни где-либо еще. Однако соглашусь с теми историками, которые сегодня считают, что Бах намеренно не хотел говорить в глаза начальникам об истинной причине своих странствий – о поиске нового места службы вне Арнштадта.

[3] Johann Gottfried Olearius (1635–1711) – суперинтендант в Арнштадте с 1688 года.

[4] Как уже сообщалось, Баха заменял его двоюродный брат.

[5] Господа из консистории, видимо, ради весомости доводов, решили показать свою «ученость», и характерные для Баха, тональные отклонения или новые мотивы в качестве контрапунктов к теме песни в хорале называют «по-ученому» почему-то с помощью термина *tonus peregrinus*, не имеющего отношения к прелюдирующим импровизациям органиста.

Ille.

Будь у него порядочный *Director* [руководитель], он охотно бы взялся играть.

Res. [Решили].

Должен [окончательно] объясниться в [ближайшие] 8 дней» [BD II № 16 с. 20].

Органисту объявлен ультиматум. Зададимся вопросом – почему Бах не поспешил опереться на авторитет Дитриха Букстехуде или хотя бы упомянуть его? Прославленное имя могло стать защитой в ходе приведенного опроса, ведь господа из консистории по крайней мере могли знать, кто такой Букстехуде. Они пытались даже (пусть невпопад) использовать специальные музыкальные термины при оценке органной игры «обвиняемого». Более того, как минимум один из них, суперинтендант И. Г. Олеарий, служивший ранее (в 1661–1672 годах) диаконом в церкви Пресвятой Богородицы в Галле, брал на себя там же руководство церковной музыкой [25, с. 21][1]. Вняв оправданию о важности совершенствования у великого органиста, начальники, возможно, сменили бы тон[2]. Когда они запрещали Баху при игре «сразу перескакивать на что-либо иное», то, вероятно, имели в виду характерные для его ранних хоралов резкие импровизационные порывы, тональные отклонения и экспрессию «разорванного повествования». Ведь в некоторых его ранних хоралах заданный изначально ход изложения резко изменяется через каждые несколько тактов. Юный Бах здесь словно будоражит всех записанными импровизациями.

Впрочем, никто не знает, каким образом импровизировали сами тогдашние старшие мастера в минуты вдохновения. Но когда мы недоумеваем, услышав, например, в кульминационном завершении хорала BWV 1117 последование параллельных трезвучий (!), стоит ли сходу считать их огрехами композиторского отрочества? Ведь Иоганн Себастьян, сочиняя этот хорал, был уже достаточно искушен и, конечно, прекрасно помнил о законе избегания таких параллелизмов. Да и пьеса в целом блистательна своими сюрпризами в фактуре и форме. Она явно экспериментальна[3].

Заметно, сколь изощренно его работодатели пытались найти лазейки в уже упомянутом документе о приеме Баха на службу [25, № 8] и вынудить его исполнить (разучить и продирижировать или даже сочинить) полифоническое вокальное произведение, чего он делать не был обязан. Хотя при другом составе коллег и учащихся, будь они истинно увлечены музыкой, он, несомненно, взялся бы за исполнение любого опуса, в том числе и своего, без оглядки на отсутствие договорных обязательств выполнять такую работу.

Кульминация конфликта, тем не менее, состоялась. Консистория ультимативно потребовала от Баха взяться за дирижирование учениками (хористами и инструменталистами), пока не найдется другой, покладистый органист. У Баха в ответ —свой ультиматум: он будет только играть в ансамбле, да и то, если найдут руководителя-дирижера.

К осени напор «консисторцев» усилился. Цитирую протокол от 11 ноября 1706 года:

«Органисту Баху предписано: пусть объяснится, как ему уже было приказано, собирается ли он со своими учениками предпринимать совместное исполнение [церковной музыки] — или нет. Поскольку он не гнушается числиться при церкви и получать за это жалованье, то нечего ему и стыдиться, а следует, как положено, взяться за совместную игру и пение с учениками, пока не будет назначено другого» [25, № 17][4]. Бах пообещал ответить письменно, но сделал ли он это – неизвестно.

Насколько удачным оказалось давление начальства, судить трудно. Но, скорее всего, именно вольный имперский город Мюльхаузен стал тем местом, где впервые в истории зазвучали кантаты Иоганна Себастьяна Баха.

«Подозрителен» для «начинающего» автора лишь на удивление высокий уровень мастерства, развитый контур композиций в первых же его кантатных партитурах. Созданию подобных произведений явно предшествовали месяцы усилий и выучки. К тому же в тот момент (в конце 1706 года) в Арнштадте реагировать на весть об освободившейся заманчивой вакансии органиста и вокального композитора надо было мгновенно. При этом за полтора-два месяца срочно сочинить, переписать начисто и выслать в Мюльхаузен наряду с прошением (заявкой на должность) также и готовые партитуры *двух* церковных кантат. Таковы традиционные требования. А в конкурсной спешке, – да еще и без достаточного опыта в прошлом – таких композиций качественно не сочинить. Багаж навыков и опыта – предпосылка неизбежная. Соискатель был обязан еще и продирижировать исполнением своей музыки в той же церкви св. Власия.

Все говорит о том, что Бах явно пробовал свои силы в сочинении вокально-инструментальных композиций задолго до переезда в Мюльхаузен. Поскольку весть об освободившемся там месте органиста была неожиданной, но не застала врасплох, и все завершилось в его пользу, это означает, что он уже готовился к новым поворотам судьбы.

Точных сведений о такой подготовке нет. Но в тех же злополучных арнштадтских «актах» упоминается о музицировании Баха, чуть ли не о репетиции кантаты.

---

[1] Гардинер, видимо, упустил из виду этот факт, когда объявил всех арнштадтских советников с их беспросветным буквоедством и «темными латинизмами» полными невеждами [2, с. 289; 26, с. 175].

[2] Впрочем, не исключено, что Бах в действительности упомянул о Букстехуде, но писарь не счел нужным перегружать протокол подробностями либо не расслышал неведомого ему имени. Если о Букстехуде и впрямь было упомянуто, то, может быть, именно поэтому «консисторцы» сразу сменили тему разговора и о долгой отлучке Баха далее не упоминали.

[3] Подробнее об органном хорале BWV 1117 см: [10, с. 25–27].

[4] Вряд ли консистория могла догадываться о якобы заблаговременном намерении Баха перебраться в Мюльхаузен, как думает Гардинер [26, с. 177; 2, с. 290], ведь место органиста освободилось там позднее и внезапно, лишь после кончины Иоганна Георга Але 2 декабря 1706 года.

В цитированном документе от 11 ноября 1706 года ему также сделали выговор за музицирование в помещении церкви вместе с какой-то девушкой:

«Далее ставим ему на вид, что он недавно привел на хоры [в церкви] постороннюю девицу (frembde Jungfer), и там [они] музицировали.

Ille [«тот» – *лат.*].

Уведомил [заранее] об этом магистра Утэ[1]» [25, № 17].

Конечно упомянутой «девицей» вряд ли была Мария Барбара (его будущая жена), как думал Шпитта и полагали последующие биографы. Да и острота проблемы вовсе не в том, кого именно Бах привел, и не в том, мол, что не *чужая* та девица, если тоже арнштадтка, а просто *посторонняя* для церкви.

Еще один курьез: биографы не исключают, что оба они уединились в храме наверху, и Бах играл для нее на органе, либо аккомпанировал ее пению. Многим в голову не пришло, что для упомянутой пары «уединенное музицирование» на органе невозможно без третьего лица – без кальканта (а его услуга весьма недешевая). Иначе неясно, кто качал органные мехи[2].

Странно выглядит и предположение о том, что для тюрингских традиций тех лет, в отличие от северонемецких, не типичны композиции для женского голоса с органом [31, с. 149], ведь в эпоху барокко в нотных рукописях и в изданиях вряд ли часто проставлялись соответствующие уточнения («для женского голоса», «для органа»). В те времена повсюду сочинялись песни («оды») и хоралы для вокала с сопровождением continuo, а также continuo-арии и прочие подобные опусы. Выбор же инструментов для реализации continuo подсказывали обстоятельства и практика. Конечно, во многих церквах был и второй клавишный инструмент – клавесин (его Бах и мог использовать «на хорах»), либо небольшой второй орган, орган-позитив. Любой дополнительный инструмент служил и для репетиций, и для усиления партии continuo.

Наконец, при поиске причин консисторского гнева многим вспоминается запрет на женский вокал в церкви[3]. В его неумолимости уверены многие[4]. Однако в тюрингской музыкальной жизни тогда вряд ли царил некий «лютеранский фундаментализм» и столь жесткий взгляд на женское храмовое пение. Кр. Вольф сообщает: «Хотя певицам, как правило, не разрешалось выступать в церквах в хорах латинских школ, все же в тюрингских городах и деревнях при малых церквах, в составе тамошних хоров женщины участвовали в качестве так называемых Adjuvanten [вспомогательных хористок]» [45, с. 98]. Поэтому он и предположил, что речь в инциденте с «посторонней девицей» могла идти об исполнении (репетиции) соло из некой кантаты[5]. Консисторию на самом деле сердило не «отсутствие» у Баха вообще желания музицировать совместно с кем-либо (поскольку они знали о его возможных профессиональных связях с придворными и городскими музыкантами Арнштадта), а отказ привлекать к музицированию учеников [45, с. 110].

Хотя объяснение Вольфа (об исполнении «посторонней девицей» фрагмента кантаты), пожалуй, единственно возможное, думается, в этом факте сегодня интересны и два других момента.

Во-первых, само участие женского голоса в исполнении церковной музыки по инициативе Баха говорит о том, что он ради качества звучания высоких партий сам готов был не ограничивать себя мальчишескими голосами (кстати, весьма редко подходившими для сносного исполнения соло) и был бы не прочь привлекать женские сопрано и альты даже вопреки обрядовым нормам.

Во-вторых, упомянутый в документе случай, позволяющий говорить о попытке исполнения кантаты, происходил в последние месяцы работы Баха в Арнштадте. Здесь явно чувствуются признаки активности молодого композитора в ансамблевой вокальной музыке, что может говорить об увлечении новыми тогда для него жанрами. Не в этом ли следствие поездки в сторону северных ганзейских городов с их более насыщенной музыкальной жизнью? Памятное путешествие резко изменило ход его трудов. Органист, органный композитор и импровизатор, Иоганн Себастьян отныне убежденно расширил свои творческие интересы. Он обратился к вокальной музыке лютеранского обряда, к миру так называемых «церковных пьес» (*Kirchenstück*), то есть, кантат, мотетов, ораторий – к тому, что он сам впоследствии называл «главной музыкой» богослужения (в авторской орфографии: *HauptMusic*), «концертами», «диалогами» и т. д.

Конечно молодой Иоганн Себастьян и без того находился в состоянии беспримерного внутреннего развития. К началу путешествия он сам успел продвинуться в своем мастерстве. Учился на ярких образцах, углублялся в композиционный опыт предшественников и старших современников. Кр. Вольф в ряде работ подтверждает, что Бах еще до Любека достиг творческой зрелости. Словно неведомая энергия уже вела его к открытиям. Но именно к вокальной музыке, к жанру церковной кантаты он впервые с такой целеустремленностью обратился после своего паломничества.

Новая миссия вместе с тем оказалась подготовленной через совершенствование в главном призвании лютеранских музыкантов, общем для органиста и для автора кантат, – в сочинении хорала. Так Бах называл свои аранжировки мелодий духовных песен [8, с. 15–19]. Эти напевы помнил наизусть не только он сам, но и прихожане его храма. Еще в его отроческих органных хоралах

[1] Justus Christian Ute – проповедник Новой церкви в 1704–1709 годах.

[2] «Непокорный органист приглашает в церковь [...] “постороннюю девушку” [...], чтобы поиграть ей на органе» [3, с. 26].

[3] При этом цитируют неверно понятые слова апостола Павла: «Жены ваши в церквах да молчат; ибо не позволено им говорить» (1Кор.14:34).

[4] Например, Гардинер обаятельно перефразирует исторический документ: «Консистория спросила его, по какому праву он пригласил чужую, неизвестную, незамужнюю молодую женщину [...] музицировать с ним на органной галерее. Женщинам тогда все еще не разрешалось петь в церкви, и нам лишь остается вопрошать — не идет ли здесь речь о свидании» [26, с. 177].

[5] Догадку Кр. Вольфа о кантате [45, с. 98] годы спустя повторил Гардинер, не ссылаясь на автора [26, с. 177].

проступают первые миниатюрные шедевры и новации. Многие из этих пьес могли бы получить высшую оценку И. Пахельбеля или Д. Букстехуде [10; 44]. Правда, ныне не угадать их реакции на композиционные эксперименты Баха. Но именно в ошеломляющих органных находках, тональных и гармонических прозрениях проглядывает источник своеобразия и первых баховских кантат, причем в куда большей степени, чем в вокальной традиции предшественников. Похоже, что любекский «прыжок» стал импульсом к творческому пробуждению в большей мере именно в органной и клавирной музыке. А прорыв к новым возможностям в кантатах, к неожиданным композиционным решениям шел через органную «лабораторию». Сегодня неизвестно, состоялись ли у Баха за два путешествия (в 1700 и 1705–1706 годах) встречи или даже занятия со всеми музыкальными знаменитостями северных немецких земель, но мы знаем, что наиболее ценную профессиональную выучку могли получать только воочию, через обращение к мастерам напрямую. А любознательность и настойчивость молодого Баха границ не знала. Не знала и расстояний. Не случайно его переход до Любека длиной (судя по сегодняшним трассам) более 400 км представляется нынешним биографам маловероятным[1]. Нам, слетающимся ныне на международные форумы через тысячи километров за два-три часа, трудно поверить в возможность многодневного пешего «барочного похода» за новыми навыками. Между тем современников Баха такими странствиями не удивить. Судя по запискам и мемуарам путешественников того времени, хождения на далекие расстояния редкостью не были и воспринимались нормально [см.: 35, с. 46–51]. Пусть маршруты музыкальных путешествий чаще пролегали на юг, в Италию, куда устремлялись (хоть и не обязательно пешком) Шютц, Гендель, Хассе, Пизендель и многие другие. Но документированы и путешествия в обратном направлении – на север (например, из Италии в Швецию через Германию). Маршрут Баха пыталась реконструировать Керала Снайдер. По ее наметкам, путь мог пролегать через города Гота, Мюльхаузен, Дудерштадт, Зеезен, Брауншвейг (или Ганновер), Люнебург и Мёльн [40, с. 132]. Странно лишь, что она исключила столь желанный для Баха Гамбург. Он же – по пути, и туда Баха манили возможности встреч с И. А. Рейнкеном[2]. Правда, это удлинило бы путь, но вряд ли намного. При пешем продвижении он мог преодолевать 40, или 45 км в день. Тогда путь до Любека занял бы не более десяти дней[3].

Но во всех случаях юному Баху было не угнаться за многими куда более отчаянными скитальцами того времени – прежде всего за своим старшим братом гобоистом Якобом[4]: тот, помнится, в составе воинской музыки шведского короля в 1709 году безуспешно пытался воодушевить своих сослуживцев в битве под Полтавой. В разгроме армии Карла XII участвовал в том числе героический военачальник А. И. Репнин[5], один из родственников которого, тоже полководец Н. Г. Репнин-Волконский[6] более ста лет спустя пригласил к себе в качестве домашнего учителя музыки М. Гауптмана – одного из баховских преемников в Томаскирхе[7]. М. Гауптман служил этой русской княжеской семье, путешествуя с ней через Петербург, Москву, Одессу и Полтаву (!), а с 1850 года возглавил работу над изданием полного собрания сочинений И. С. Баха. Эти тома навсегда изменили представления человечества о немецкой музыке.

Круг исторических путешествий замкнулся.

Литература

1. Иоганн Себастьян Бах. Жизнь и творчество: Собрание документов / сост. Х.-Й. Шульце; перевод, составление примечаний и указателей: В. Ерохин; научный консультант: Т. Шабалина. СПб: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2009. 600 с.

2. *Гардинер Дж. Э.* Музыка в Небесном Граде: Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова и А. Андрушкевич. Москва: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.

3. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с. (Классики мировой музыкальной культуры).

4. *Леонтьева О. Т.* Гауптман // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. Кол. 938–939.

5. *Милка А. П.* Драка у Длинного камня // *Милка А. П., Шабалина Т. В.* Занимательная бахиана (выпуск 2): О знаменитых эпизодах из жизни Иоганна Себастьяна Баха и некоторых занятных недоразумениях. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Композитор, 2001. С. 99–136.

6. *Насонова М.* Орган // Музыкальные инструменты: энциклопедия / ред. М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2008. С. 411–427.

---

[1] Дж. Э. Гардинер в своей монографии тоже считает пешее паломничество Баха на 260 миль (?) маловероятным, хотя он же без каких-либо сомнений сообщает о совместном путешествии в 1700 году юного Баха и его одноклассника Г. Эрдмана (1682–1736) пешком в Люнебург на вполне сопоставимое по протяженности расстояние в 200 миль [2, с. 155, с. 288; 26, с. 175].

[2] Ж.-К. Цендер, например, уверен, что Бах в за время путешествия в Любек *возобновил* свои предыдущие контакты с северогерманскими музыкантами [46, с. 169].

[3] Если же ему иногда удавалось воспользоваться почтовой повозкой, то в целом он мог добраться до Любека за неделю, а то и быстрее, ср.: [45, с. 105].

[4] Johann Jacob Bach (1682–1722) – гобоист шведской королевской капеллы Карла XII. После разгрома шведов под Полтавой бежал в Константинополь вместе с королем. Его приключения легли в основу романа Олафа Шмидта [37].

[5] Князь Аникита Иванович Репнин (1668–1726) – русский полководец, сподвижник Петра Великого. В Полтавской битве командовал 12 полками.

[6] Князь Николай Григорьевич Репнин-Волконский (1778–1845) – генерал-адъютант, герой эпохи наполеоновских войн, упомянутый в романе Л. Н. Толстого «Война и мир». В 1813 году авангард русской армии под его командованием первым вошел в Берлин. В 1813–1814 годах Репнин-Волконский был успешным генерал-губернатором Саксонии.

[7] Moritz Hauptmann (1792–1868) – композитор, теоретик и скрипач, ученик Л. Шпора. С 1815 оставил дрезденскую капеллу и в качестве учителя музыки уехал с князем Н. Г. Репниным-Волконским в Россию, где прослужил до 1820 года. С 1842 года – кантор школы при Томаскирхе в Лейпциге. В 1850 году вместе с Р. Шуманом и О. Яном основал Баховское общество (Bach-Gesellschaft) [см.: 4].

7. *Сапонов М. А.* Основоположник баховедения // *Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. С. 112–113.
8. *Сапонов М. А.* Себастьян Бах: Хоралы Святому Духу (Лейпцигская органная рукопись): Монография. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 200 с.
9. *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2017. 400 с.
10. *Сапонов М. А.* Стилистический quodlibet или начало пути? Отроческие хоралы И. С. Баха в собрании И. Г. Ноймайстера // Старинная музыка. 2018. № 3–4. С. 15–29.
11. *Шабалина Т. В.* Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. С. 684–747.
12. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. 816 с.
13. *Янченко О.* Успешный церковный композитор Андреас Хаммершмидт // Старинная музыка. 2015. № 4 (62). С. 6–10.
14. *Agricola J.F., Bach C.P.E., Mizler L.Chr., Venzky G.* Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte HochEdle Herr Johann Sebastian Bach, Königlich-Polnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcompositeur, und Musikdirector in Leipzig [1754] // 20, S. 80–93.
15. Arnstädter Bachbuch: Johann Sebastian Bach und seine Verwandten in Arnstadt / hrsg. von Karl Müller und Fritz Wiegand. Arnstadt: G. Stolzenberg, 1957. 170 S.
16. Bibliothek zur historischen deutschen Studenten- und Schülersprache / hrsg. von Helmut Henne und Georg Objartel. Bd. 2: Wörterbücher des 18. Jahrhunderts zur deutschen Studentensprache. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1984.
17. *Boyd M.* Johann Sebastian Bach / Deutsche Übers. von K. Küster; mit einem Vorwort von D. Fischer-Dieskau. Stuttgart (u. a.): Deutsche Verlags-Anstalt, 2000. 375 S.
18. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Erster Band: A – Biermolke. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1854. 1824 Sp.
19. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. 31. XV. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1956. 1740 Sp.
20. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs. 1750–1800 / Vorgelegt und erläutert von H.-J. Schulze. Kassel; Leipzig (u.a.): Bärenreiter; VEB Deutsche Verlag für Musik, 1972. 750 S. (Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band III).
21. *Forchert A.* Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 2000. 380 S. (Große Komponisten und ihre Zeit. 2).
22. *Forkel J. N.* Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst / Mit Bachs Bildniß und Kupfertafeln. Leipzig: bey Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique), 1802. 71 S.
23. *Franck H.* Die Pilgerfahrt nach Lübeck – Eine Bach-Novelle. Berlin: Union Verlag, 1958. 95 S.
24. *Franck H.* Johann Sebastian Bachs Pilgerfahrt nach Lübeck: eine musikalische Reise zu Dietrich Buxtehude. 11. Auflage. Gütersloh (u.a.): Gütersloher Verlagshaus, 2017. 95 S.
25. Fremdschriftliche und Gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs. 1685–1750: Kritische Gesamtausgabe / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Kassel; Leipzig (u.a.): Bärenreiter; VEB Deutsche Verlag für Musik, 1969. 575 S. (Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band II).
26. *Gardiner J. E.* Music in the Castle of Heaven. A Portrait of Johann Sebastian Bach. [London]: Penguin Books, 2014. XXIV, 629 p.
27. *Gardiner J. E.* Bach. Musik für die Himmelsburg. München: Carl Hansen, 2016. 735 [24] S.
28. *Heinemann M.* Zippelfagottist // Das Neue Bach-Lexikon / hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber: Laaber Verlag, 2016. S. 826–827.
29. *Kindleben Chr. W.* Studenten-Lexicon. Aus den hinterlassenen Papieren eines unglücklichen Philosophen Florido genant, ans Tageslicht gestellt von Christian Wilhelm Kindleben, der Weltweisheit Doktor und der freyen Künste Magister. Halle: bey Johann Christian Hendel, 1781. 290 S.
30. *Krummacher F.* Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühen Vokalwerk // Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs / Bach-Kolloquium. Rostock 1990; hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. Köln, 1995. S. 217–243.
31. *Küster K.* Der junge Bach. Eine Biographie. Stuttgart: Kindle, 1996. 240 S.
32. *Maul M.*; *Wollny P.* Vorwort // Johann Sebastian Bach. Weimarer Orgeltabulatur: die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs, sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart: mit Werken von Dietrich Bukstehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel / hrsg. von Michael Maul und Peter Wollny. Kassel; New York: Bärenreiter, 2007. S. I–XXXV (Documenta musicologica. 2. Reihe: Handschriften-Faksimiles. Bd. 39. Faksimile Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke; neue Folge. Bd. 3).
33. *Parrott A.* The Essential Bach Choir. Woodbridge: The Boydell Press, 2004. 223 p.
34. *Sandberger W.* Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Franz Steiner, 1997. 323 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwisenschaft. Bd. 39).
35. *Sandberger W.* Bachs Reise nach Lübeck – zwischen Mythos und Wirklichkeit // Bach, Lübeck und die norddeutsche Musiktradition / Bericht über das Internationale Symposion der Musikhochschule Lübeck April 2000. Veranstaltet in Verbindung mit der Hansestadt Lübeck und den musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Kiel und Hamburg; hrsg. von W. Sandberger. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2006. S. 43–59.
36. *Schiffner M.* Die Arnstädter Hofkapelle – regionales Zentrum der Musikpflege im historischen und zeitgenössischen Umfeld des jungen Bach // Beiträge zur Bach-Forschung. Bd. 6. Leipzig, 1987. S. 37–53.
37. *Schmidt O.* Der Oboist des Königs. Das abenteuerliche Leben des Johann Jacob Bach. Berlin: Galiani-Verlag, 2019. 588 S.
38. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs: Kritische Gesamtausgabe / Vorgelegt und erläutert von W. Neumann und H.-J. Schulze. Leipzig: VEB Deutsche Verlag für Musik, 1963. 288 S. (Bach-Dokumente / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig. Band I).
39. *Snyder K. J.* Dietrich Buxtehude // The New Grove North European Baroque Masters. New York: W.W. Norton, 1985. P. 171–213.
40. *Snyder K. J.* Dieterich Buxtehude. Leben. Werk. Aufführungspraxis / Übersetzt von H.-J. Schulze. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 2007. 581 S.
41. *Snyder K. J.* Tradition with Variations: Chorale Settings per omnes versus by Buxtehude and Bach // Music and Theology: Essays in Honor of Robin Leaver / ed. by D. Zager. Lanham (a.o.): The Scarecrow Press, 2007. P. 31–50.
42. *Spitta Ph.* Johann Sebastian Bach. Band I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873. 876 S. [856 S. + Mus. Anhang 20 S.]
43. *Williams P.* J. S. Bach: A Life in Music. Cambridge (a.o.): Cambridge Univ. Press, 2007. 418 p.
44. *Wolff Chr.* Pachelbel, Buxtehude und weitere Einflußsphäre des jungen Bachs // Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs / Bach-Kolloquium. Rostock 1990; hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze. Köln, 1995. S. 21–32.
45. *Wolff Chr.* Johann Sebastian Bach. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2005. 625 S.
46. *Zehnder J.-C.* Die Frühen Werke Johann Sebastian Bachs: Stil – Chronologie – Satztechnik. Teilband A.: Werkbetrachtungen. Basel: Schwabe, 2009. 334 S. (Schola Cantorum Baseliensis. Scripta. Band I).

Юрий БОЧАРОВ*
(Москва)

К вопросу о макроструктурах в инструментальной музыке эпохи барокко

Формы инструментальной музыки эпохи барокко, как известно, весьма разнообразны. Тем не менее это не исключает возможность их систематизации. В частности, в одной из статей автора этих строк уже предлагалось на уровне тенденции разделение «на три большие группы, которые условно можно определить как моноструктуры, полиструктуры и макроструктуры. В первой группе в этом случае окажутся формы, характерные в основном для одночастных моноаффектных сочинений. Во второй – формы сочинений однозначно полиаффектных, состоящих из нескольких различных по музыкальному материалу, но при этом образующих единое целое частей. Ну а в третьей – объединенные по тому или иному принципу крупные авторские собрания одножанровых либо разножанровых сочинений» [3, с. 12]. В той же статье достаточно подробно говорилось о различных моноструктурах, которые теория музыки, как правило, рассматривает в ряду так называемых «форм барокко». Что же касается конструкций более сложных, то в музыковедческой литературе они, если и затрагиваются, то, как правило, «по касательной» либо описываются в контексте характеристики того или иного сложного жанра. Так или иначе, но специально систематизации этих конструкций исследователи внимания не уделяют. Причем отнюдь не потому, что это уж совсем малозначимая проблема, а, напротив, по причине ее сложности. В самом деле, на протяжении всей эпохи барокко, охватывающей примерно полтора столетия, композиторами (и издателями!) разных стран только в сфере сугубо инструментальной музыки было представлено огромнейшее количество достаточно сложных по своему строению артефактов, и разбираться в этом многообразии с целью выявления каких-то общих, типологических свойств, судя по всему, особого желания не возникает.

Так, если обратиться к солидным западным изданиям, тематика которых в той или иной мере затрагивает историю музыкальных форм и жанров [12; 13; 15; 18], мы увидим, что интересующая нас проблема систематизации сборников инструментальных сочинений в них практически не отражена. Что же касается изданий российских, то попытка разобраться в этой проблеме предпринята по сути лишь в одной крупной работе. Речь идет об опубликованном в 2017 году в Воронеже учебном пособии Л. Л. Крупиной «Музыкальное формообразование в эпоху барокко» [6], где в заключение предложенного «обзора барочных форм высшего порядка» говорится о «макроциклических композициях, включающих циклические формы в качестве составных частей» [там же, с. 276]. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что содержащаяся в данной работе информация далеко не безупречна. И это не считая очевидных опечаток, количество которых порой превышает все разумные пределы[1]. Так, автор, упоминая, в частности, о некоторых макроциклах, «снабженных красивыми обобщающими названиями», по непонятной причине в одном ряду перечисляет качественно различающиеся между собой публикации как инструментальной, так и вокальной музыки [там же, с. 276–277], при том что в дальнейшем речь идет только об инструментальных опусах.

Более того, закрадываются сомнения в том, что Л. Крупина действительно ознакомилась со всеми упомянутыми ей сборниками по реальным партитурам, а не по каким-то музыковедческим публикациям. Иначе как объяснить появление таких названий, как, скажем, «Месяцы и времена года» Кристофера Симпсона (хотя *The Monthes* and *The Seasons* – это в действительности наименования *разных* его сборников), или же «Каденции и прелюдии с фугами в 8 ладах» (*Cadenze et Praeludia con Fuga p. 8 tonos*) Алессандро Польетти (при том, что в наследии этого автора опус с таким названием попросту отсутствует). Не понятно также,

* **Бочаров Юрий Семенович** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00152 «Жанры и формы старинной инструментальной музыки в аспекте аутентичного подхода к историческому музыкознанию».

[1] Буквально на двух страницах мы сталкиваемся, например, с перепутанными инициалами Телемана (***Ф. Г.*** вместо *Г. Ф.*), ошибками в первом инициале Рейнкена (***Д. А.*** вместо *И. А.*) и в датировке публикации собрания «Музыка Ариадны» И. К. Ф. Фишера (1**8**02 вместо 1702). Там же авторы сборников «Корона из священных лилий» Джованни Бонакелли и «Священная гирлянда» Клаудио Кокки названы, соответственно, ***Бакакелли*** и ***Дж. Коки***, а сборник «Священные музыкальные цветы» Джироламо Калестани приписан ***Дж. Кавалли*** [6, с. 277–278]. При этом, судя по перечисленным Л. Крупиной названиям достаточно редких сборников итальянских композиторов 1-й половины XVII века, складывается впечатление, что в данном случае налицо явный (хотя при этом и неточный) пересказ информации из книги М. Лобановой о западноевропейском музыкальном барокко [7, с. 137].

зачем указывать 1726 год как дату первого издания сборника композиций Готлиба Муффата для клавишных инструментов, обозначая его как «12 токкат и 72 версета для органа и клавира» (*12 Toccaten und 72 Versetl fur Orgel und Klavier*) – в полном соответствии с титульным листом издания из серии «Памятники музыкальной культуры Австрии», в то время как оригинальная венская публикация 1726 года именуется *72.Versetl sammt. 12 Toccaten besonders zum Kirchen-Dienst bey Choral-Aemtern und Vesperen dienlich*, причем для какого именно инструмента предназначена эта музыка, на титульном листе прямо не говорится (см. *ил. 1*).

И все же, несмотря на многочисленные факты неподобающего отношения к источникам, стоит, наверное, разобраться в сути предложенных Л. Крупиной идей по поводу так называемых макроциклов. Прежде всего, из контекста ее рассуждений следует, что к ним относятся далеко не все сборники барочных инструментальных сочинений, но лишь те из них, которые отличает «законченность и внутренняя организованность» при очевидных «проявлениях циклизации в разного рода собраниях пьес» [6, с. 276]. В целом же исследовательница выделяет две типологические группы макроциклов, которые условно называет полифоническими и неполифоническими. К первой группе в основном отнесены собрания, состоящие из малых полифонических циклов, т. е. прелюдий и фуг в разных тональностях («Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, «Музыкальная азбука» Г. Кирхгофа, «Музыка Ариадны» И. К. Ф. Фишера и др.), или иные циклические образования – например, в виде подборок из 6 версетов (фуг) с предшествующей токкатой в различных церковных тонах (*72.Versetl sammt. 12 Toccaten* Готлиба Муффата). Ко второй – собрания, формируемые циклами неполифонического типа – сонатами, сюитами и их производными (как, например, *Hortus musicus* И. А. Рейнкена или *Musicalische Frühlings-Früchte* Д. Беккера). При этом автор пишет о «*музыкальных* способах связи», главным из которых провозглашается «принцип определенной организации тонального (ладового) плана» [там же], а среди дополнительных факторов названы «общность жанра и типа циклической формы входящих в макроцикл произведений», а также некоторые другие (например, фактурный принцип, заключающийся постепенном увеличении или уменьшении количества голосов в циклах, или же общее программное название всего сборника).

В этой связи заметим, что упомянутые факторы действительно имеют место, но само деление макроциклов на полифонические и неполифонические представляется не очень удачным – хотя бы по той причине, что в полифонических макроциклах достаточно широко представлены пьесы не имитационно-

Ил. 1. Гравюра с титульного листа сборника “72.Versetl sammt. 12 Toccaten” Готлиба Муффата (Вена, 1726) из Библиотеки Петруччи (https://imslp.org/)

полифонической природы (например, прелюдии), а в неполифонических, напротив, могут содержаться хотя бы отдельные части имитационно-полифонического характера. Но, главное, недостаток предложенного варианта типологии невольно признала и сама Л. Крупина, когда в завершении своего небольшого обзора макроциклов отметила, что он «окажется неполным, если не упомянуть уникальное в своей целостности произведение – «Музыкальное приношение» И. С. Баха» [6, с. 279–280]. А ведь в этом опусе, с одной стороны, помимо единственной трио-сонаты, других циклических композиций нет, а во-вторых, в нем соседствуют жанры как имитационно-полифонической, так и неимитационной природы (с одной стороны ричеркары и каноны, с другой – соната).

Таким образом, как мы видим, типология макроциклов, предложенная в вышеупомянутом учебном пособии, не может быть признана в полной мере удовлетворительной, не говоря уже о том, что репрезентативность проанализированного материала кажется явно недостаточной.

Наша же задача, напротив, состоит в том, чтобы предложить такой вариант систематизации крупных барочных опусов, который был бы применим к максимально возможному их количеству. Естественно, что рассмотреть и учесть при этом абсолютно все источники (даже если иметь в виду только издания и оцифрованные рукописи) одному исследователю просто физически невозможно[1]. К тому же регулярно достоянием гласности становятся все новые артефакты эпохи барокко, в особенности имеющие отношения к творчеству мастеров, условно говоря, «второго и третьего рядов», которые для историка музыки подчас оказываются ничуть не менее интересны, нежели творения признанных гениев. Но в любом случае

[1] Не говоря уже о том, что определенная часть источников, сохранившаяся в рукописном виде (особенно в частных собраниях), малодоступна, а то и вовсе недоступна для изучения.

репрезентативная выборка крупных инструментальных собраний для исследования должна быть весьма значительной в количественном отношении, с обязательным учетом музыки, написанной композиторами разных стран в разные временные периоды.

К этому следует добавить, что вместо термина «макроцикл» для характеристики строения исследуемых источников предпочтительнее употреблять более универсальный термин «макроструктура», не отягощенный естественными ограничениями, связанными с употреблением слова «цикл», которое, судя по его этимологии, подходит для характеристики универсальных, многократно воспроизводимых явлений, но никак не для той многовариантной картины, которую образуют многочисленные и весьма разнообразные по своему облику опусы, появившиеся в XVII – первой половине XVIII столетия.

Но прежде чем непосредственно обратиться к проблеме систематизации макроструктур, не будет лишним вспомнить, что инструментальная музыка барокко сохранилась в источниках двух типов – печатных и рукописных. И если первые были ориентированы на широкую аудиторию, фактически оказываясь в роли предложенного обществу товара, то вторые либо вовсе не предназначались автором для распространения (отрывки сочинений, их предварительные версии и т. п.), либо были рассчитаны на вполне определенный, относительно небольшой и локальный круг исполнителей и слушателей, не предполагая обязательной публикации в печатной форме.

Многие нотные рукописи (как автографы, так и копии) дошли до нас в составе различного рода конволютов, часто изготовленных уже в постбарочные времена профессиональными библиотекарями и архивистами либо частными владельцами. Причем нередко в них представлены сочинения разных композиторов (в том числе и пьесы без указания авторства), а, казалось бы, хорошо известные ныне опусы старых мастеров могут присутствовать в «неканоническом» (с современной точки зрения) виде. Вполне естественно, что подобные источники вряд ли имеет смысл рассматривать в макроструктурном аспекте. Тем более что само понятие о макроструктурах (в составе триады «моноструктуры – полиструктуры – моноструктуры)» было предложено для характеристики композиционной стороны целостных собраний инструментальных сочинений эпохи барокко, сложившихся в результате сознательных решений, предпринятых *непосредственно их авторами* (в меньшей мере – издателями). Также можно констатировать, что вышеуказанное понятие не применимо к строению тех рукописных сборников (нередко в виде частных альбомов), которые формировались с целью обучения игре на том или ином музыкальном инструменте либо расширения репертуара домашнего музицирования[1]. Зачастую включавшие в себя пьесы разных композиторов, они изначально принципиально не рассматривались как некое художественное целое, выстраиваемое по заранее разработанному плану.

Соответственно, о макроструктурах возможно говорить лишь в отношении строения опубликованных в эпоху барокко оригинальных авторских опусов, а также собраний, которые формировались по типу тогдашних изданий, но по тем или иным причинам не были напечатаны при жизни авторов, увидев свет в более поздние времена[2].

Правда, единого, универсального представления о музыкальном опусе в эпоху барокко не существовало, фактически оно лишь начало формироваться. Сам же термин «опус» (*opus*, *opera*) использовался, прежде всего, в нотоиздательской практике, обычно обозначая порядковый номер публикации конкретного автора. Но, что особенно важно, тогдашние публикации, как правило, представляли собой некое *собрание*, состоявшее из какого-то количества (нередко довольно значительного) различных сочинений. Печатать сочинения по одному в те времена было не принято. Исключения из этого правила, разумеется, обнаружить можно, но весьма немногочисленные[3]. К тому же каждая из таких «одиночных» композиций оказывается весьма развернутой и состоит из множества структурно завершенных компонентов, чем-то напоминая сборник пьес.

Обращаясь же к собраниям инструментальной музыки как таковым, сразу же отметим, что на некоторые их разновидности понятие о макроструктурах не распространяется. В их числе:

– сборники сочинений разных авторов[4];

– сборники, опубликованные под именем конкретного автора, которые состоят из многочисленных простейших обработок (гармонизаций) широко

[1] Пожалуй, наиболее известное собрание такого рода – «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» (1725).

[2] Например, Английские сюиты или Бранденбургские концерты И. С. Баха.

[3] Вероятно, наиболее известный случай связан с изданием в 1741 году в Нюрнберге т. н. «Гольдберговских» вариаций И. С. Баха (*Aria mit verschiedenen Veræenderungen*) в качестве четвертого выпуска его *Clavierübung*. Однако можно вспомнить и другие публикации, причем более ранние. Например, первое парижское издание «Апофеоза Люлли» Франсуа Куперена (*Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire Immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully*, 1725), а также первую клавесинную книгу Жана Филиппа Рамо (*Premier Livre de Pièces de Clavecin*, 1706) и Органную книгу Пьера Дюмажа (*Livre d'Orgue contenant une Suite du Premier Ton*, 1708), каждая из которых фактически состоит из одной сюиты.

[4] Таких, например, как напечатанная Кристофом Балларом в 1631 году в Париже книга пьес для лютни (*Tablature de luth de différents auteurs sur des accords nouveaux*), собрание вариаций для дискантовой скрипки под названием *The Division Violin*, изданное в 1684 году в Лондоне Джоном Плейфордом, или сборник клавирной музыки, именуемый *Suittes, divers airs avec leurs variations et fugues pour le clavessin de divers excellents ma tres*, который был опубликован в 1710 году в Амстердаме Этьеном Роже.

известных в те времена мелодий (включая протестантские церковные песни)[1];

– сборники танцевальной музыки – анонимные[2] либо подготовленные (составленные / сочиненные) одним автором из многочисленных разножанровых или одножанровых пьес[3];

– сборники, сформированные из ранее написанной музыки того или иного автора (в том числе в виде ее переложений для клавишных инструментов)[4].

Более того, нас будут интересовать далеко не все собрания инструментальной музыки из числа оставшихся. Но лишь те из них, которые, по нашему мнению, можно определить как «барочный опус»[5].

В свою очередь, под барочным опусом как важной единицей творческого наследия того или иного композитора в настоящей работе понимается совокупность сочинений, обладающая явно выраженным смысловым и структурным единством и обычно соответствующая двум основным (качественному и количественному) критериям. Первый из них заключается в жанровой однородности объединенных сочинений, второй – в известной типизации и ограничении их общего количества[6].

Барочные опусы, таким образом, – это преимущественно те собрания, которые состоят *не более чем из 24 сочинений* (чаще всего их от 6 до 12) *в едином жанре* (в основном – в виде полиаффектных композиций)[7]. Существуют, правда, и многожанровые опусы. Но они сравнительно немногочисленны и в основном формируются из сочинений в двух сложных жанрах – в виде своеобразного «микста»[8] либо по типу жанрового сопоставления или дополнения[9].

Большее количество разных жанров может быть представлено в опусе лишь из расчета по одному сочинению на жанр – например, в каждой из серий «Застольной музыки» Г. Ф. Телемана, которую образуют увертюра-сюита, квартет, концерт, трио-соната, сольная соната и завершающая *Conclusion* в форме da capo, характерной для многочисленных телемановских фантазий[10]. Или же когда крупное музыкальное целое связано единой сугубо музыкальной идеей (как в случае с «Музыкальным приношением» Баха, которое состоит из двух ричеркаров, девяти канонов, канонической фуги и трио-сонаты, написанных на основе темы, предложенной композитору прусским королем Фридрихом II).

Все прочие (как правило, разножанровые) собрания барочной инструментальной музыки, включая большие авторские антологии[11], а также сборники из значительного количества разнородных пьес, чье расположение не обнаруживает строгой и очевидной логики[12], считать единым опусом достаточных оснований нет[13].

Тем не менее, в итоге мы все равно получаем для анализа весьма внушительный массив музыкальных источников.

---

[1] Показательные образцы – «Флейтовый сад наслаждений» (*Der Fluyten Lust-hof*) Якоба ван Эйка (Амстердам, 1644) и «Дармштадтская хоральная книга» (*Darmstädtisches Choral-Buch*) Кристофа Граупнера (Дармштадт, 1722).

[2] См., например, *Ie Suitte de contredances pour les violons, flûtes, haubois etc. avec l'accompagnement de basse telles qu'elles s'exécutent au bal de l'Opéra*. Paris, s. d.

[3] См., например, *Praetorius M.* Terpsichore. Wolffenbüttel, 1612; *Montéclair M. de*. Menuets tant anciens que nouveaux qui se dansent aux bals de l'Opéra. 1er Recueil contenant Cent et un menuets disposés en dix suites. Paris, [1735].

[4] Яркими примерами являются предпринятая Джоном Уолшем в 1740-е годы публикация в партитурном виде увертюр из 34 опер и ораторий Генделя (*Handel's Overtures in Score, From all his Operas and Oratorios*. London, s. a.), а также выпущенное им позднее клавирное переложение 65 генделевских увертюр (*Handel's Overtures from all his Operas and Oratorios set for the Harpsicord or Organ*. London, ca. 1760).

[5] Вне зависимости от соответствующего обозначения, которое именно в эпоху барокко начало появляться (хотя и нерегулярно) на титульных листах конкретных собраний.

[6] Разумеется, подобное понимание «опуса» далеко не полностью соответствует не только современному пониманию этого термина, но и характеру его использования в те давние времена. Однако, по нашему мнению, оно вполне отражает специфику музыкальной практики эпохи барокко.

[7] Отметим, что некоторые формально соответствующие отмеченным критериям собрания могут признаваться опусами лишь условно. Прежде всего те из них, что состоят из нескольких внешне упорядоченных по своему строению «сюитообразных» конструкций (ордров), среднее количество пьес в которых оказывается двузначным, а степень внутреннего единства – крайне незначительной. Характерные примеры – Первая (1665) и Третья (1675) органные книги Гийома-Габриэля Нивера из 8 больших «сюит» в разных ладах (насчитывающие суммарно 100 и 104 пьес, соответственно), а также 5 книг «Пьес для виолы» Марена Марэ (1686–1725), количество пьес в которых варьируется в диапазоне от 93 до 142, следствием чего является значительно большая структурная аморфность, нежели у «стандартных» барочных опусов.

[8] Наверное, самый известный образец такого рода – это *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* И. С. Баха (BWV 1001–1006) из трех сонат и стольких же партит.

[9] Напомним о *Clavierübung II* И. С. Баха, который состоит из Итальянского концерта и Французской увертюры, о *Sinfonie a tre e concerti a quattro* ор. 5 Джузеппе Торелли, где сопоставлены 6 симфоний и 6 концертов, а также «Книге симфоний» (*Livre de symphonies*) ор. 1 Луи-Антуана Дорнеля [6 сюит + соната] или ансамблевом сборнике (*6 Suites pour 2 Vieles, Musettes, Flutes-à-bec, Fluts. traversieres, & Hautbois. Suivies de 2 Sonates à Dessus et Basse*) ор. 27 Жозефа Бодена де Буамортье [6 сюит + 2 сонаты]. Добавим, что барочные инструментальные опусы из двух простых жанров, где целое строится из моноструктур, – еще большая редкость. Показательный пример – ор. 1 Джованни Баттисты Витали (1666) из 12 итальянских курант и 12 моноаффектных баллетто для двух скрипок и basso continuo.

[10] См. 36 фантазий для клавира (TWV 33: 1–36), а также по 12 для флейты, для скрипки и для виолы соло (TWV 40: 2–37).

[11] Такие, скажем, как *Libro secondo di toccate, fantasie, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue, et altre partite* (1649) Иоганна Якоба Фробергера, которая состоит из токкат, фантазий, канцон и партит для клавира.

[12] См., например, сборники Бьяджо Марини *Affetti musicali* (1617) и *Sonate, symphonie, canzoni, passe'mezzi, baletti, corenti, gagliarde e retornelli* (1626).

[13] Несмотря на то, что иногда такие собрания (в том числе и вышеупомянутые образцы Б. Марини) выходили из печати с опусными номерами, которые, однако, в таких случаях свидетельствовали не более чем об общем порядке конкретных публикаций, не затрагивая проблему их внутреннего художественного единства.

Исключительное разнообразие этих источников в виде конкретных барочных инструментальных опусов, не исключает, однако, возможности их систематизации по качественно различным параметрам. Хотя при этом следует иметь в виду, что применительно к эпохе барокко привычные для классической музыки принципы типологии могут оказаться недостаточно эффективными.

Действительно, казалось бы, наиболее очевидное деление инструментальных опусов, исходя из специфики их исполнительского состава, вряд ли способно привести к удовлетворительному результату. Поскольку лишь некоторые барочные опусы имеют достаточно четкую «привязку» к конкретному составу исполнителей, при том, что в этой области очень широко была распространена вариантность – и не только декларативная (когда это фиксировалось в нотах), но и допускаемая в силу существовавших в то время исполнительских традиций[1].

Также, вероятно, не получится однозначно дифференцировать барочные инструментальные опусы на сольные, ансамблевые и оркестровые. Хотя бы потому, что значительная, а, пожалуй, даже большая часть сочинений, к которым в то время применяли термин *Solo*, предназначалась не столько для одного инструмента (органа, клавесина, лютни, скрипки, виолы и др.), сколько для какого-либо мелодического инструмента (скрипки, виолы, флейты, гобоя и др.) в сопровождении basso continuo, причем в реализации этой партии (начиная как минимум со второй половины XVII века) предполагалось обычно использовать как минимум два инструмента (клавишный, к которому присоединялся смычковый бас, реже – теорба или фагот)[2]. Так что немало сольных, по меркам XVII–XVIII столетий, опусов при использовании «классических» критериев разделения исполнительского репертуара нам пришлось бы причислить к ансамблевым, хотя с аутентичной точки зрения это, конечно же, неверно[3].

В этой связи собственно ансамблевыми (и то с оговорками) можно признать разве что опусы, состоящие из трио-сонат либо сочинений для мелодического инструмента и облигатного клавира или двух-трех мелодических инструментов без цифрованного баса[4]. Если же говорить о сочинениях с большим количеством партий, то здесь уже фактически размывается граница между ансамблевой и оркестровой музыкой. Часто встречающиеся в музыкальной литературе того времени композиции для 4–7 партий вполне допускали (особенно в XVIII столетии) исполнение силами инструментальной капеллы с двузначным количеством исполнителей[5], которая уже во многом соответствовала параметрам современного камерного оркестра[6].

Не менее условной оказывается и дифференциация инструментальных опусов в зависимости от свойственных им функций и характерного исполнительского контекста. В особенности если учитывать присущую барочным жанрам вариантность. Так, если мы обратимся к сборникам так называемых «церковных» сонат, то обнаружим, что указание *da chiesa* предполагает всего лишь *возможность* использования сонат в литургической практике, никоим образом не ограничивая исполнение этой же музыки за пределами храма[7]. Да и применительно к откровенно светским опусам, которых в инструментальном наследии эпохи явное большинство, о строго определенном и однозначном их предназначении говорить не следует. В самом деле, если взять, к примеру, сборники ансамблево-оркестровых увертюр-сюит, немало которых было опубликовано в конце XVII – начале XVIII века, то входящие в них пьесы могли использоваться не только как застольная и танцевальная музыка при аристократических дворах, но и в качестве репертуара для любительского ансамблевого музицирования и выступлений университетских музыкальных коллегий. При этом, конечно же, не стоит забывать и о сугубо эстетическом интересе к этим сочинениям. Весьма показательно в этом отношении, что в «Предисловии автора благожелательному знатоку», включенном во вступительный раздел публикации сборника *Florilegium primum* Георга Муффата (1695), говорится о том, что в данный сборник вошли пьесы, «выполненные, главным образом, во французском балетном стиле и предложенные для Вашего наслаждения и суждения» [11, с. 153–154]. А далее о самом этом стиле сообщается, что прежде многие музыканты «изучали его умственно, что было более сложно, хотя могли бы изучать это для услаждения слуха» [там же, с. 154].

Естественно, что фактор «услаждения слуха» нельзя рассматривать в отрыве от постижения содержания

[1] К этому можно добавить, что немало сочинений дошли до нас вовсе без указания конкретной «инструментовки».

[2] Подробнее о практике реализации партии basso continuo см. в целом ряде специальных изданий, включая соответствующий компендиум, составленный в 2010-е годы Зигбертом Рампе [14].

[3] Не говоря уже о том, что само слово «ансамбль» в эпоху барокко сугубо музыкального смысла не имело.

[4] Например, сонаты И. С. Баха для скрипки и облигатного клавира (BWV 1014–1019), скрипичные дуэты ор. 1 Виллема де Феша или же сонаты для двух флейт ор. 1 и ор. 2 Жозефа Бодена де Буамортье.

[5] Судя по данным, приведенным в монографии Джона Спитцера и Нила Заслава «Рождение оркестра» [17], такие капеллы в различных европейских странах (особенно в первой половине XVIII столетия) уже не были редкостью.

[6] Заметим, однако, что вполне обычные для музыкально-исторической литературы рассуждения об оркестровой музыке барокко в значительной мере оказываются экстраполяцией представлений о современной исполнительской практике на реалии той (уже весьма давней) эпохи.

[7] Подробнее об этом см. в одной из статей автора этих строк [4].

инструментальной музыки. Разумеется, по этому поводу возможны длительные и глубокие размышления. Но при этом в любом случае «на поверхности» оказывается такой очевидный факт, как различие барочных опусов по типам названий.

С одной стороны, мы имеем сборники с относительно нейтральными, а с другой – с поэтически-программными названиями. При этом в первых (а их явное большинство) могут фиксироваться исполнительский состав[1], конкретные жанры (с указанием точного количества сочинений или без оного[2]), общая направленность либо предпочтительная сфера применения (Clavierübung; Musique de Table) и т. д.

Что же касается опусов с «поэтически-программными» названиями, то вариантов здесь также немало. Так, порой они оказываются следствием уподобления музыкальных сочинений, вошедших в то или иное собрание, цветам либо плодам, а возникающего целого – цветущему саду. Достаточно вспомнить «Музыкальную книгу цветов» (*Musicalisches Blumen-Büchlein*) Иоганна Каспара Фердинанда Фишера, оба «Флорилегиума» (*Florilegium primum* и *Florilegium secundum*) Георга Муффата, «Весенние музыкальные плоды» (*Musikalischen Frühlingsfrüchte*) Дитриха Беккера, «Свежие клавирные плоды» (*Frische Clavier Früchte*) Иоганна Кунау, «Ежемесячные музыкальные плоды» (*Monatliche Clavier Früchte*) Кристофа Граупнера, «Гармонический сад» (*Il Giardino Armonico*) Йоханнеса Шенка. В ряде случаев композиторы в той или иной мере обращались к античной тематике – например, в сборниках «Гексахорд Аполлона» (*Hexacordum Apollinis*) Иоганна Пахельбеля или «Музыкальный Парнас» (*Musikalischer Parnassus*) И. К. Ф. Фишера. Иногда они обращали внимание на творческий характер своей продукции как, скажем, в «Гармоническом вдохновении» (*L'estro Armonico*) Антонио Вивальди. А порой попросту обещали ее потребителям прекрасное времяпрепровождение – как это сделал Томмазо Альбинони в «Гармонических увеселениях» (*Trattenimenti armonici*) ор. 6 для скрипки и basso continuo.

Но, как бы то ни было, рассмотрение барочных инструментальных опусов, исходя из особенностей их исполнительского состава, контекстуально-функциональных признаков или характера их названий, как мы видим, не дает четкого представления о строении самих этих опусов. Иначе говоря – о специфике возникающих макроструктур.

Ил. 2. Гравюра с титульного листа сборника сонат «Свежие клавирные плоды» (“Frische Clavier Früchte”) И. Кунау (Лейпциг, 1696) из Библиотеки Петруччи (https://imslp.org/)

Если постараться охватить «единым взором» все разнообразие барочных инструментальных опусов, мы, прежде всего, сможем установить, что *их структуры (т. е. макроструктуры) чаще всего складываются из ряда внутренне интегрированных либо внешне упорядоченных полиструктур, характерных для т. н. сложных жанров* (многочастных сонат, концертов, сюит, прелюдий и фуг, органных магнификатов и др.)[3].

Иногда, правда, встречаются образцы, которые, напротив, состоят целиком из простых жанров в виде моноаффектных пьес (танцев, фуг, небольших вариационных циклов и др.), не формирующих при этом сюиты. Подобными опусами, где форма целого составлена из отдельных моноструктур, в силу их небольшого количества, можно было, вероятно, и вовсе «пренебречь», говоря языком математики, если бы не то обстоятельство, что среди их авторов оказываются весьма крупные творческие личности, в том числе И. Пахельбель, Г. Ф. Телеман и Г. Ф. Гендель[4]. И тем не менее в общей массе барочных опусов они, как говорится, «погоду не делают»[5].

Так что в подавляющем большинстве случае макроструктуры являются качественно однородными системами, состоящими из композиционных элементов одного вида. Но количество таких элементов (в виде полиструктур, реже – моноструктур) в рамках опусов неодинаково. К тому же степень интеграции самих макроструктур различна.

И, чтобы хоть как-то их систематизировать, мы, пожалуй, должны задать себе следующий вопрос:

---

[1] *Les pièces d'orgue* Н. Лебега (1676) или *Pièces de viole avec la Basse Continüe* ор. 2 Ш. Долле (1737).

[2] *Sonate a tre* ор. 1 А. Корелли (1681) или *Twelve Grand Concertos* ор. 6 Г. Ф. Генделя (1739).

[3] О жанровой типологии инструментальной музыки XVII – первой половины XVIII века см. в монографии автора этих строк «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» [2].

[4] См., например, собрание клавирных сочинений И. Пахельбеля «Гексахорд Аполлона» (*Hexacordum Apollinis*, 1699), состоящее из 6 арий с вариациями, и его же 8 органных хоралов (*Acht Choräle*, 1693), «Героическую музыку» (*Heldenmusik*, 1728) Г. Ф. Телемана из 12 маршей, «Шесть фуг или волюнтариев для органа или харпсихорда» (*Six fugues or voluntarys for organ or harpsichord*, 1735) Г. Ф. Генделя.

[5] Кстати, теоретически, конечно, возможно представить себе строение крупного опуса также в виде сочетания моно- и полиструктур. Но сколь-либо широкого распространения такая практика не получила (редкое исключение – уже упоминавшееся «Музыкальное приношение» И. С. Баха).

«Какими принципами руководствовались композиторы, составляя свои инструментальные опусы?»

К сожалению, детальных и развернутых ответов на него мастера музыкального барокко не оставили, но знакомство с их творческим наследием позволяет сделать ряд важных выводов.

Думается, что в таких случаях они исходили, прежде всего, из принципов *жанровой общности* либо (что реже) – *жанровой бинарности*. В результате макроструктуры как формы целостных опусов оказывались системами либо качественно однородными, состоящими из подобных друг другу структур, либо неоднородными (бинарными), сформированными из структур, качественно различных[1].

Еще одним важным принципом, которого обычно придерживались авторы при построении своих опусов, состоял *в соблюдении тонального (ладового) контраста между сопрягаемыми сочинениями*.

Но не менее существенным для композиторов оказывался также *количественный фактор*, проявлявшийся в том, целое, с одной стороны, складывалось из лимитированного количества сочинений (от 2 до 24), а с другой – в ориентации при этом на некие более или менее типизированные варианты, которые свидетельствовали бы о законченности целого. В подавляющем большинстве случаев речь идет о количестве, равном *6* или *12*. Причем числа эти, как известно, имеют определенное семантическое значение: первое символически связано с шестью днями творения, а второе – с идеей цикличности, соответствуя, в частности, количеству месяцев в году, часов на циферблате, а также знаков Зодиака. В этой связи можно вспомнить хотя бы о том, что каждый из шести опубликованных опусов инструментальной музыки А. Корелли (т. е. его сонат и концертов) включает в себя по 12 сочинений. И. С. Бах же, напротив, в основном группировал свои инструментальные композиции по 6. Явное большинство многочисленных опусов Ж. Б. де Буамортье также состоит из 6 сонат, сюит либо концертов. А вот среди прижизненных публикаций многих других известных авторов (в том числе Т. Альбинони, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, Ж.-М. Леклера) примерно в равной мере представлены оба обозначенных нами варианта.

Впрочем, при изучении строения различного рода барочных инструментальных опусов неоднократно приходится сталкиваться со случаями, когда макроструктура формируется из другого количества структурных единиц. Вариантов здесь теоретически может быть немало, но на статус типизированных (хотя бы условно) могут претендовать конструкции из 7–10 либо 24 сочинений. Тем более что символика данных чисел, которую, вероятно, нет нужды подробно описывать, также наводит на мысль о завершенности определенных циклов[2].

Типичные примеры макроструктур из 7 полиструктурных барочных композиций – это прежде всего *Frische Clavier Früchte* Иоганна Кунау, *Florilegium primum* Георга Муффата, *Concentus Musico-instrumentalis* Иоганна Йозефа Фукса, а также два сборника трио-сонат Дитриха Букстехуде[3].

Показательные образцы макроструктур из 8 составных частей демонстрирует строение двух органных книг Жака Буавена (из 8 сюит в разных ладах), сборников магнификатов Иоганна Каспара Керля, клавирных партит Кристофа Граупнера и сюит Томаса Роузингрейва[4]; а из 9 частей – сборников клавирных сюит Петера Бустина и Иоганна Каспара Фердинанда Фишера[5].

Макроструктуры из 10 крупных композиций можно найти, обратившись к посмертной публикации трио-сонат Генри Пёрселла, сборникам скрипичных сонат Франческо Антонио Бонпорти ор. 7, трио-сонат Виллема де Феша ор. 7, а также сонат Пьетро Антонио Локателли ор. 8[6].

Наконец, циклы из 24 сочинений, помимо И. С. Баха (см. два тома его «Хорошо темперированного клавира»), сочиняли также некоторые его современники, в том числе Иоганн Кристиан Шикхардт и Иоганн Готлиб Гольдберг[7].

Собственно, однородность или бинарность макроструктуры и типизированное количество составля-

---

[1] Заметим при этом, что макроструктура опуса, формально состоящего из сочинений в двух жанрах, не всегда оказывалась бинарной. В некоторых случаях (как, например, в ор. 1 Дж. Б. Витали и ор. 5 Дж. Торелли) макроструктура остается по сути однородной, складывающейся (несмотря на жанровые различия) из моноструктур или полиструктур единого типа.

[2] Отметим, тем не менее, что число *7* соответствует количеству дней недели или количеству известных в те времена планет, число *8* – количеству церковных ладов; число *9*, вероятнее всего, напоминало об общем количестве античных муз, а число *10* – о количестве пальцев на обеих руках, равно как и целостном разряде широко распространенной десятеричной системы счисления. Наконец, *24* явно уподоблялось количеству часов в сутках, будучи при этом удвоением «типизированного» числа *12* (казалось бы, напрашивающаяся аналогия с общим количеством тональностей при равномерно-темперированном строе для эпохи барокко в целом представляется не слишком характерной).

[3] См.: *Buxtehude D.* VII Sonate à doi, Violino & Viola da gamba al Cembalo. Opera Prima. Hamburg, 1694; VII Sonate à doi, Violino & Viola da gamba al Cembalo. Opera Secunda. Hamburg, 1696.

[4] См.: *Boyvin J.* Premier Livre d'Orgue Paris, 1690; Second Livre d'Orgue. Paris, 1700; *Kerll J. C.* Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiaticis tonis respondens. München, 1686; *Graupner Chr.* Partien auf das Clavier. Darmstadt, 1718; *Roseingrave T.* Eight Suits of Lessons for the Harpsicord or Spinnet. London, 1728.

[5] *Bustijn P.* IX Suittes pour le Clavessin, Composées de Preludes, Allemandes, Courantes, Sarabandes, Gigues, Gavottes & autres Airs. Amsterdam, ca. 1712; *Fischer J. C. F.* Musikalischer Parnassus. Augsburg, s. d.

[6] *Purcell H.* Ten Sonatas in Four Parts. London, 1696; *Bonporti F. A.* Sonate da Camera à Violino Solo col Basso Continuo. Opera Settima. Amsterdam, n.d.; *Fesch W. de.* X. Sonata's, for two German Flutes or, two Violins; with a Thorough Bass. London, 1733; *Locatelli P. A.* X Sonate. VI à Violino Solo e IV à tre. Opera Ottava. Amsterdam, 1746.

[7] *Schickhardt J. Ch.* L'Alphabet de la Musique, Contenant XXIV Sonates-Solos, pour la Flute Traversiere ou pour le Violon avec une Basse Continue. Op. 30. London, ca. 1735; *Goldberg J. G.* 24 Polonaisen durch alle Tonarten. Manuscript (1749).

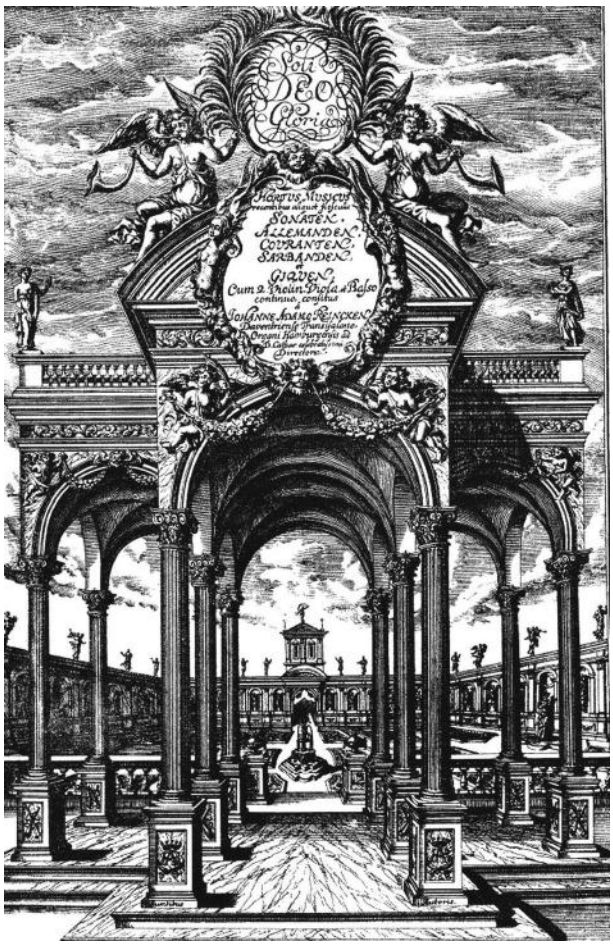
ющих ее элементов, наряду с различием основных тональностей (тонов) сопрягаемых сочинений, выступали в качестве того минимального набора условий, которыми, как правило, руководствовались композиторы при формировании своих крупных опусов. Правда, при соблюдении только этих условий любая макроструктура представала в виде системы, в которой взаимосвязь частей целого все-таки оставалась незначительной.

Неудивительно, что нередко композиторы, руководствуясь прежде всего соображениями сугубо эстетического характера, стремились повысить степень интеграции макроструктур. Иногда в таких случаях этому способствовала выбранная программа, из-за которой целое группировалось согласно внемузыкальному плану, как, скажем, в «Музыкальном представлении некоторых библейских историй в шести сонатах для исполнения на клавире» (*Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten, auf der Clavier zu spielen*) Иоганна Кунау (1700) или в ансамблево-оркестровом «Музыкальном Зодиаке» (*Zodiaci musici*) Иоганна Абрахама Шмиерера (1698). Но значительно чаще авторы стремились выстраивать опусы тем или иным образом, исходя из собственно музыкальных соображений.

Один из вариантов предусматривал формирование своего рода тональной арки между крайними сочинениями опуса. Мы можем видеть это, к примеру, в каждой из трех серий «Застольной музыки» Г. Ф. Телемана, в которых начальная увертюра-сюита и *Conclusion* написаны в единой тональности (соответственно, в e-moll, D-dur и B-dur), или, скажем, в сборниках из 12 концертино для скрипки и виолончели ор. 4 Дж. Торелли и 12 флейтовых сонат ор. 2 П. А. Локателли (в обоих случаях использована тональность G-dur).

В собрании из 6 флейтовых концертов Джона Бастона (1729), помимо обрамления тем же G-dur, обращает на себя внимание весьма любопытный тональный план, сочетающий в себе элементы рондальности и симметричности: G-dur – F-dur – G-dur – C-dur – F-dur – G-dur. Также достаточно любопытны тональные планы Шести органных концертов ор. 4 Г. Ф. Генделя (налицо комбинация из трех родственных тональностей: g-moll – B-dur – g-moll – F-dur – F-dur – B-dur) или же «Музыкальных сочинений для чембало» Готлиба Муффата: C-dur – G-dur – D-dur – B-dur – d-moll – G-dur (здесь, в завершении всего опуса, как и у Генделя, повторена тональность второго сочинения).

Однако в некоторых случаях тональная логика в расположении сочинений внутри опуса проявляется значительно более явно. Взять хотя бы опубликованный в 1718 году сборник из 8 клавирных партит К. Граупнера (GWV 101–108), в построении которого очевидно проявился принцип поступенного «восхождения» тональностей данных сочинений, вкупе с попарной группировкой в первой половине опуса мажорной и одноименной минорной тональностей: C-dur – c-moll – D-dur – d-moll – Es-dur – E-dur – e-moll – F-dur. Но еще за несколько десятилетий до Граупнера некоторые немецкие композиторы также с не меньшей «ответственностью» подходили к выстраиванию тональной логики внутри своих инструментальных опусов. Так, если мы рассмотрим строение сборника *Zweystimmiger Sonaten und Suiten* Д. Беккера (1674), то обнаружим в нем поступенное «восхождение» тональностей девяти комплексных подборок, образующих целое и состоящих из полиаффектной сонаты и типичной танцевальной сюиты: C-dur – D-dur – e-moll –F-dur – g-moll – A-dur – B-dur – c-moll – D-dur[1]. А в *Hortus Musicus* И. А. Рейнкена (1688) после «тонального восхождения» в рамках первых пяти подобных «сонато-



Ил. 3. Гравюра с титульного листа собрания «Музыкальный сад» (“Hortus musicus”) И. А. Рейнкена (Гамбург, 1688) из Библиотеки Петруччи (https://imslp.org/)

[1] Несмотря на тот факт, что опус Д. Беккера формально является разножанровым, совокупность сонаты и последующей одноименной сюиты в каждом из девяти случаев вполне можно рассматривать как единое целое (такой позиции, в частности, придерживается М. Робертсон [16].

сюит» с наступлением заключительной шестой следует возвращение к основному тону в его мажорном варианте: a-moll – B-dur – C-dur – d-moll – e-moll – A-dur. Преемственность в построении данных двух макроструктур, думается, вполне очевидна[1].

Не исключено, что опус Рейнкена в какой-то мере повлиял на структуру Английских сюит И. С. Баха, который, правда, обратился к обратному – нисходящему последованию тональностей: A-dur – a-moll – g-moll – F-dur – e-moll – d-moll. Более того, есть основание полагать, что, поместив в начале своего опуса две сюиты в одноименных тональностях, композитор тем самым зашифровал начало хорошо известной лютеранской церковной песни *Jesu meine Freude*[2].

Что же касается инструментальных (прежде всего органных) опусов, объединивших в себе сочинения, предназначенные прежде всего для исполнения в церкви, то нередко специфической особенностью их общей композиции оказывается расположение согласно традиционному порядку церковных ладов. Мы можем видеть это на примере таких опусов, как *Intonationes breves per octo tonos* Себастьяна Антона Шерера (1664) – из восьми (по количеству церковных ладов) подборок по четыре органных интонации в каждой, а также *Modulatio organica* Иоганна Каспара Керля (1686) – из восьми органных магнификатов. В этом же ряду оказываются содержащие сюиты в разных ладах (обычно всех восьми) Книга пьес для органа Николя Лебега (1676), обе органные книги Жака Буавена (1689, 1700), а также Пьесы для магнификата Жана-Адама Гилэна (1706)[3].

В целом же отмеченные нами случаи целенаправленного выстраивания композиторами своих крупных инструментальных опусов по определенному тональному (ладовому) принципу позволяют говорить о существенном повышении уровня интеграции соответствующих макроструктур – в сравнении с тем явным большинством опусов, в которых такой принцип не был реализован.

Особое же внимание, вероятно, следует обратить на те сборники, при создании которых их авторы недвусмысленно декларировали идею охвата максимально возможного количества тональностей. Тем более что это приводило, в частности, к возникновению конструкций из 24 сочинений, во многом предвосхитивших практику создания одножанровых опусов, широко распространившуюся в постбарочные времена.

Естественно, что в первую очередь идея возникновения целого из 24 сочинений заставляет вспомнить о двух томах «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, выстроенных, как известно, в строго определенном порядке: двухчастные циклы из прелюдии и фуги располагаются попарно (в мажорной и одноименной минорной тональности) по полутонам вверх (в диапазоне от *c* до *h*). Другой – не хроматический, а восходящий по квинтовому кругу порядок тональностей (мажорной и параллельной минорной), который впоследствии будет использован в Прелюдиях Ф. Шопена, продемонстрировал И. Г. Гольдберг, в созданном им уже на излете эпохи барокко сборнике из 24 полонезов.

Учитывая, что 1-й том «Хорошо темперированного клавира» был завершен И. С. Бахом в 1722 году, непосредственным предшественником этого сочинения можно считать напечатанную еще в 1702 году «Музыку Ариадны» И. К. Ф. Фишера – цикл из 20 прелюдий и фуг (правда, гораздо менее развернутых, чем у Баха) в разных тональностях[4], к которому при публикации были добавлены 5 ричеркаров на хоральные мелодии. Кроме того, следует обратить внимание на появившиеся уже в 1730-е годы два крупных опуса во всех (по утверждению их авторов) тональностях, которых, правда, оказывается меньше 24, поскольку имелись в виду только тональности «употребительные», удовлетворительно звучащие в условиях неравномерной темперации. Речь идет о «Музыкальных азбуках» Готфрида Кирхгофа и Иоганна Кристиана Шикхардта.

А. П. Милка, который в начале XXI столетия подготовил публикацию долгое время считавшегося утерянным собрания Кирхгофа из прелюдий и фуг в 16 тональностях (*L'A.B.C. Musical*), отмечал, что в рамках данной макроструктуры «действуют два организующих принципа – принцип парности (Paarungsprinzip) и принцип восхождения (Steigerungsprinzip). Первый появляется в том, что основную единицу сборника составляет микроцикл из двух пьес – прелюдии и фуги в одной тональности. А сами микроциклы группируются попарно, чередуя мажор и минор. Второй про-

[1] В этом отношении вряд ли можно согласиться с Л. Крупиной, которая утверждала, что «несомненным предшественником этого сочинения [*Hortus Musicus*. – *Ю. Б.*] (а возможно, и импульсом к его созданию) послужило собрание Д. Беккера *Musicalische Frühlings-Früchte* («Плоды музыкальной весны») (1668)» [6, с. 278–279]. В отличие от стройной конструкции из однотипных структурных единиц (соната + сюита) и предельно логичного общего тонального плана в опусе Рейнкена, в «Плодах» Беккера мы видим многожанровый сборник (состоящий не только из сонат и сюит, но также канцоны и двух паван), в котором последование тональностей не образует единой линии. Более того, основные составляющие данного сборника оказываются сгруппированы по фактурному принципу: поначалу – для трех партий, далее – четырех, пяти и снова четырех, тогда как количество исполнительских партий в опусе Рейнкена остается постоянным.

[2] Подробнее об истории создания Английских сюит см. в одной из статей автора этих строк [1].

[3] От опуса Ж.-А. Гилэна, правда, сохранилась лишь первая часть, в которой представлены только четыре сюиты – соответственно, в первом, втором, третьем и четвертом церковных ладах.

[4] Последование тональностей – восходящее, но не в строго хроматическом порядке, к тому же сопоставление мажора и минора здесь выдержано не строго: C-dur – cis-moll – d-moll – D-dur – Es-dur – e (phrigian) – e (dorian) – E-dur – f-moll – F-dur – fis-moll – g-moll – G-dur – As-dur – a-moll – A-dur – B-dur – h-moll – H-dur – c-moll.

является в плавном восхождении пар одноименных тональностей. Исключение составляют последние две – Es и B, – не включенные в общий порядок восхождения и присутствующие здесь как своеобразное дополнение к восходящему движению: C-c D-d E-e F-f G-g A-a H-h+Es+B» [10, с. VIII].

«Музыкальная азбука» (*L'Alphabet de la Musique*) ор. 30 И. К. Шикхардта охватывает в общей сложности 15 тональностей и при этом, подобно Кирхгофу, выдерживается (хотя и не строго) их восходящий порядок при соблюдении парности структурных единиц, написанных в одноименных тональностях: C-c D-d D-d Es-e F-e F-f G-g G-g As-a A-a B-h C-c. Однако сама структурная единица в данном случае – не прелюдия и фуга, а довольно развернутая камерная соната для мелодического инструмента и basso continuo. При этом, в отличие от опуса Кирхгофа, общее количество структурных единиц оказывается равным 24, аналогично двум баховским циклам «Хорошо темперированного клавира».

Однако каким бы значительным не являлся ладотональный фактор, в определенных случаях опус был структурирован главным образом на основе иных принципов, в том числе имевших непосредственное отношение к особенностям инструментовки конкретных сочинений. Так, если обратиться к сборнику инструментальных концертов Роберта Вудкока (1729), то способ внутренней группировки составляющих его композиций отразился уже в самом названии данного опуса: «XII концертов для 8 партий; первые 3 [концерта] – для скрипок и одной малой флейты, вторые 3 [концерта] – для скрипок и двух малый флейт, следующие 3 [концерта] – для скрипок и немецкой [поперечной. – *Ю. Б.*] флейты и последние 3 [концерта] – для скрипок и гобоя»[1].

Впрочем, значительно чаще изменения инструментовки внутри единого опуса сопровождались также изменениями фактурного характера, что, несомненно, также влияло на выстраивание сочинений внутри опуса. Мы можем увидеть это на примере сборника пьес Мишеля Корретта ор. 5 (1730), состоящего из четырех сюит, из которых две первые предназначены для мелодического инструмента и basso continuo, а две другие – для дуэта мелодических инструментов[2]. Но еще более явно – в уже упоминавшихся ор. 5 Дж. Торелли и ор. 8 П. А. Локателли: в первом случае вслед за шестью камерными симфониями для 3 партий следуют шесть концертов для 4 партий, а во втором – к шести сольным скрипичным сонатам добавлены еще четыре трио-сонаты.

Но, вероятно, значительно более эффективным средством внутреннего объединения опуса оказывается все-таки фактор тематического единства, который, правда, не получил широкого распространения в творчестве мастеров музыкального барокко. Однако же именно он оказался реализован в двух крупных сочинениях И. С. Баха – «Музыкальном приношении» и «Искусстве фуги» – опусах подчеркнуто нетипизированного строения, состоящих из ряда композиций (в основном имитационно-полифонического склада), в основе которых в каждом из случаев оказывается единая тема, так что целое фактически можно определить как своего рода «вариации высшего порядка»[3].

Суммируя наши наблюдения над спецификой строения барочных опусов, можно сделать несколько выводов.

Прежде всего – констатировать многообразие макроструктур и при этом принципиальное их различие по характеру составляющих элементов (в виде различного рода полиструктур, реже – моноструктур), позволяющее выявить два типа форм барочного инструментального опуса как некоего целого, которые мы определили как *однородная* либо *бинарная макроструктура*. В свою очередь, однородная макроструктура (наиболее распространенный тип) представляет собой совокупность единообразных элементов – например, в виде внутренне интегрированных полиструктур (т. е. форм многочастных сонат, концертов или объединения прелюдии и фуги) либо в виде полиструктур внешне интегрированных (сюит) или внешне упорядоченных (органных магнификатов и других конструкций из версетов). Бинарная же макроструктура, напротив, складывается из композиционных образований двух разных типов (например, сонаты и сюиты).

И однородная, и бинарная макроструктуры могут состоять из разного количества частей (по сути, форм входящих в опус отдельных сочинений), но само это количество, с одной стороны, достаточно лимитировано (составляя от 2 до 24), а с другой стороны, как правило, соответствует тому или иному типизированному варианту (чаще всего из 6 или 12 частей, реже из 7–10 либо 24 частей).

В большинстве случаев макроструктурам, несмотря на их очевидную целостность (как следствие самого факта публикации либо очевидного авторского решения объединить в рамках опуса ряд относительно завершенных сочинений), явно свойственны центробежные тенденции, особенно ярко проявляющиеся по мере увеличения общего количества частей. Но тем не менее встречаются и такие макроструктуры, которые обнаруживают явное стремление к целенаправленному объединению опуса (с использованием прежде всего ладотонального фактора). Возникает вполне резонный вопрос – каким образом можно определить

[1] *Woodcock R.* XII Concertos in Eight Parts, the first three for VIOLINS and one small FLUTE, the second three for VIOLINS and two small FLUTES, the third three for VIOLINS & one GERMAN FLUTE, and the three last for VIOLINS & one HOBOY. London, 1729.

[2] *Corrett M.* Pièces pour la musette, vièle, flûte à bec, flûte traversière, hautbois, dessus de viole, et violon. Op. 5. Paris, 1730.

[3] Подробнее о содержании и строении этих сочинений см., в частности, в книгах А. П. Милки [8; 9] и Е. В. Вязковой [5].

форму барочного инструментального опуса в каждом конкретном случае?

Учитывая, что какой либо общеупотребительной номенклатуры макроструктур не существует, приходится полагаться на собственные версии.

В этой связи можно предложить для однородных макроструктур следующие сравнительно лаконичные дефиниции:

1. *однородная макроструктура из 6 (12 либо иного количества) сочинений*[1];

2. *интегрированная однородная макроструктура из 6 (12 либо иного количества) сочинений*;

3. *усложненная интегрированная макроструктура*.

Соответственно, первое из этих определений характеризует строение явного большинства барочных инструментальных опусов (в том числе сонат и концертов А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, сюит Г. Муффата и И. Кунау и др.). В них расположение отдельных сочинений оказывается достаточно произвольным, не обнаруживая очевидного единого композиционного плана.

Второе определение подойдет для описания строения тех опусов, в которых порядок расположения составных частей определяется каким-либо дополнительным фактором (чаще всего ладотональным), что придает макроструктуре большую степень единства (типичные примеры – уже упоминавшиеся в данной статье *Modulatio organica* И. К. Керля и сборник клавирных партит К. Граупнера, GWV 101–108).

Третье, в сущности, представляет собой вариант второго, но выделено особо, поскольку имеет отношение к весьма значимым опусам из 16–24 сочинений, которые суммарно охватывают максимальное количество употребительных тональностей и при этом выстроены согласно двум композиционным принципам (условно – «парности» и «восхождения»). Имеются в виду уже упоминавшиеся в данной статье опусы И. К. Ф. Фишера, Г. Кирхгофа, И. К. Шикхардта, И. Г. Гольдберга и, конечно же, оба тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Что же касается остальных разновидностей макроструктур, имеющих отношение к сравнительно небольшому количеству инструментальных опусов, то их также три, а именно:

1. *бинарная макроструктура из 6 (либо иного количества) сочинений* («Шесть соло для скрипки» И. С. Баха и др.);

2. *интегрированная бинарная макроструктура* (*Zweystimmiger Sonaten und Suiten* Д. Беккера или *Hortus musicus* И. А. Рейнкена)[2];

3. *тематически единая макроструктура вариантного типа* («Музыкальное приношение» и «Искусство фуги» И. С. Баха).

Таким образом, складывается целая система макроструктур, вполне отражающая, на наш взгляд, все то многообразие, которое отличает строение крупных инструментальных опусов в музыке эпохи барокко.

Литература

1. *Бочаров Ю. С.* Английские сюиты И. С. Баха: страницы истории // Старинная музыка. 2016. № 4. С. 8–15.
2. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. 232 с.
3. *Бочаров Ю. С.* На пути систематизации форм инструментальной музыки эпохи барокко // Старинная музыка. 2018. № 2. С. 11–20.
4. *Бочаров Ю. С.* Da chiesa e da camera // Старинная музыка. 2011. № 3–4. С. 16–23.
5. *Вязкова Е. В.* «Искусство фуги» И. С. Баха. Исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 481 с.
6. *Крупина Л. Л.* Доклассические музыкальные формы. Часть II: Музыкальное формообразование в эпоху барокко: Уч. пособие. Воронеж: Воронежский гос. пед. ун-т, 2017. 291 с.
7. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с.
8. *Милка А. П.* «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор, 2009. 454, [1] с.
9. *Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 261, [2] с.
10. *Милка А. П.* Предисловие // Готфрид Кирхгоф. Музыкальная азбука. СПб.: Композитор, 2004. С. V–XVI.
11. *Панов А. А., Розанов И. В. Florilegium primum* Георга Муффата: перевод, комментарии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 4. С. 151–156.
12. The Cambridge history of eighteenth-century music / ed. by Simon P. Keefe. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2009. 798 p.
13. The Cambridge history of seventeenth-century music / ed. by Tim Carter and John Butt. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005. xxvii, 591 p.
14. *Rampe S.* Generalbasspraxis 1600–1800. Laaber: Laaber-Verlag, 2014. 262 S.
15. *Rampe S.* Instrumentalmusik des Barock. Laaber: Laaber-Verlag, 2018. 448 S.
16. *Robertson M.* Consort Suites and Dance Music by Town Musicians in German-Speaking Europe, 1648–1700. London; New York: Routlege, 2016. 236 p.
17. *Spitzer J., Zaslaw N.* The Birth of Orchestra. Oxford; New York: Oxford University Press, 2004. 650 p.
18. *Taruskin R.* The Oxford history of western music. Vol. 2: The Seventeenth and eighteenth centuries. Oxford: Oxford University Press, 2005. VII, 758 p.

[1] В сравнительно редких случаях, когда такие сочинения оказываются относительно небольшими моноаффектными пьесами, в конце определения, вероятно, стоит сделать уточнение «в виде моноструктур».

[2] Характер расположения сочинений в данном случае, как и у интегрированной однородной макроструктуры, во многом определяется привнесенной логикой тонального плана.

*Алексей ПАНОВ, Иван РОЗАНОВ**
(Санкт-Петербург)

От клавира к пианофорте. Постановка рук и посадка за инструментом в последней трети XVIII – начале XIX века**

Продолжая серию статей, посвященных особенностям постановки рук и посадки за старинными клавишными музыкальными инструментами, обратимся к трудам западноевропейских музыкантов эпохи перехода от клавира к фортепиано.

Одним из важных и получивших широкое распространение в Германии трудов стала «Клавирная школа» Георга Симона Лёляйна [36][1]. Эта публикация представляет собой «школу» почти в современном понимании этого слова. В ней не только имеется небольшой теоретический раздел, но и содержатся различные последовательно усложняющиеся пьесы – «гавоты, прелюдии, жиги, менуэты, дивертисменты, ариетта с вариациями» и проч. В главе, посвященной «аппликатуре» или «способу ставить пальцы» (*Fingersetzung*), Лёляйн обсуждает постановку рук, расположение пальцев на клавиатуре и посадку за инструментом[2]. Эта часть трактата, снабженная отдельным подзаголовком – «Основополагающие правила [для начинающих] таковы», содержит (в пункте 2) следующие указания: «Во время игры сгибайте длинные пальцы так, чтобы они располагались на клавиатуре в одну ровную линию с более короткими[3]. Локти держите при теле, а не раскачивающимися; руки не поворачивайте наружу[4] [вспомним указание де Сен Ламбера – см.: 11, с. 17], не подсовывайте большой палец или мизинец под клавиатуру [*und stecke ja nicht den Daumen oder den kleinen Finger unter das Clavier*][5], не размахивайте им[6] понапрасну или не нажимайте им на дощечку, которая под клавишами, но усердно используйте его (*). Позиция верхней поверхности руки должна быть прямой, чтобы если положить что-то на нее, то оно осталось бы лежать на ней»[7]. А в примечании (*) особо подчеркивается необходимость использовать большой палец: «Некоторые считают, что не приличествует использовать большой палец в игре на клавире. Неужели это так же не приличествует, как если бы я сказал, что неуместно пользоваться боль-

*** Панов Алексей Анатольевич** – доктор искусствоведения, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; **Розанов Иван Васильевич** – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №18-012-00208 «Темп и ритм в западноевропейской музыке XVII–XVIII в.».

[1] Отечественному читателю об этой работе известно в основном по книге А. Д. Алексеева «Из истории фортепианной педагогики» [1, с. 56–60], где материалы из трактата Лёляйна, относящиеся к клавирной педагогике и методике, выборочно приведены по русскому изданию 1773 года [4].

[2] Необходимо обратить внимание на то, что в этом разделе трактата Лёляйн (вслед за К. Ф. Э. Бахом) пишет не только о клавесине (*Clavezimbel*), но и о клавикорде и Piano forte, «которые тоже достаточно известны».

[3] В диссертации Доры Уилсон, содержащей комментированный перевод текста трактата Лёляйна, объяснение *daß sie mit denen kürzern in einer gleichen Linie auf dem Griffbrete des Claviers liegen* переведено как *so that they lie with shorter fingers in the same line with the fingerboard of the instrument*, то есть: «в одну линию с клавиатурой» [64, с. 122]. В старинном русском переводе трактата Лёляйна [4, с. 17] данное объяснение передано более точно: «чтобъ они [более длинные пальцы. – *А. П., И. Р.*] на клависах в равной линіи съ кроткими лежали», то есть не «в одну линию с клавиатурой», как переводит Уилсон, а «в одну линию между собой» [подчеркнуто везде нами. – *А. П., И. Р.*].

[4] Указание Лёляйна «руки поворачивайте наружу» (*die Hände drehe man auswärts*; русский перевод 1773 года: «руки надобно выгнуть вон»; английский перевод Уилсон аналогичен: *One turns the hand outward*) сформулировано недостаточно ясно. Скорее всего, речь идет о том, что рука не должна «сваливаться» в направлении к пятому пальцу. Аналогичным образом современному читателю может быть не вполне понятна следующая рекомендация английского органиста Эдварда Миллера: «Запястья должны быть немного повернуты наружу и приподняты вровень с суставами руки [*The wrists should be turned a little outwards, and raised equal with the knuckles of each hand*]» [44, с. 20]. В «Школе» И. Плейеля и Л. Дюссека данный принцип объясняется точнее: «чтобы рука не наклонялась в сторону мизинца» (см. далее).

[5] В переводе Уилсон единственное число заменено здесь на множественное: *does not place the thumbs or the little fingers lower than the keyboard* [64, с. 122].

[6] В данном случае речь идет, скорее, о большом пальце, нежели о мизинце.

[7] В опубликованном в 1793 году «Опыте элементарного учения для юношей за клавиром» В. Ронг рекомендует подобное же упражнение, указывая, что необходимо «положить на верхнюю поверхность руки кусочек свинца [и следить за тем], чтобы он не упал с нее». Наряду с этим, Ронг отмечает, что «локоть должен достаточно заметно располагаться выше, чем рука, как это показано на титульном рисунке» [56, с. 5]. Несмотря на очень плохое состояние сохранившегося экземпляра работы Ронга, на гравюре видно, что локоть мальчика основательно приподнят.

шим пальцем во время еды или в других случаях»[1] [36, с. 17–18].

Судя по всему, именно в «Клавирной школе» Лёляйна впервые в истории методики обучения игре на клавишных инструментах встречается рекомендация класть какой-либо предмет на верхнюю поверхность пясти и следить за тем, чтобы во время игры этот предмет не упал. Кроме того, если верить ее автору, в 60-е годы XVIII века широкое использование первого пальца еще не было общепринятым, хотя в капитальном труде К. Ф. Э. Баха именно большому пальцу в игре на клавишных инструментах отводится первостепенная роль[2]. В разделе «О мелодии и об игре» Лёляйн вновь касается вопроса посадки и положения рук, добавляя, что «локти по естественному их положению должны быть немного выше клавиатуры [*daß die Ellenbogen in ihrer natürlichen Lage, etwas höher, als die Tastatur, oder Griffbret*[3] *des Claviers, liegen*]» [там же, с. 19].

В двух предшествующих статьях [10; 11] мы неоднократно обращали внимание читателя на рекомендации старинных музыкантов начинать обучение детей, используя инструменты с «легкой» трактурой (играть только на одном мануале клавесина, а еще лучше – пользоваться спинетом). Лёляйн решает эту задачу в полном соответствии с установками К. Ф. Э. Баха[4]. В самом начале своей «Школы» он рекомендует «приобрести хороший клавикорд [*Clavier*[5]] <...>, который, как свидетельствует практика, бесспорно, лучше для начинающего, чем клавесин или пианофорте [*Clavezimbel, oder Piano forte*], потому что тот, кто учится на одном из последних инструментов, никогда не достигнет той утонченности в туше и в выразительности, нежели тот, кто изначально обучался на клавикорде [*Clavier*]» [36, с. 1–2][6]. Заметим, что трактура клавикорда значительно «легче», чем на клавесине или пианофорте. В технике игры на клавикорде есть специфическая особенность: клавиши необходимо нажимать с известной скоростью, чтобы тангент, находящийся на конце клавиши, ударил по струне. Если просто нажать клавишу мягко и не спеша, то струна клавикорда почти не зазвучит. Именно от различной скорости нажатия («взятия») клавиши будет в значительной степени зависеть громкость звучания: тангент, прикрепленный к концу клавиши, необходимо «разогнать». В целом же клавикорд, если говорить о динамических возможностях, очень тихий инструмент. При сильном ударе по его клавише с последующим нажатием на нее струна может натянуться сильнее, из-за чего произойдет «завышение» звука[7].

Кстати, в начальном разделе известного трактата К. Ф. Э. Баха встречается весьма любопытное утверждение: *das Clavier für unsre heutige Music so gar ungeschickt hält* [18, с. 2]. В этой связи заметим, что А. В. Мофа в своей диссертации [6, с. 122, прим. 75] повествует о том, что музыканты Австрии и Германии, «находясь под сильнейшим влиянием К. Ф. Э. Баха <...> продолжали культивировать клавесин и клавикорд», хотя «К. Ф. Э. Бах в своем “Опыте” уже проницательно писал в 1753 году, что “клавир считают <...> негодным к нашей сегодняшней музыке <...>”».

Но так ли это на самом деле? Да и каким образом К. Ф. Э. Бах вообще мог прийти к такому «проницательному» выводу, учитывая, что на протяжении второй половины XVIII века публиковалось множество сочи-

---

[1] В русском издании 1773 года указания Лёляйна выглядят следующим образом: «2.) Сгибай при играниiи долгiе пальцы, чтобъ они на клависах в равной линiи съ кроткими лежали: локти должны лежать на тѣлѣ, а не мотаться; руки надобно выгнуть вонъ, да не втыкать мизинца ни большаго пальца подъ клавикорды: не таскай его понапрасну: или прижимай имъ дощечку, которая подъ клависами: употребляй его с прилежаниемъ. (*) Задъ руки такъ долженъ прямъ быть, что, естьли на нея что нибудь положишь, оно не спадетъ. [В примечании *) сказано:] Некоторые думают, что не пристойно большой палецъ употреблять въ Клавикордной игрѣ. Сiе точно бы так было, естьли бы я сказал, что непристойно большой палец употреблять къ ѣдѣ, или другому какому нибудь дѣлу» [4, с. 17–18].

[2] В параграфе 7 главы «Об аппликатуре» К. Ф. Э. Бах пишет о роли своего отца в изобретении новой системы аппликатуры, в которой особое место отводилось большому пальцу, «и от прежней бездеятельности этот палец стал важнейшим» [18, с. 17].

[3] Слово *Griffbret* в терминологии клавирного искусства XVIII века было синонимом слова «клавиатура».

[4] В своей «Школе» Лёляйн неоднократно ссылается на «превосходный» труд этого выдающегося музыканта.

[5] В диссертации Уилсон [64, с. 96, прим. 2] толкование слова *Clavier* противоречиво: автор пишет, что «из контекста [объяснения Лёляйна. – *А. П., И. Р.*] ясно, как подразделяются здесь и в последующих пассажах [клавишные] инструменты». Далее термин *Clavier* передается ею как «клавиатура» (*keyboard*). Наконец, в заключительной части сноски уточняется, что «в восемнадцатом столетии [слова] *Clavier* и *Instrument* означали клавикорд...». Однако в «пассажах» Лёляйна встречаются три названия клавишных инструментов: *Clavier*, *Clavezimbel* и *Piano forte*. Отсюда ясно, что термин *Clavier* используется здесь именно в значении «клавикорд». Что касается слова «инструмент», то его использование в значении «клавишно-струнные инструменты» характерно, главным образом, для музыкально-теоретических трудов конца XVI – начала XVII века. Так, например, М. Преториус во второй части трактата *Syntagmatis Musici* (1619) обсуждал частое применение слова «инструмент» в значении «клавесин, вёрджинал, спинет [*Clavicymbalum*, *Virginale*, *Spinette*], хотя слово *Instrument* слишком общее» [53, с. 62]. Кстати, в том же примечании на с. 96 своей диссертации Уилсон утверждает, что под словом *Clavier* на протяжении всего XVIII века понимался клавикорд. Изучение исторических материалов показывает, что хронологические рамки в данном случае несколько у́же – приблизительно 1720–1790. Подробнее о значении слова *Clavier* см.: [13, глава «О значении (трактовке) термина “Клавир” в музыкознании XX века»].

[6] Почти за полтора столетия до публикации трактата Лёляйна Преториус писал, что «Clavichordium является основой всех клавишных инструментов [*Clavirten Instrumenten*] – таких как органы, клавесины, симфонии, спинеты, вёрджиналы и проч.» [53, с. 61]. В системе классификации клавишных инструментов, согласно его объяснению [там же, с. 62, ил. XVI], под словом *Symphonia* подразумевались такие клавишные инструменты, как *Clavicymbalum*, *Virginale*, *Spinette*. Преториус, в отличие от музыкантов XVIII века, не говорит ни слова об «утонченности в туше» или о «выразительности». Его объяснение лапидарно и сугубо практично: начинать обучение на клавикорде нужно «потому что у клавикорда нет плектров, а именно последние часто доставляют много хлопот и неприятностей играющему, а также, потому что струны [клавикорда] более устойчиво держат строй, нежели те, которые на клавесине и спинете, требующие частой настройки. Так, часто встречаются клавикорды, [которые] могут долгое время не требовать настройки, и в этом [их] большое преимущество, ибо начинающие учащиеся еще не умеют настраивать и оперивать инструменты» [там же, с. 61].

[7] О перечисленных выше особенностях техники игры на клавикорде еще в XVI столетии подробно писал Т. де Санкта Мария [58, с. 36–37].

нений, предназначенных именно «для клавира» (включая произведения самого К. Ф. Э. Баха), не говоря уже о том, что было издано не менее десятка трудов разных авторов по обучению игре на этом инструменте[1]?

Однако, как выясняется, признанный классик XVIII века здесь совершенно ни при чем. Если внимательно прочитать *весь* § 2 трактата, то окажется, что его содержание не имеет никакого отношения к вопросу, пригоден или нет клавир для «сегодняшней музыки». Бах говорит о том, что причина всех «бед» клавира кроется в неверном способе обучения игре на нем, и что музыкантам, не имеющим понятия об основных принципах исполнительства на этом инструменте, приходится терпеть клавир «лишь как неизбежное зло [в] аккомпанементе». В числе основных недостатков он называет незнание «правильной аппликатуры», «хороших украшений» и принципов «хорошего исполнения». При этом уточняет, что игре таких клавиристов недостает «округленности», «ясности» и «естественности»; они «колотят» по клавиатуре, «громыхают и спотыкаются», а также считают, что на клавире невозможно играть связно, выдерживать звуки и отделять их один от другого. Но эти обвинения «столь безосновательны и противоречивы, что являются бесспорным признаком плохого искусства клавирной игры», – резюмирует Бах [18, с. 1]. А потому, имея в виду некачественное обучение игре на клавире, он и написал с известной долей скептицизма и упрека, что «клавир [*Clavier*[2]] считают по большей части негодным к нашей сегодняшней музыке»[3]. Спрашивается, мог ли быть пригоден для музицирования клавир, если на нем не умеют должным образом играть? Разумеется, нет!

Вслед за «Руководством» и «Искусством» Ф. В. Марпурга [38–41], «Школой» Г. С. Лёляйна [36] и «Самоучителем» М. И. Ф. Видебурга [63][4] в Германии второй половины XVIII века были изданы многочисленные трактаты, руководства и различные практические пособия по обучению игре на клавире, на клавире и фортепиано, а впоследствии – только по обучению игре на фортепиано. Аналогичные процессы происходили и в других европейских странах.

Ок. 1760 года в Эдинбурге была опубликована (уже посмертно) небольшая работа итальянского композитора Николо Паскуали «Искусство аппликатуры» [46, см. также: 14]. Ее автор советует начинать обучение детей на клавесине или спинете с «легкой» трактурой (вспомним рекомендации Куперена и Марпурга), а также предлагает поначалу учить детей на «специально изготовленных спинетах с более узкими клавишами, чем обычно; те [инструменты, которые] первого размера, должны быть построены таким образом, чтобы звучание [взятие] октавы не требовало большего растяжения, чем звучание сексты на обычном клавесине, а [на инструменте] второго размера она была бы не шире обычной септимы. Таким образом, первый размер мог бы использоваться детьми до семи-восьми лет, а второй размер – до двенадцати-тринадцати лет, после чего детей можно было бы просить играть на обычных клавесинах»[5] [там же, с. V].

Идея постройки специальных спинетов для детей возникла у Паскуали по аналогии со скрипичной педагогикой, ибо, будучи также скрипачом, он знал, что детей начинают учить на инструментах меньшего размера[6]. Автор продолжает: «Посмотрите, как мы учим детей играть на скрипке (а это более сложный инструмент, чем клавесин, с точки зрения аппликатуры), ведь сначала их учат играть на очень маленьком инструменте, а затем, когда они подрастают, используют более крупный инструмент, пока длина их пальцев не позволит им управлять скрипкой обычного размера» [там же, с. VI].

В последующей главе «Искусства аппликатуры» («Основные инструкции для начинающих») сказано следующее:

«I. Локти исполнителя должны быть на одной линии, параллельной клавишам инструмента, или приблизительно так.

II. Верхняя часть запястья должна находиться на линии, практически параллельной самому высокому

[1] В частности, в трактате Д. Г. Тюрка [59, с. 15–17] перечислены опубликованные сочинения для клавишных инструментов и даны советы, какие из них следует давать начинающим. Отметим что, во-первых, наряду с произведениями современных Тюрку авторов (К. Ф. Э. Бах, Вольф, Зандер, Витгауер, Шмидт, Гресслер, Грюнер, Блюм, Бенда, Цинк, Гайдн, Моцарт, Кожелух, Ванхаль, Кирнбергер и др.) там упомянуты пьесы первой половины XVIII века (например, Ф. Куперена и И. С. Баха), а, во-вторых, Тюрк, как бы извиняясь перед читателями, пишет, что не мог назвать всех авторов, так как остальные «писали больше для клавесина, нежели для клавикорда [*weil sie mehr für den Flügel u. als für das Klavier geschrieben haben*]». Далее он предсказывает, что «в течении десяти лет потребуется значительное дополнение [к первому изданию. – *А. П., И. Р.*], так как к тому времени в Германии ожидается существенное увеличение количества издаваемой музыки» [там же, с. 17]. Неудивительно, что в расширенном издании «Клавирной школы» [61, с. 24–26] перечисленное количество произведений различных композиторов намного больше. При этом автор подчеркивает, что не имел возможности ознакомиться со всеми изданиями, которые были опубликованы в его время. Возникает вопрос: зачем публиковать сочинения для клавира и учебные пособия для этого инструмента, если он «негодный к нашей сегодняшней музыке»? И кто станет покупать никому не нужную литературу?

[2] К. Ф. Э. Бах применил здесь термин *Clavier* в значении всех видов клавишно-струнных инструментов. В других случаях он называл каждый инструмент соответствующим термином: *Clavicord*, *Flügel* (клавесин) и *Forte piano* (иногда – *Fortepiano*).

[3] Трудно, например, представить, чтобы кто-то, не владеющий на высоком уровне игрой на клавире, мог бы исполнить любую из опубликованных Бахом «Прусских» [19] или «Вюртембергских» [20] сонат.

[4] На работы Марпурга и Видебурга ссылается в главе VI, посвященной клавиру и клавирной аппликатуре, И. С. Петри [47, с. 137].

[5] В диссертации Роберта Бострома, посвященной «инструктивным работам восемнадцатого века для клавишных инструментов» [22, с. 67], это предложение Паскуали характеризуется как «необычное заявление».

[6] Каких-либо сведений об изготовлении разных типов спинетов для детей не сохранилось. Однако нельзя не отметить, что в педагогическом и методическом отношении обучение детей на подобных инструментах, вероятно, было бы более эффективно.

суставу среднего пальца [и в таком случае пальцы будут направлены вниз в сторону клавиш. – *А. П., И. Р.*].

III. Кончики (подушечки) всех пальцев и больших [*all the Fingers and Thumbs*] должны всегда находиться над клавишами, независимо от того, играют они или отдыхают, в результате чего три самых длинных пальца будут так согнуты, что исполнитель не сможет увидеть их ногти. Это и есть истинное положение пальцев[1].

IV. Ногти всегда должны быть такими короткими, чтобы не касаться клавиш.

<...>

VI. Ни одна пьеса[2] не должна быть сыграна быстрее, чем глаза смогут успевать следовать за нотами; [темп] вообще никогда не должен быть столь быстрым, чтобы пальцы могли бы быть готовыми сыграть его.

VII. В работе над новой пьесой ни один палец, нажавший клавишу, не должен двигаться или подниматься вверх, пока другой палец не будет подготовлен к тому, чтобы опуститься на следующую клавишу» [46, с. VII][3].

В технике игры на клавесине Паскуали придерживался принципов подкладывания большого пальца при движении нот наверх для правой руки и вниз – для левой, и переноса более длинных (средних) пальцев над большим в исполнении поступенных и арпеджированных пассажей. Он пишет: «В пасссажах, содержащих более пяти нот, следующих [одна за другой] и поднимающихся или опускающихся в непрерывной последовательности, поскольку нет никакой возможности сжать пальцы[4] <...>, правильный метод перемещения руки наверх или вниз [т. е. исполнение пассажей, идущих вверх или вниз. – *А. П., И. Р.*] может быть достигнут только благодаря верному владению большим пальцем, [так], пример (14: см. ниже)[5], в котором, если воспользоваться обозначенной в нем аппликатурой, то это вызвало бы возражения, о которых было сказано в связи с объяснением примера (12) Plate IV. И, следовательно, для достижения того, чтобы каждая из семи нот в этом примере получила бы равную длительность, необходимо разделить ноты на две фиксированные позиции, а именно: три в одной и четыре в другой; тогда при прохождении большого пальца под остальными другими в восходящем [движении] и при перенесении пальцев над большим в нисходящем [движении] каждой ноте может быть дано ее полное время (15)» [46, с. 11].

Ил. 1. Примеры (14) и (15) из «Искусства аппликатуры» Николо Паскуали – соответственно, с «плохой» и «хорошей» аппликатурой при использовании большого пальца (обозначен как «о») [46, гравюра («Plate») V перед с. 11]

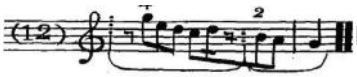
---

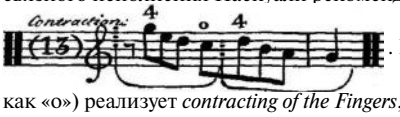
[1] Положение пальцев в таком случае будет значительно более закругленным. В 1785 году Ч. Бёрни вспоминал, как в свое время «великий музыкант» Гендель сел за клавесин по просьба г-жи Сиббер и, исполнив увертюру к «Сирою», «восхитил всех нас изумительной ясностью, с которой он сыграл в конце жигу» [описываемые события относятся к середине 1740-х годов. – *А. П., И. Р.*]. После ухода Генделя присутствующие обсудили его игру: «В самом деле, его рука была тогда такой толстой, что суставы пальцев, которые обычно кажутся округлыми, были так похожи на детские, с ямочками или вмятинами, что казалось, будто они вогнуты; однако его прикосновение было таким гладким, а тон инструмента таким нежным, что пальцы, казалось, приросли к клавишам. Когда он играл, они были настолько закругленными и плотно прижатыми [к клавиатуре], что не было заметно ни движения [рук], ни самих пальцев» [23, с. 34–35]. Обратим внимание на противоречия в описании рук Генделя за клавесином: с одной стороны, говорится, что пальцы были как бы «вогнутыми», но несколькими строками ниже сказано, что они при этом оказались «закругленными и плотно прижатыми». Приведенные характеристики в полной мере соответствуют третьему пункту «Основных инструкций» Паскуали.

[2] В данном случае использовано английское слово *Lesson*, которое, равно как и немецкое *Übung* (*Clavierübung*), не подразумевало в те времена некий «урок» и, тем более, «упражнение».

[3] Р. Бостром приходит к выводу, что «базовым стилем игры на клавесине является legato» [22, с. 114]. В главе, посвященной различным *туше* [*touches*; буквально – «прикосновениям»], то есть различным способам артикуляции, Паскуали рассматривает *Legato*, *Staccato*, *Sdrucciolato*, *Staccatissimo*, *Tremolato* [46, с. 26–27]. Из сказанного следует, что клавесинист должен был владеть всеми названными артикуляционными приемами. В одном из своих Lessons Паскуали специально ставит везде знаки артикуляции (см. далее).

[4] В этом объяснении Паскуали пользуется выражением *contracting the Fingers*. Данный технический прием в англоязычной клавесинной методической литературе того времени обсуждается, к примеру, в специальном параграфе (*Of the method of contracting the Fingers*) выше упомянутого трактата Э. Миллера [44, с. 22]. «Пожалуй, нет ничего более необходимого для хорошего исполнительства, чем приобрести основательные навыки в contracting the Fingers», – пишет Миллер в начале этого параграфа. Паскуали также придавал большое значение этому приему, необходимому для достижения связного (*legato*) исполнения, и даже посвятил его объяснению специальный раздел своей работы [46, с. 9–10].

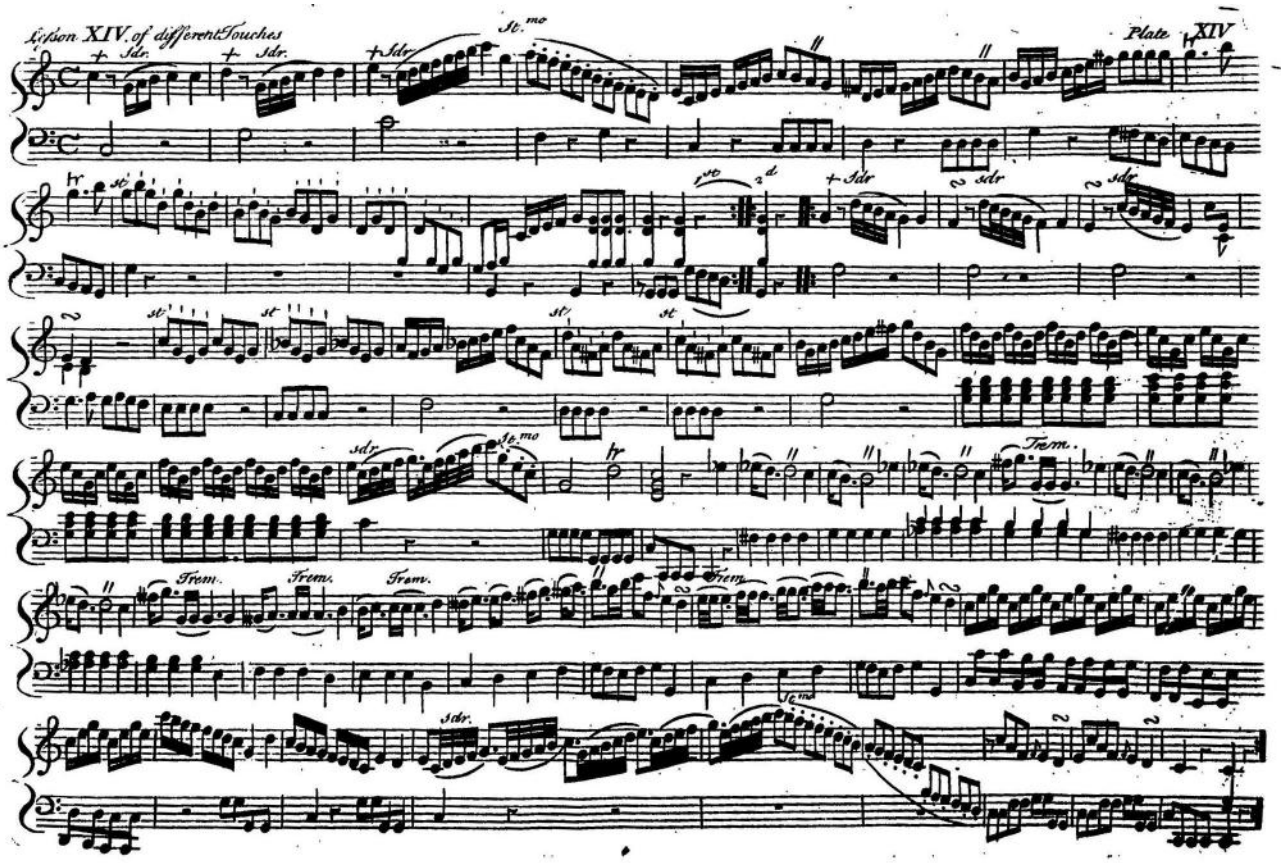
[5] Отсылка к примеру № 14 в этой части объяснения неуместна, так как здесь, напротив, «владение» большим пальцем не показывается, а выявлена невозможность применения приема *contracting the Fingers*. Отсылку к этому примеру следовало бы дать после слов «вызвало бы возражения [*liable to the Objections*]». Речь идет о том, что при отсутствии возможности использования приема «собирания» пальцев в исполнении образуется разъем (пауза). В предыдущих объяснениях Паскуали показывает такое ошибочное использование аппликатуры в примере (12): 

[46, Plate IV, ил. к *Lesson VI of Contractions*]. Расположенные вертикально троеточия и соединяющие их скобки, напоминающие лиги, обозначают «позицию», в которой располагаются пальцы на клавиатуре. Для достижения связного исполнения Паскуали рекомендует использовать большой палец, дающий возможность применить прием *contracting of the Fingers*: 

. Подтягивание пятого пальца (обозначен в примере Паскуали цифрой «4») к большому (обозначен как «о») реализует *contracting of the Fingers*, в результате чего достигается необходимое связное исполнение.

К вопросу о положении руки и о технической легкости использования приема подкладывания большого пальца и переноса других пальцев над ним Паскуали вновь возвращается в главе «О совершенствовании правил», где пишет, что если в нотном тексте нет паузы, то «мы должны прибегнуть к большому пальцу, который, благодаря своей короткости, дает другим пальцам во время игры достаточно свободного времени, чтобы пройти над ним в нисходящем движении, или, когда другие пальцы играют, он легко пройдет под ними в восходящем [движении]» [там же, с. 19].

В контексте рассмотрения вопросов постановки рук особое внимание привлекает прием *glissando* [*sliding*], обозначенный Паскуали термином *Sdrucciolato*, который используется в Lesson XIV (*sdr.*).



Ил. 2. Николо Паскуали. Lesson XIV 'Of different Touches' («О различных туше») [46, гравюра («Plate») XIV после с. 28]
Автор указывает здесь артикуляционные приемы, требующие определенной постановки руки, способа работы и положения пальцев.
Сокращения: Stmo – Staccatissimo, St. – Staccato, Trem. – Tremolato, Sdr. – Sdrucciolato[1]

Совершенно очевидно, что для практического применения названных артикуляционных и технических приемов, требующих гибкости и эластичности рук, изложенных выше «Правил» Паскуали недостаточно. Необходимы пластичность, гибкость и подвижность, выходящие за рамки предложенной автором статичной постановки рук и пальцев. Однако подробные объяснения технологии организации игровых движений и технических приемов в руководствах по обучению игре на клавесине того времени встречается редко, и это особенно выделяет трактат Паскуали среди многих других.

В более широком исполнительском контексте принципы игры на органе, клавесине, клавикорде, *Forte piano* и других клавишных инструментах излагаются в трактате И. С. Петри «Руководство к практической музыке» [47][2]. Его автор, в частности, указывает, что: «3) Садиться за инструмент следует не слишком низко и не слишком

[1] В исполнении приема *Staccattissimo* Паскуали рекомендуется необычная аппликатура: и в данном пассаже, и в других местах ноты *Staccatissimo* следует исполнять преимущественно одним вторым пальцем, как пишет об этом сам Паскуали: «Так же [как и в *Sdrucciolato*], в *Staccatissimo* каждая следующая клавиша берется [*striking*] в точности одним и тем же пальцем, [главным образом, вторым: уточнение Паскуали. – *А. П., И. Р.*], производя большой контраст по сравнению с *Sdrucciolato*, что представляет собой как бы нечто игривое, шутливое и замечательно контрастирует со встречающимися *Legato* и *Staccato*» [46, с. 27].

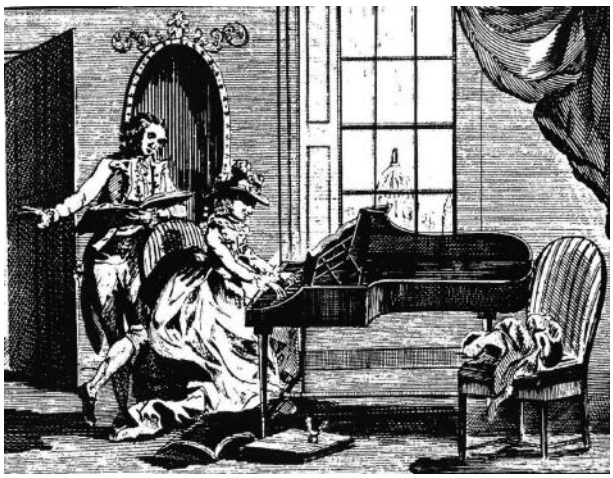
[2] Заметим, что его второе издание [48] почти втрое более объемное. Однако разделы, относящиеся к обсуждаемой здесь проблематике, в обоих изданиях, по существу, не различаются: во втором издании материал подан несколько более полно.

высоко <...>, а именно, таким образом, чтобы локоть [нижняя поверхность локтевой части руки. – *А. П., И. Р.*] и мягкие части руки [*Ballen an den Händen*; буквально – «мякоти ладони». – *А. П., И. Р.*] создавали бы почти горизонтальную [в первом издании: «прямую». – *А. П., И. Р.*] линию»[1]. Однако, когда это невозможно выполнить, то лучше, чтобы сидеть немного выше, чем ниже, но не слишком». В отличие от многих других клавирных методик, Петри специально уделяет внимание техническим особенностям механики клавесина и его настройке. Детально обсуждаются способы оперения (установка и заточка плектров из кусочков вороньего пера – *Stückchen Rabenfeder*), устройство лангет (*Zunge von Holz*) и проч. Важно следующее уточнение Петри: «Тангенты состоят из продольных [плоских, прямоугольных] кусочков дерева, в нижней части которых часто вставляется немного свинца в тех случаях, когда недостает веса, чтобы они [тангенты] сами по себе [под влиянием своего веса] опускались[2] обратно» [47, с. 128; 48, с. 367]. Вопрос регулировки веса тангентов уже обсуждался нами ранее в связи с рекомендациями К. Ф. Э. Баха [18, с. 16–17], и вес этот связан не только с тангентом, но и с тем, как он распределен в структуре самой клавиши.

В «Клавирной школе для детей» Георга Фридриха Мербаха надлежащее положение локтей обучающихся уже однозначно определяется как «более высокое». Мербах пишет: «2) Передняя часть руки[3] должна немного свисать вниз в направлении клавиатуры, следовательно, рука[4] будет ниже, чем локоть» [42, с. 15]. Такое достаточно высокое расположение локтя и направленность рук вниз в те же 80-е годы XVIII столетия утверждаются и в некоторых английских руководствах по обучению игре на клавесине и пианофорте, например, в *The Complete Instructor* Дж. Джонса [32], что хорошо видно на иллюстрации к титульному листу данного издания (см. *ил.* 3).

Далее Мербах подчеркивает, что «Играют слегка закругленными и свободными[5] пальцами. Этому необходимо уделять особое внимание, потому что почти все начинающие обычно играют зажатыми и вытянутыми пальцами. В результате вся рука становится зажатой...»[6] [42, с. 15].

Во второй половине XVIII века многие авторы руководств и школ по обучению игре на клавире воспроизводят идеи, изложенные, главным образом, в трактатах К. Ф. Э. Баха и Марпурга. В предисловии



Ил. 3. Гравюра с титульного листа руководства “The Complete Instructor” Дж. Джонса (Лондон, 1786)

к первому изданию учебника Георга Фридриха Вольфа [65] специально уточняется, что он воспользовался «Руководством» Марпурга, трактатом Баха и «Клавирной школой» Лёляйна. В предисловии к третьему расширенному изданию [66] ссылки на работы Марпурга, Баха и Лёляйна отсутствуют. Однако заимствования в этом издании становятся почти буквальными, и к ним, как нам удалось установить, добавлено заимствование из трактата Мербаха. Так, текст в § 2, пункт 1) на с. 53 работы Вольфа очень схож с текстом в § 2, пункт 2, с. 15 рассмотренной выше «Клавирной школы для детей» Мербаха. Приведем содержание этого параграфа (по «Школе» Мербаха) с указанием внесенных Вольфом изменений: *Der Vordertheil des Armes, muß etwas weniges nach dem Clavier* [у Вольфа: *Griffbrette*] *herunter hängen* [у Вольфа: *herunterhängen*] *folglich die Hand tiefer als der Ellbogen* [у Вольфа: *Elbogen*] *seyn* [у Вольфа: *liegen*]». Фактически мы видим лишь замену некоторых слов синонимами.

Обращение к таким, казалось бы, незначительным деталям связано с тем, что в современной научной литературе можно встретить утверждения, будто кому-то из названных авторов (в данном случае – Вольфу) принадлежат определенные самостоятельные идеи. Например, в достаточно солидной диссертации Р. Бострома, специально посвященной изучению инструктивной литературы, предназначенной для клавишных инструментов XVIII века, Вольфу, в частности, приписывается идея о «легкости и скорости рук, в особен-

[1] Можно высказать предположение, что в данной части объяснения Петри воспользовался уже упомянутыми указаниями из «Руководства» Марпурга [39].

[2] Буквально – «падали» (*zurück zu fallen*).

[3] Под словом *Arm* здесь имеется в виду вся рука – от пясти и до локтя.

[4] В данном случае слово *Hand* означает запястье и пальцы.

[5] Буквально – «спящими» (*schlaffen*).

[6] Приведенные инструкции Мербаха имеют очевидное сходство с рекомендациями К. Ф. Э. Баха. Например, у Баха сказано: *Hängt der Vordertheil des Armes etwas weniges nach dem Griffbrete herunter, so ist man in der gehörigen Höhe* [18, с. 18]. У Мербаха то же сформулировано следующим образом: *Der Vordertheil des Armes, muß etwas weniges nach dem Clavier herunter hängen, folglich die Hand tiefer als der Ellbogen seyn* [42, с. 15].

ности, когда им нужно быстро вытянуться и собраться [скорее всего, следует говорить не о руках, а о пальцах. – *А. П., И. Р.*]» [66, с. 115]. Однако данное положение лишь в более упрощенном виде передает содержание текста § 12 на с. 18 трактата К. Ф. Э. Баха[1].

К середине 1780-х годов относится анонимно опубликованное учебное пособие «Опыт занятий в игре на клавире», автором которого был Адольф Фридрих Печке. В объяснении принципа расположения рук он придерживается обозначенного выше положения: «Рука должна быть немного ниже, чем локоть, пальцы закруглены, а мышцы (*Nerven*) пальцев должны быть свободными[2] <...>. Поэтому нельзя их [пальцы] зажимать и держать вытянутыми, ибо в таком случае большой палец и мизинец окажутся недостаточно длинными, чтобы нажать [ударить] клавишу» [49, с. 21–22]. В последней рекомендации нет отсылки к трактату К. Ф. Э. Баха, но можно предположить, что Печке руководствовался именно авторитетным мнением своего именитого предшественника.

Впрочем, у каждого мэтра могут быть свои принципы. Именно так утверждали в своей «Школе», предназначенной учащимся консерватории в Неаполе, Иоганн Кристиан Бах и Франческо Паскуале Риччи. В первой «генеральной инструкции» они, исходя из сказанного, предложили собственную установку в отношении положения рук: «... локти и запястья должны быть немного выше, чем уровень клавиатуры, для того чтобы рука могла как бы самостоятельно падать на клавиши» [21, с. 11]. Но, как несложно установить, данная инструкция почти дословно повторяет начальную рекомендацию Ж. Ф. Рамо (1724) [11, с. 21].

Важнейшими источниками в истории клавирной педагогики и исполнительства последней четверти XVIII – начала XIX века, несомненно, являются публикации Даниэля Готлоба Тюрка, воспитывавшегося под руководством Г. А. Гомилиуса (ученика И. С. Баха и учителя И. А. Хиллера и И. Ф. Рейхардта). Игру на клавире (клавикорде) Тюрк осваивал под руководством И. В. Гесслера, в свою очередь, ученика И. К. Киттеля – тоже воспитанника И. С. Баха. Известно также, что Гесслер обучал Тюрка по трактату К. Ф. Э. Баха. Таким образом, баховская «линия», как мы видим, присутствует здесь непосредственно.

Именно в «Клавирной школе» Тюрка наиболее полно и обстоятельно изложены все вопросы клавирного искусства времен Гайдна и Моцарта[3]. Как и многие клавиристы предшествующего периода (Дени, де Сен Ламбер, Куперен, Рамо и другие), Тюрк обращает особое внимание на высоту сиденья. Однако он не просто констатирует необходимость выбора правильной посадки, а непосредственно связывает ее с другими важнейшими элементами игры на клавире. Именно с проблемы высоты сидения учащегося начинается раздел, связанный с организацией игровых движений клавириста. Многие авторы до Тюрка писали о необходимости иметь «спящие мышцы [*Nerven*]» рук, он же связывает достижение «свободы», «ненапряженности» с правильной высотой посадки за инструментом. «Поскольку в игре на клавире, – поясняет Тюрк, – многое зависит от того, в каком положении сидят (или стоят) перед инструментом, то чтобы руки и пальцы были бы свободными, и чтобы можно было с надлежащей легкостью их использовать, необходимо соблюдать следующие всеобщие правила...»[4] [59, с. 24]. Во втором издании трактата Тюрка этот тезис подается лаконичнее: «Для того, чтобы во время игры руки и пальцы были непринужденными [*ungezwungen*],

[1] Заметим, что если бы автор диссертации обратился к первому изданию учебника Вольфа (1783), а не к расширенному (1789), то узнал бы, что сам Вольф пишет о том, что во многих случаях воспользовался идеями Марпурга, Баха и Лёляйна.

[2] Буквально – «спящими» (*schlaff*).

[3] В этом отношении особенно выделяется второе расширенное издание трактата [61], в котором содержатся критические комментарии, относящиеся ко многим клавирным школам того времени и к творчеству современных Тюрку композиторов.

[4] В 1796 году в «Карманной книге для любителей музыки» был опубликован раздел из трактата Тюрка, где данный пассаж переведен следующим образом: «А как в самой игре не маловажно и то, в каком кто положении сидит (или стоит) перед клавикордами, дабы руки и пальцы беспринужденно и с потребною легкостию употреблять было можно, то должно наблюдать следующие всеобщие правила...» [3]. В трактатах Тюрка, как и в «Школе» Лёляйна, под термином *Klavier* (у Лёляйна и многих его современников – *Clavier*) имелся в виду клавикорд, но в России того времени было принято переводить слово *Clavier* или *Klavier* как «клавикорды» (во множественном числе). Материалы из «Карманной книжки» приводятся достаточно полно в «Хрестоматии» А. Д. Алексеева [1, с. 61–69]. К сожалению, данный параграф в «Хрестоматии» опущен (см. с. 66–67). Необходимо, кроме того, указать на имеющиеся неточности, допущенные Алексеевым. Так, например, он справедливо пишет о том, что в издании Герстенберга работа Тюрка названа как «Вступление из краткого показания игры на клавикордах». Но тем не менее не придает особого значения этому заголовку. Далее Алексеев поясняет: «Издатель в примечании указывает, что печатает отрывки из книги», автор которой «всеми иностранцами признан великим в теории и практике искусником». Сам автор «Вступления» у Герстенберга не называется, поэтому Алексеев был вынужден кропотливо искать, из какого же источника выполнен перевод. «Сличив приводимые выдержки со школой Тюрка, – пишет Алексеев, – нам удалось установить, что эти выдержки заимствованы оттуда, кроме фраз, видимо, добавленных переводчиком». Действительно, автором приведенного в издании Герстенберга материала был Тюрк. Однако повторим, что Алексеев не обратил внимания на то, что источник в «Карманной книге» назван как «Вступление из краткого показания игры на клавикордах», и потому сослался именно на «Школу» Тюрка, приведя ее полное наименование (*Klavierschule, oder Anveisung* [sic] *zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk, Musikdirektor bey der Universität zu Halle, Leipzig und Halle. Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert in Leipzig und bey Hemmerde und Schmetschke* [sic] *in Halle, 1789*). Как удалось выяснить, «Вступлением из краткого показания игры на клавикордах» является *сокращенное* издание «Школы» Тюрка: «Kurze Anweisung...» [60]. И не издатель (Герстенберг) «печатает отрывки из книги», а сам Тюрк в названии трактата дает такое пояснение, что его краткое Вступление [*Anleitung*; точнее – «руководство»] является *ein Auszug aus der größern Klavierschule*. И «фразы» не были «добавлены переводчиком». Они имелись в тексте заголовка «Kurze Anweisung...». Вполне понятно, что если бы Алексеев сверял текст перевода в издании Герстенберга с текстом из «Klavierschule, oder Anweisung» (1789), то не могло не возникнуть расхождений, так как сам Герстенберг пользовался текстом из «Kurze Anweisung zum Klavierspielen» (1792).

а также, чтобы они могли бы использоваться свободно и с необходимой легкостью, соблюдайте следующие всеобщие правила в отношении сидения...» [61, с. 15].

Первое «всеобщее правило» Тюрка гласит: «Нужно сидеть прямо напротив один раз перечеркнутого *c*[1], чтобы иметь возможность удобно дотянуться как до самых высоких, так и до самых низких звуков»[2] [59, с. 24]. Во втором издании трактата добавлено: «Если музыка в исполняемой пьесе располагается больше в высокой тесситуре, чем в низкой[3], то, во всяком случае, можно сесть немного правее, а именно – приблизительно перед один раз перечеркнутой *d*» [61, с. 15].

Во «втором» всеобщем правиле Тюрк почти точно устанавливает, на каком расстоянии от инструмента следует сидеть: «Тело должно находиться от клавиатуры приблизительно на расстоянии от 10 до 14 дюймов. Само собой разумеется, что для персон, у которых руки еще более короткие, стул можно пододвинуть немного ближе» [там же].

В третьем «всеобщем правиле» Тюрка говорится о высоте сидения за клавиром: «Не следует сидеть ни слишком высоко, ни слишком низко, а именно так, чтобы локоть заметно, т. е. несколькими дюймами был выше, чем рука. Когда основание[4], в особенности еще не для взрослых людей, слишком высокое, как это обычно бывает, то увеличьте высоту сидения, потому что, если держать руки так же высоко или даже выше, чем локоть, то это очень утомляет и подавляет необходимую силу во время игры, вследствие чего напрягаются мышцы. (Руки не должны прижиматься к телу, но не следует также отодвигать их слишком далеко.)» [59, с. 25]. Выше отмечалось, что К. Ф. Э. Бах оперировал теми же понятиями, однако, если он объяснял, что нужно играть закругленными, расслабленными пальцами (*mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven*), то Тюрк считает, что напряженность мышц возникает из-за того, что играют прямыми средними («длинными») пальцами. «Стоит только выпрямить более длинные пальцы, – читаем мы в «Клавирной школе», – то одновременно напрягаются мышцы, следовательно, невозможно играть с требуемой легкостью. Только в больших скачках и широких интервалах становится необходимым – и разрешается – держать выпрямленными три более длинных пальца (негибко, незакругленно)»[5] [там же]. Рекомендация Тюрка, относящаяся к расположению пальцев на клавиатуре, гласит: «Три более длинные (средние) пальца должны всегда быть немного закругленными, большой палец и мизинец должны, однако, держаться выпрямленными вперед, чтобы не передвигать руки то вперед, то вновь назад» [там же]. В этой рекомендации Тюрка привлекает внимание более «прогрессивное» расположение пальцев, соответствующее особенностям фактуры клавирного и фортепианного репертуара конца 70-х годов XVIII века. Это особенно актуально в связи с тем, что в трактате Тюрка непосредственно упоминаются произведения его современников, в том числе Гайдна и Моцарта.

В «Практической клавирной школе» («первый уровень, первая тетрадь») ученика Тюрка[6] Иоганна Даниэля Гензеля вопросам постановки рук и посадки за инструментом также уделяется немалое внимание. «Он [начинающий – *Anfänger*], – пишет Гензель, – должен во время игры на клавире сесть прямо посередине перед клавиатурой или перед нотой ***c***; при этом не поднимать локти высоко, а непринужденно располагать их рядом с корпусом; держать руку так, чтобы тыльная сторона не поднималась высоко, а оставалась плоской [была горизонтальной]; пальцы, однако, не прижимать один к другому, но и не вытягивать прямо, но настолько сгибать – так, чтобы в игре он не видел бы ногтей средних длинных пальцев, если более широкие растяжения не изменят этого. Тело, впрочем, следует держать прямо и не приближаться слишком к клавиатуре, но и не отдаляться от нее, нежели, в крайнем случае, на четверть локтя[7]. <...> *Всегда ищете возможность длинные пальцы располагать на верхних клавишах, но большой палец никогда не используйте на них*, если до этого вторым пальцем уже не была взята верхняя клавиша, или на тех, когда затем следует большой палец, играющий широкий интервал (октавы, септимы, сексты), или если до этого уже были взяты две предшествующие верхние клавиши, а большой палец берет третью как самую низкую или самую высокую ноту пассажа (к чему в этих сонатах еще нет примера)» [31, без пагинации; курсив Гензеля. – *А. П., И. Р.*].

В современной истории фортепианного искусства авторство принципа постановки рук с расположением более длинных (второго, третьего и четвертого) пальцев на черных клавишах приписывают Шопену. После публикации Альфредом Корто рукописных эскизов к планируемой Шопеном «Школе» [26] данная точка зрения утвердилась в многочисленных трудах по фортепианной педагогике как хрестоматийная. «Новаторский характер имели поиски Ф. Шопеном естественных игровых движений и аппликатурных принципов, свя-

[1] Под выражением «eingestrichene *c*» («один раз помеченное *c*» или «одним штрихом помеченное *c*») подразумевается нота «до».

[2] Требование сидеть по центру клавиатуры встречается почти во всех клавирных методиках и руководствах XVIII века (Куперен, Коррет, К. Ф. Э. Бах, Марпург и другие). О баховской инструкции говорилось выше.

[3] Буквально – «Если исполняемая пьеса более высокая, нежели низкая» (*Geht das zu spielende Tonstück mehr hoch als tief*).

[4] Klaviergestelle, т. е. корпус клавиатуры инструмента (как уточняется в издании 1802 года).

[5] Текст в круглых скобках принадлежит Тюрку. Добавим, что данное пояснение не вошло в «Kurze Anweisung», а в издании 1802 года Тюрк заменяет «Nerven» на «die Sehnen» («сухожилия») [61, с. 16].

[6] См. «Лексикон» Р. Эйтнера [29, с. 113].

[7] Локоть – распространенная в те времена мера длины.

занных с особенностями строения человеческой руки и фортепианной клавиатуры», – пишет А. Д. Алексеев в предисловии к своей работе «Из истории фортепианной педагогики» [1, с. 13]. Далее, уже в основном тексте книги, сказано следующее: «Особенно новаторскими, шедшими вразрез с господствующей системой пианистического обучения, были высказывания относительно аппликатуры — о невозможности и ненужности уравнивания силы пальцев, об использовании их индивидуальных особенностей для достижения определенных художественных целей».

Тут же оказался приведен перевод некоторых фрагментов из рукописи Шопена: «Листок 6 [с. 59]: Нельзя не восхищаться гением изобретателя клавиатуры, сообразовавшего ее так хорошо со строением руки. Верхние клавиши, предназначенные для длинных пальцев, служат превосходной точкой опоры». <...> «Листок 8 [стр. 62–63]: Надо сесть перед клавиатурой таким образом, чтобы можно было достать оба ее конца, не нагибаясь ни в одну, ни в другую сторону; правая нога находится на большой педали (т. е. на правой), но демпферы в действие не приводятся. Позиция руки будет найдена, если расположить пальцы на клавишах ***ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си.*** Длинные пальцы займут верхние клавиши, а короткие — нижние клавиши. Пальцы, опирающиеся на верхние клавиши, надо расположить на одной линии; так же надо расположить пальцы, опирающиеся на белые клавиши, чтобы сделать рычаги относительно равными, что придаст руке наиболее удобную и естественную округленность, соответствующую ее строению» [1, с. 132, 133][1].

Таким образом, утвердившаяся сегодня и ставшая аксиоматичной точка зрения о новаторстве и первенстве Шопена в применении описанного выше способа постановки рук является ошибочной. Данный способ использовали в немецкой клавирной педагогике при обучении начинающих как минимум за полтора десятка лет до рождения великого композитора и пианиста.

Почти в тех же формулировках, как во «всеобщих правилах» Тюрка, встречается изложение инструкций в публикациях на французском языке Игнаца Плейеля и Ладислава Дюссека [51], которые впоследствии были переведены на немецкий и русский язык [52; 12]. Руководства Плейеля и Дюссека издавались многократно в различных вариантах (это относится и к объему,

Ил. 4. Гравюра с титульного листа второго издания фортепианной Школы И. Плейеля и Л. Дюссека (Париж, ок. 1803–1806)

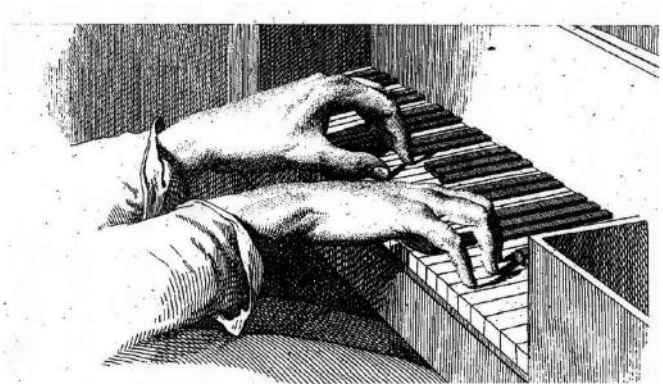
и к языку издания; все публикации осуществлялись без точного указания даты издания). Тексты в разных изданиях названных соавторов порой достаточно существенно отличаются, но, что касается интересующей нас здесь проблематики, то основные положения совпадают. Мы будем пользоваться, главным образом, более поздним (расширенным) вторым изданием на немецком языке [52], сопоставляя при необходимости со старинным русским переводом. Авторы (особенно во французском варианте) – в отличие от других методик – уделяют немало внимания объяснениям строения рук и корпуса, но инструкции, относящиеся к расположению пальцев на клавиатуре и посадке почти не претерпевают изменений. Отметим, что в публикации Л. Дюссека на английском, в котором Плейель выступает только в качестве автора учебного музыкального материала, методические инструкции по «постановке» рук полностью отсутствуют.

По непонятной причине при публикации в Санкт-Петербурге перевода «Школы» [12] ее автором назван

[1] А. Д. Алексеев отсылает читателя к переводу на русский язык трудов А. Корто [2] и к специальной работе Я. И. Мильштейна [5]. Приведенные материалы были включены позднее в монографию В. А. Николаева «Шопен-педагог» («Вместо обычной позиции правой руки на клавишах *c - d - e - f - g* он начинал учить с *e - fis - gis - ais - h*, а размещение левой преполагалось на *c - b - as - ges - f*. При таком расположении руки длинные пальцы занимают черные клавиши, короткие – белые, что сообщает им незначительную закругленность. Шопен сознавал, что определение расстановки пальцев в *классической* технике, встречаемое в фортепианной педагогике XIX века, препятствовало достижению связности и певучести игры, так как лишало рук [sic] гибкости и ощущения клавиш») [7, с. 19]. Они также присутствуют и в автореферате кандидатской диссертации В. А. Николаева («Художественные устремления Шопена определили его новаторский метод технической работы, синтезировавший культуру пальцевой игры классического направления с активным использованием пианистического аппарата исполнителя-романтика. Ставя игровые пианистические приемы в прямую зависимость от художественных намерений, Шопен вносил в представление музыкантов об игре на фортепиано прогрессивные идеи, освобождавшие пианиста от догматических ограничений и открывавшие широкие горизонты в достижении разнообразных музыкальных целей. Польский мастер последовательно раскрыл свой метод технической работы, начиная с рекомендации относительно постановки рук (в правой руке: *e - fis - gis - ais - h*, в левой: *f - ges - as - b - c*[1]») [8, с. 11; подчеркнуто нами. – *А. П., И. Р.*].

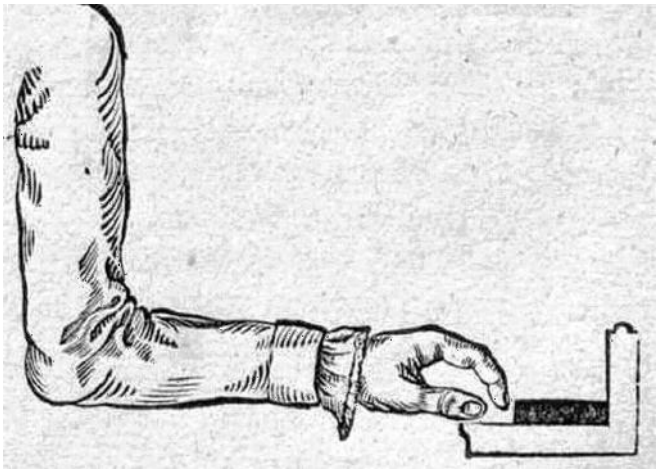
только «Игнатій Плеель», при том что сам этот текст соответствует «Methode pour le Piano Forte par Pleyel et Dussek» [51].

О положении рук в оригинальном французском издании сказано, чтобы «локти были бы не выше клавиатуры», а в немецком варианте фактически повторяется тезис Тюрка (без отсылки к последнему): «Необходимо также сидеть не слишком высоко, не слишком низко, а именно так, чтобы локоть был на несколько дюймов выше, чем рука» [52, с. 9]. В этом объяснении имеется не встречавшееся ранее уточнение: сидеть необходимо на расстоянии одного фута от клавиатуры [там же]. Разумеется, повторяется требование, чтобы пальцы были закругленными[1]. «Руки не должны быть прижаты к корпусу, но и не слишком отдаленные от него». На с. 10 предлагается иллюстрация, демонстрирующая надлежащее положение рук[2] (*ил. 5*).



Ил. 5. Иллюстрация из немецкого издания фортепианной Школы И. Плейеля и Л. Дюссека (Брауншвейг, ок. 1803–1806)

Такое положение почти в точности совпадает с изображением рук в иллюстрации к трактату И. П. Мильхмайера *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* – первой в истории специальной работе, посвященной обучению игре на *Pianoforte* [43, с. 1][3] (*ил. 6*).



Ил. 6. Иллюстрация из трактата И. П. Мильхаймера "Die wahre Art das Pianoforte zu spielen" (Дрезден, 1797)

В учебнике Плейеля и Дюссека пальцы изображены чуть более закругленными, нежели в «Искусстве» Мильхмайера. В этом различии усматривается влияние на Мильхмайера идей Тюрка, предлагавшего держать пальцы лишь слегка закругленными (*etwas eingebegen*). Мильхмайер специально включает в издание еще одну иллюстрацию, в которой показаны вначале «хорошее», а затем три «плохих» положения пальца (*ил. 7*).

Поскольку произведения, в которых правая рука играет в нижнем регистре, встречаются нечасто, Мильхмайер рекомендует сидеть за инструментом так, чтобы корпус был не напротив *c*, а напротив *d* или даже *e* «под первой линейкой скрипичного ключа или на ней». Автор трактата считает, что «локоть играющего, вплоть до плеча, должен находиться в вертикальном[4] положении, тогда соответствующее расстояние между клавиатурой и телом играющего будет само по себе найдено».

Ил. 7. Изображение «хорошего» и трех «плохих» положений пальцев из трактата И. П. Мильхаймера

[1] В немецком издании (на его титульной странице специально оговаривается, что оно осуществлено *nach dem Französischen*) объяснение оказывается, тем не менее, значительно менее подробным, чем в более полном французском оригинале, с которого, кстати, делался и русский перевод. В последнем, в частности, читаем следующее: «Пальцы надъ клавишами держать так, чтобы первый составъ [сустав. – *А. П., И. Р.*] каждого пальца былъ вогнутъ, а второй составъ слегка нагнутъ, дабы чрезъ то самое вся кисть ручная имѣла видъ несколько кругловатый [*de façon que la totalité de la main prenne une forme arrondie*]; кисть не должна быть наклонною ни на которую сторону, и паче всего, чтобы она не склонялась на сторону мизинца чему она обычно подвержена. Большій палецъ долженъ быть нѣсколько согнутъ, и отдаленъ отъ конца указательного пальца не болѣе какъ на шесть линѣй [*le pouce doit tre un peu recourbé et ne pas s'écarter de plus de Six lignes de l'extr mité du Second doigt nomme Index*]. Ударяя по клавишу пальцемъ, прочие четыре пальца одинъ отъ другаго раздвинуты быть должны такъ, чтобы готовы были лечь на четыре слѣдующиія клавиши, и осязать оныя не нажимая» [12, с. 14]. Особого существенны здесь два положения: (1) необходимо, чтобы рука «не склонялась на сторону мизинца» (на это мы обращали внимание в связи с рассмотрением рекомендаций Лёляйна и Миллера) и (2) При нажатии клавиши одним пальцем другие должны «осязать оныя не нажимая», то есть остальные пальцы должны находиться в непосредственном контакте с поверхностью клавиатуры.

[2] Во французском издании этот рисунок помещен на с. 15.

[3] Интересно, что название трактата И. П. Мильхмайера такое же, как у К. Ф. Э. Баха, только слово *Clavier* заменено словом *Pianoforte*:

[4] В толковом словаре Аделунга [17, с. 436] сказано: *Senkrecht, adj. & adv., d. i. perpendiculär; im gemeinen Leben senkelrecht, lothrecht. Eine senkrechte Linie, eine perpendiculäre*. В учебнике Кольмана [34, с. 9] в аналогичном контексте используется выражение *nearly Perpendicular*, а не строго «вертикальный».

«Что касается руки, – продолжает Мильхмайер, – то она должна служить для того, чтобы переносить кисть выше или ниже. Локоть никогда не следует без крайней необходимости отодвигать от корпуса, хотя, совершенно ясно, что если правая рука играет очень высокие ноты, а левая – очень низкие, то локоть естественно отодвигается от корпуса насколько это требуется, чтобы движение было свободным и непринужденным» [43, с. 1].

Достаточно подробные указания сделаны автором трактата и в отношении положения (постановки) рук. В целом Мильхмайер следует здесь сложившейся в Германии конца XVIII века традиции: «Необходимо руку держать так, чтобы она слегка наклонялась в направлении клавиатуры; три средних пальца должны быть закругленными, и большой палец вместе с маленьким пальцем нужно так располагать на широких клавишах, чтобы они лежали на них до основания ногтя[1]» [43, с. 1]. На практике по отношению к первому пальцу такое требование вполне допустимо, мизинец же расположить так, как предлагает Мильхмайер, невозможно. Вероятно, в текст работы вкралась неточность. В диссертации Роберта Райна утверждается, что инструкции Мильхмайера коррелируют с указаниями Тюрка [55, с. 183]. Однако последний говорит, что «большой палец и маленький [пятый] должны держаться немного выпрямленными вперед». Как видим, две названные инструкции существенно различаются. И далее, следуя традиции, Мильхмайер резюмирует: «То, как держать руки, полностью зависит от высоты стула...» [43, с. 1].

В самом начале XIX века в Париже вышла в свет «Школа» Луи (Иоганна Людвига) Адама. В «Фортепіанной методе», составленной «Л. А. С.» (Л. А. Снегиревым) и опубликованной в Петербурге в 1840 году сказано следующее: «В 1797 онъ [«Адамъ Людвигъ»] получил мѣсто Профессора въ Консерваторіи; и здѣсь то онъ увиделъ необходимость сдѣлать большія измененія и усовершенствованія въ методѣ ученія игры на фортопіано [sic?] <...>. Между его учениками считаютъ Генриха Лемуана (Henri Lemoine), Шолье (Chaulieu), Калькбреннера, Герольда, Мернанда – Госпожъ Джемесъ (James), Бори Дезринандесъ, де Граммонтъ (Grammont) и множество другихъ, сдѣлавшихся, в послѣдствіи, извѣстными своими талантами. Метода ученія на фортепіано, созданная Адамомъ, была съ самого начала принята Консерваторіею и введена, во Франціи, во всѣ музыкальныя школы. Метода эта есть первое сочиненіе, представляющее правильную и основательную методу изученія игры на фортепіано и она можетъ до сихъ еще поръ, считаться лучшею» [15, с. 126].

Приведем ниже некоторые указания Л. Адама[2].

«СТАТЬЯ (ЧАСТЬ) ВТОРАЯ. *О ПОЛОЖЕНИИ ТЕЛА.* Поскольку высота всех фортепиано примерно одинакова, то стул (*сиденье)* подбирается в зависимости от роста того, кто должен им воспользоваться; когда исполнитель садится за инструмент, локти его должны быть немного выше уровня клавиатуры; тело, которое не должно производить слишком много движений, располагается напротив середины клавиатуры и на таком расстоянии, при котором локти оказываются скорее впереди, нежели позади тела, с тем, чтобы можно было свободно и легко перекрещивать руки[3]. Локти не должны быть ни слишком приподняты, ни слишком прижаты, ни слишком отведены в стороны. <...> плечи должны быть развернуты, <...> неподвижны, при этом их положение должно быть естественным. Необходимо избегать ненужных движений головой и телом, и особенно воздерживаться от гримас и судорожных жестов, которые часто возникают при исполнении сложных отрывков. Иначе, забыв об изяществе, которое так важно сохранять в игре на фортепиано, можно развить в себе привычки, которые в дальнейшем будут лишь затруднять исполнение[4].

СТАТЬЯ (ЧАСТЬ) ТРЕТЬЯ. *ПРАВИЛА ПОСТАНОВКИ РУК НА КЛАВИАТУРЕ.* Один из главных способов достижения живости пальцев и изящества в исполнении – это внимательная работа над позицией рук и над их расположением, а также пристальный контроль за движениями пальцев, которые должны быть быстрыми и легкими, и, наконец, за формой, которую пальцы должны сохранять во время упражнений. Для того, чтобы рука была правильно расположена, необходимо, как мы уже говорили [10], держать локти чуть выше, чем уровень клавиатуры, при этом нужно немного наклонять руки, начиная от верха предплечья и заканчивая фалангами пальцев, слегка под углом к клавиатуре. Не стоит слишком поднимать или опускать кисть [запястье]; располагать пальцы лучше над клавишами, сгибать их в первой фаланге и еще немного во второй – так, чтобы рука принимала округлую форму[5]. Необходимо поддерживать руку со стороны мизинца, куда она всегда стремится наклониться и развернуться[6] [вспомним инструкцию де Сен Лам-

[1] Буквально – «до корня ногтей» [*bis zu Wurzel der Nägel*].

[2] Перевод выполнен старшим преподавателем Кафедры фонетики и методики преподавания иностранных языков СПбГУ, кандидатом филологических наук У. Е. Кочетковой.

[3] Речь идет о техническом (исполнительском) приеме, когда правая рука должна играть в басовом регистре или когда левая – в сопрановом.

[4] В «Школе» Плейеля и Дюссека [50, с. 13–14] на это также обращается внимание.

[5] Указание Адама слово в слово совпадает с уже отмеченным указанием в «Школе» Плейеля и Дюссека.

[6] В издании *Pianoforteschule* на немецком, как нам представляется, допущена ошибка, поскольку в нем, напротив, говорится, что рука «должна лежать/покоится в направлении к мизинцу, куда она всегда наклоняется [*sie (der Hand) muss nach der Seite des kleinen Fingers ruhen, wo sie sich immer hin beugt*]». Расхождение имеет принципиальное значение. Скорее всего, в немецком переводе опущено слово «nicht» и текст должен быть следующим: *[der Hand] muss NICHT nach der Seite des kleinen Fingers ruhen* или *[der Hand] muss nach der Seite des kleinen Fingers NICHT ruhen*.

бера: *ne penchant ny en dedans ny en dehors*], и при этом особенно внимательно следить за тем, чтобы пальцы не напрягались, и чтобы не создавалось впечатление, будто руки на клавиатуре скованы. Также важно располагать пальцы по центру белых клавиш, чтобы избежать дополнительных движений руками, когда возникнет необходимость воспользоваться черными клавишами. Большой палец должен слегка сгибаться по направлению к внутренней части ладони и не должен далеко отстоять от конца указательного пальца; остальные пальцы всегда необходимо слегка раздвинуть [на ширину клавиши] и никогда не прижимать их друг к другу, в противном случае, это будет стеснять их движения, а исполнитель приучит себя к игре верхней частью руки. Каждый палец должен двигаться независимо от других, иначе говоря, когда один палец поднимается, другие пальцы двигаться не должны[1]» [16, с. 7–8].

Авторы многочисленных британских клавесинных (а позднее и фортепианных) учебных пособий второй половины XVIII века (за исключением, пожалуй, Паскуали) редко обсуждали принципы постановки рук и посадки за инструментом (заметим, что даже в английском издании «Инструкций» Дюссека об этом нет ни слова). В этом отношении особняком стоит работа Августа Фридриха Кристофа Кольмана, воспитанного в традициях баховской школы. В его учебнике для начинающих играть на *Piano Forte* есть небольшой раздел «Об аппликатуре», в котором даны пояснения по интересующей нас здесь проблеме: «Основные правила аппликатуры следующие: Правило 1. Сидите настолько высоко, чтобы от клавишей и до локтя ваша рука располагалась бы почти горизонтально; а также настолько далеко от инструмента, чтобы рука от плеча и до локтя свисала почти перпендикулярно <...>, но не прижимайте локоть к телу» [34, с. 9]. В этой инструкции Кольман, как видим, не стремится к той точности описания положения рук за инструментом, которая встречалась выше, однако, основная идея сохранена. «Правило 2» гласит: «Держите концы пальцев согнутыми в направлении клавиш, и вашу руку[2] не слишком низко, чтобы было место большому пальцу пройти под другими. Но держите руку и кисть естественным образом, потому что любое напряжение в них лишает пальцы силы и легкости» [там же]. В остальных десяти «Правилах» Кольман объясняет способы работы над различными видами техники, в особенности, над теми, которые связаны с использованием первого пальца.

В отличие от своих французских современников, Муцио Клементи во «Введении в искусство игры на пиано форте» дает лишь краткие рекомендации, касающиеся постановки рук и посадки за инструментом[3]. Он не обсуждает уровень наклона руки (от запястья до локтевого сустава) по отношению к клавиатуре. Но лишь указывает, что «рука и предплечье должны находиться в горизонтальном положении, не опуская запястье и не поднимая его, поэтому необходимо соответственным образом подобрать сидение» [25, с. 14]. В немецком издании материал изложен по-другому: «локоть не должен опускаться слишком низко и не должен держаться слишком высоко» [24, с. 21]. Далее Клементи пишет, что «пальцы и большой палец [!] должны быть расположены на клавишах так, чтобы они всегда были наизготовку к удару [*always ready to strike*], закругляя пальцы более или менее, согласно их длине. Следует избегать всех лишних движений» [25, с. 14–15]. В немецком издании имеется незначительное дополнение после слов «наизготовку к удару»: «кроме того, они [пальцы] должны быть грациозно прижаты один к другому и согнуты», и в конце предложения также добавлено: «чтобы не делались никакие лишние движения рук и предплечья, равно как и корпуса» [24, с. 21].

«Баховскую» линию продолжает «Клавирная школа, или Руководство по игре на клавире и фортепиано» Августа Эберхардта Мюллера – ученика Иоганна Кристофа Фридриха Баха («Бюкебургского Баха»). За основу своей «Школы» Мюллер взял обсуждавшийся выше трактат Лёляйна, основательно переработав его, расширив и отрекомендовав как «Шестое издание». Поэтому само издание «Школы» Мюллера имеет два титульных листа. На первом титуле говорится, что автором работы является *G. S. Löhlein*. После предисловия приплетен еще один титул: *A. E. Müllers Klavier=und Fortepiano=Schule, oder Anweisung zur richtigen und grschmackvollen Spielart beyder Instrumente und einem Anhang vom Generalbaß. <...>. Jena, bey Friedrich Fromman. 1804*[4]. В тексте этого титульного листа дано пояснение: «или руководство к верному и искусному способу игры на обоих инструментах». В следующем, «седьмом», издании «Школы» Мюллера (без указания года) на титульном листе фамилии Лёляйн уже нет. Последний упоминается только во введении[5].

---

[1] В немецком издании: «Каждый палец должен двигаться самостоятельно независимо от других, а именно, когда один поднимается, другие не должны двигаться» [50, с. 7].

[2] В данном контексте *your Hand* означает «запястье».

[3] Подобно многим ранее опубликованным руководствам разных авторов, «Введение» Клементи было издано на нескольких языках (английском, немецком, французском, итальянском и русском). В настоящей работе за основу взят английский вариант, который считается первым изданием [25].

[4] Как мы видим, в тексте этого титульного листа содержится дополнительное пояснение: «или руководство к верному и искусному способу игры на обоих инструментах».

[5] Надо сказать, что «Школа» Мюллера получила довольно широкое распространение. К 1825 году она стала настолько востребованной, что ее переиздал К. Черни.

Уже с первого пункта инструкций Мюллера становится ясно, что труд этот принадлежит другой эпохе – эпохе фортепиано и фортепианной педагогики: «a) Играющий, – пишет Мюллер, – должен сидеть перед серединой клавиатуры, на таком расстоянии от инструмента, чтобы не только руки имели возможность свободно играть в низкой и высокой тесситурах[1], но, в особенности, чтобы и коленям было легко и удобно доставать регистры пианофорте[2] [*Züge des Pianoforte mit dem Knieen leicht und bequem erreicht werden können*], в связи с чем играющий должен сидеть так, чтобы только приподнять каблук для приведения в действие регистра»[3]. Во второй инструкции тоже имеется много общего с тем, о чем писали другие авторы, однако, есть и свои особенности: «b) Корпус должен держаться непринужденно, свободно и прямо <...>; сидение играющего должно быть такой высоты, чтобы локти – при естественном свисании рук – оказывались немного выше, чем клавиатура. В отношении приспособления сидения для детей, то необходимо следить, чтобы их ноги устойчиво стояли, а не висели[4] <...>, так как это не только мешает удерживать корпус, но и мешает самой игре, а на пианофорте – очень усложняет поднятие цугов [регистров]». Следующее указание, на первый взгляд, вполне тривиальное: «c) Не держите верхнюю часть руки[5] слишком далеко сбоку от тела, так как это делает невозможным правильную постановку руки». В этом пункте точки зрения Мюллера и Лёляйна расходятся, поскольку последний считал, что локти нужно «держать при теле».

Далее Мюллер уточняет некоторые технические моменты: «d) Рука должна располагаться[6] настолько свободно и естественно, чтобы, не поднимая верхнего сустава пальца, одинаково производить любое движение. Итак, рука должна нести кисть, кисть – нести пальцы[7]. Кроме того, она [кисть], как и рука, при игре всегда должна оставаться в естественно спокойном положении, без рывков и наклонов вверх и вниз. Чем больше это будет соблюдаться, тем свободнее, увереннее и искуснее станет игра пальцев, хотя поначалу может показаться иначе. Поэтому: e) Ни в исполнении быстрых или медленных нот, ни в тихих или громких, для нажатия клавиши не держать кисть высоко, а [использовать] только пальцы. Исключения из этого правила составляют только короткие отрывистые ноты, либо когда одной рукой один за другим должны быть взяты несколько аккордов» [35, с. 4–5]. Смысл императивно сформулированного текста, очевидно, заключается в том, что кисть не должна быть и не должна принимать участия в работе пальцев. Кистевые движения, как поясняет Мюллер, используются при игре *staccato* и в аккордовой фактуре.

Мюллер не придерживался установки «более или менее» закругленных пальцев, как, например Бах или Тюрк, но, напротив, рекомендовал держать пальцы в «закругленной» форме, то есть так, как предписывали его предшественники (де Санкта Мария, Нивер, де Сен Ламбер, Рамо, Бах/Форкель, К. Ф. Э. Бах, Марпург и, разумеется, Лёляйн): «f) Во время игры закругляйте длинные пальцы настолько, чтобы они, в особенности на нижних клавишах[8], создавали бы горизонтальную линию, однако, конечно, не настолько, чтобы клавиши нажимались бы ногтями; перед ударом не держите пальцы слишком далеко от клавиш, чтобы избежать ненужного и неблагоприятного движения» [там же, с. 5].

Далее следуют сведения о фортепианном туше[9]: «g) Клавишу нужно ударять по ее передней части с некоторой силой, так как она ведет себя как рычаг, поэтому можно с затратой меньших усилий, но, тем не менее, извлечь [достаточно] громкий звук [*einen starken Ton hervorbringen*]. h) Необходимо остерегаться нередкой ошибки – слегка на мгновение коснуться клавиши там, где должен быть взят звук. На фортепиано самый мягкий нажим уже имеет эффект действия, заключающийся в том, что механизм молоточка (*Schnabel des Hammers*) начнет подтягивать подвижные [части] тангентов (*die bewegliche Tangente*). Как только молоточек начнет мягкое движение вверх – что может произойти и без заметного звучания струны – то взятие звука будет упущено, и последующий, еще более усиленный нажим, не будет достаточным, чтобы произвести звук. i) Играют – что, прежде всего, относится к Pianoforte, – не с напряженной мягкостью рук, и звук воспроизводят не при помощи удара или нажима [*nicht durch Schlagen oder Drücken*], а посредством эластичного толчка. Ибо, насколько необходимы эти нажимы в игре на органе и клавикорде, настолько они будут бесполезны на пианофорте, на котором звук извлекается только при помощи удара по струне, если уж не говорить о том, что резкое нажатие и удар [*das heftige Drücken und Schlagen*] неблагопристойны, а также вредят инструменту. Струны, как известно, воспроизводят свой звук только

[1] Аналогичное указание встречается и во многих других руководствах того времени.

[2] Речь идет о рычагах (коленных регистрах), расположенных под клавиатурой, один из которых поднимал демпферы, то есть выполнял ту функцию, которую впоследствии получила правая педаль фортепиано. См.: [13, с. 347, 352–355].

[3] Последнее пояснение, связанное с «каблуком», изъято из «седьмого» издания «Школы».

[4] Вспомним аналогичное указание Куперена.

[5] *Oberarm* (нем.) – «плечо» (от локтя – до плечевого сустава).

[6] Буквально – «лежать» (*liegen*)».

[7] Интересно, что почти такая же рекомендация встречается уже в трактате Дж. Дируты (1597), где сказано: «Пусть рука направляет кисть» [27, с. 10].

[8] То есть на «белых» клавишах, если иметь в виду современное фортепиано.

[9] А в конце «Школы» Мюллера приводится иллюстрация с изображением фортепиано и молоточковой механики.

при определенной степени силы, следовательно, когда производится непропорционально сильный удар, то струны ни в коем случае не начнут звучать громче, а они зазвучат хуже, зазвенят и, вполне вероятно, будут рваться. k) Демпферы и все другие цуги, которые приводятся в действие коленом или носком ноги, тоже не должны подниматься с помощью сильного подбрасывания, а следует поднимать [их] вверх мягким нажимом» [35, с. 5].

Инструктивные издания Плейеля-Дюссека, Адама и в особенности Мюллера окончательно выводят на авансцену фортепиано. В целом же материалы, рассмотренные в настоящей статье, показывают, что в тонкой сфере технологии клавирного искусства существовали не только малозаметные и малозначимые, но и весьма существенные разночтения, касающиеся постановки рук и посадки за инструментом. И. Кипнис справедливо отмечает, что «все авторитеты [того времени] во многом говорили о положении за клавиром одни и те же вещи <...> и культивировали свободно висящие вдоль тела руки <...>» [30, с. 284]. Детальное исследование этих проблем показывает, что в их решении существовали различные, зачастую весьма индивидуальные, подходы. Кроме того, как было показано, в современных научных и учебно-методических работах обнаруживаются серьезные разночтения, а нередко и некорректная интерпретация старинной терминологии.

Литература

1. *Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев: Музична Укра на, 1974. 163 с.

2. Альфред Корто. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. Составление, перевод, редакция текста, вступительная статья и комментарии К. Х. Аджемова. М.: Музыка, 1965. 364 с.

3. Карманная книга для любителей музыки на 1796 год. СПб: И. К. Шнор, [1795]. [16], 52, 4 с., 1 л. фронт. (портр.), 1 л. табл., 31 с. нот, 5 л. нот.

4. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание къ согласію и мелодіи практическими примѣрами изъясненное, сочиненное господиномъ Г. С. Лелейномъ съ нѣмецкаго на россійской языкъ переведенное императорскаго московскаго университета студентомъ Ѳедóром Габлитцемъ. [Ч. I–II.] СПб: Хр. Л. Вевер, 1773–1774. 188 с.

5. *Мильштейн Я. И.* Советы Шопена пианистам. М.: Музыка, 1967. 119 с.

6. *Мофа А. В.* Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков. Дисс. <...> канд. иск. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2012. 277 с.

7. *Николаев В. А.* Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.

8. *Николаев В. А.* Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства. Автореферат дисс. <...> канд. иск. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. 21 с.

9. *Панов А. А., Розанов И. В.* Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. № 1. С. 28–44.

10. *Панов А. А., Розанов И. В.* О постановке рук и туше клавиристов времен К. Ф. Э. Баха // Старинная музыка. 2020. № 1 (87). С. 12–19.

11. *Панов А. А., Розанов И. В.* О постановке рук и туше французских клавесинистов эпохи Высокого Барокко // Старинная музыка. 2019. № 4 (86). С. 17–23.

12. *Плеель И.* Школа для Форте-Пиано Игнатія Плееля Новая <...>. СПб: Пец; М.: Ленгольд, [1812]. 44, 21 с.

13. *Розанов И. В.* От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб: Лань, 2001. 447 с.

14. *Розанов И. В.* Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII – первой половины XVIII в. // Исследования. Публицистика. К XX-летию кафедры музыкальной критики. Сборник научных статей. СПб: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1997. С. 242–320.

15. [*Снегирев Л. А.*]. Фортепіанная Метода, составленная Л. А. С. по руководству Г. Гуммеля, Гюнтена, Калькбреннера, Мошелеса, Черни, Герца, и проч. Поясненная упражненіями выбранныя изъ сочиненій сихъ знаменитѣйшихъ музыкантовъ с присовокупленіем 50 упражненій и 50 піесъ постепенной трудности <...>. Словарь музыкальныхъ терминовъ и знаковъ <...>. Т. 1. СПб: Б. и., 1840. 188 с.

16. *Adam L.* Méthode de Piano du Conservatoire <...>. Paris: L. Marchand, [1802]. 234 c.

17. *Adelung J. Chr.* Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart <...>. Vierter Theil <...>. Brünn: J. G. Traßler, 1788. 1704 Sp.

18. *Bach C. P. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe=Stücken in sechs Sonaten <...>. Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753. 342 S.

19. *Bach C. P. E.* Sei Sonate per Cembalo che all' Augusta Maestà di Federico II. <...> Nuremberg: Balthasar Schmid, n. d. [1742]. 34 p.

20. *Bach C. P. E.* Sei Sonate per Cembalo, dedicate all' Altezza Serenissima di Carlo Eugenio, Duca di Wirtemberg e Teckh, <...>. Nuremberg: Johann Ulrich Haffner, n. d. [*c*1744]. 40 p.

21. *Bach J. C. et Ricci F. P.* Methode ou Recueil de Connoissances Elementaires pour le Forte-Piano ou Clavecin <...>. Pour le Conservatoire de Naple, par J. C. Bach et F. P. Ricci. Paris: Le Duc, [*c*1786]. 75 p.

22. *Bostrom M. J.* Keyboard Instruction Books of the Eighteenth Century. Ph.D. diss. Ann Arbor: University of Michigan, 1961. 213 p.

23. *Burney Ch.* An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, <...> in Commemoration of Handel. London: T. Payne & Son; G. Robinson, 1785. 195 p.

24. Clementi's Einleitung in die Kunst das Piano Forte zu spielen. Gera: Menzel, o. J. 71 S.

25. Clementi's Introduction to the Art of playing on the Piano Forte: containing the Elements of Music, Preliminary notions on Fingering with Examples and Fifty fingered Lessons <...>. London: Clementi, Bander, Hyde, Collard & Davis <...>, [*c*1801]. 63 p.

26. *Cortot A.* Aspects de Chopin. Paris: Michel, 1949. 324 p.

27. *Diruta G.* Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar: Organi, & Istromenti da penna <...>. Venezia: Alessandro Vincenti, 1597. 64 p.

28. Dussek's Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord <...>. London and Edinburgh: printed for Corri Dussek & Co, n. d. [*c*1796]. 48 p.

29. *Eitner R.* Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts <...>. 5. Band. Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1901. 484 S.
30. The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia / Ed. by Igor Kipnis. New York, London: Routledge, 2007. 570 p.
31. *Hensel J. D.* Ausübende Klavierschule. Erster Gang. <...> Erstes Heft. Hirschberg: Auf Kosten des Verfassers und in Kommission bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, o. J. [*c*1796/97]. [6], 8 S.
32. *Jones G.* The Complete Instructor for the Harpsichord or Piano Forte Wherein the fundamental Principles of these Instruments are fully Explained [with] the proper Mode of Fingering illustrated by a Variety of Examples <...>. London: Geo. Goulding, n. d. [*c*1786]. 32 p.
33. *Knecht J. H.* Kleine Theoretische Klavierschule für die ersten Anfänger <...>. IIte Abtheilung. München: in der Falterischen Musikhandlung, [*c*1800]. 146 S.
34. *Kollmann A. Fr. Chr.* The first Beginning on the Piano Forte, according to an Improved Method of teaching Beginners. London: Corri, Dussek & Co, [*c*1795]. 38 S.
35. G. S. Löhleins Klavierschule, oder Anweisung zum Klavier= und Fortepiano=Spiel nebst vielen praktischen Beyspielen und einem Anhang vom Generalbasse. Sechste Auflage ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller. <...>. Jena: Friedrich Fromman. 1804. 372 S.
36. *Löhlein G. S.* <...> Clavier=Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret. Leipzig; Züllichau: Auf Kosten der Waisenhaus und Frommanischen Buchhandlung, 1765. 188 S.
37. M. Clementi's Einleitung in die Kunst das Piano-Forte zu spielen. Enthaltend die Anfangsgründe der Music; die nöthigen Begriffe zur Fingersetzung mit Beyspielen erläutert, und 50 Lektionen zur Uibung in der Fingersetzung <...>. Gera: C. Menzel, n. d. 72 S.
38. [Marpurg F. W.] Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des critischen Musicus an der Spree. Berlin: Haude und Spener, 1750. 27 S.
39. *Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen <...>. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. 78, [6] S.
40. *Marpurg F. W.* Die Kunst das Clavier zu spielen, <...> Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1762. 50, 52 S.
41. *Marpurg F. W.* Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen <...>. Zweyte verbesserte Auflage. Berlin: bey Haude und Spener, 1765. 78, [6] S.
42. *Merbach G. F.* Clavierschule für Kinder. Leipzig: zu finden bey dem Verfasser, 1782. 61 S.
43. *Milchmeyer J. P.* Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen; <...>. Dresden: C. Chr. Meinhold, 1797. 72 S.
44. *Miller E.* Institutes of Music, or early Instructions for the Harpsichord: <...>. London: Longman and Broderip, [*c*1760]. 69 p.
45. *Panov A., Rosanoff I.* Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy // Early Music. 2015. № 3. P. 417–430. DOI: 10.1093/em/cav044.
46. *Pasquali N.* The Art of Fingering the Harpsichord; <...>. Edinburgh: Printed for Rob. Bremner, [*c*1760]. vii, 28 p.
47. *Petri J. S.* Anleitung zur practischen Musik, vor neuangehende Sänger und Instrumentspieler. Lauban: J. Chr. Wirthgen, 1767. 164 S.
48. *Petri J. S.* Anleitung zur praktischen Musik. Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1782. 485 S.
49. [*Petschke A. Fr.*] Versuch eines Unterrichts zum Klavierspielen. Leipzig: Adam Friedrich Böhme, n. d. [*c*1785]. 47 S.
50. Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, herausgegeben von L. Adam, Mitglied des Conservatorium. <...> Erste Abtheilung. Leipzig: Breitkopf & Härtel, o. J. [*c*1800]. 66 S.
51. *Pleyel I. et Dussek L.* Methode pour le Piano Forte <...>. Paris: Pleyel, n. d. [*c*1796/97]. 68 p.
52. *Pleyel I. & Dussek L.* Vollständige Anweisung das Fortepiano zu spielen nach dem Französischen von Pleyel & Dussek. Zweite Auflage. Braunschweig: Spehr, o. J. [*c*1803/6]. 46 S.
53. *Praetorius M.* SYNTAGMATIS MuSICI <...>. TOMuS SECuNDuS. De ORGANOGRAPHIA. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. 236 S., XLII Tab.
54. *Rameau J.-Ph.* Pieces de Clavessin avec une Methode pour la mechanique des doigts. Paris: Charles-Etienne Hochereau, Boivin, L'Auteur, n. d. [1724]. 33 p.
55. *Rhein R.* Johann Peter Milchmeyer's Die wahre Art das Pianoforte zu Spielen: an Annotated Translation. DMA diss. Lincoln: The University of Nebraska, 1993. 255 p.
56. *Rong W. F.* Versuch einer Elementar=Lehre für die Jugend am Klavier in Fragen und Antwort aufgelöst <...>. Potsdam und Berlin: bey dem Verfasser, 1793. 43 S.
57. *Saint Lambert de.* Les Principes du Clavecin. Paris: Chr. Ballard, 1702[1]. 68 p.
58. *Sancta Maria Th.* L bro llamado Arte de ta er Fantasia, <...>. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordoua, 1565. 91 p.
59. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, <...>. Leipzig und Halle: in Komission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1789. 408 S.
60. *Türk D. G.* Kurze Anweisung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule <...>. Leipzig und Halle: in Komission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1792. 238 S.
61. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, <...>. Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig und Halle: in Komission bey Schwickert in Leipzig, und bey Hemmerde und Schwetschke in Halle, 1802. 460 S.
62. *Viguerie B.* L'Art de Toucher Le Piano-Forte <...>. I.re Suite <...>. Paris: Pacini, n. d. [*c*1798]. 37, XIII p.
63. *Wiedeburg M. J. Fr.* Der sich selbst informirende Clavierspieler oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen <...>. Halle und Leipzig, Waisenhaus, 1765–1775. 3 Bde. 226, 532, 912 S.
64. *Wilson D. J.* Georg Simon Löhlein's Klavierschule, Translation and commentary <...>. PhD diss. Los Angeles: University of Southern California. 1979. 718 p.
65. *Wolf G. F.* Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen <...>. Göttingen: H. M. Grape, 1783. 39 S.
66. *Wolf G. F.* Unterricht im Klavierspielen. Erster Theil. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Halle: Johann Christian Hendel, 1789. 95 S.

[1] Первое издание трактата (ок. 1697), по всей видимости, утрачено [9, с. 32; 45, с. 427].

ABSTRACTS

***Mikhail Saponov* (Moscow). The Lubeck lacuna in Johann Sebastian Bach's biography: background and implication**

The documentary sources concerning the data of Johann Sebastian Bach's early years (1705–1706) are taken into consideration anew in order to discuss circumstances preceding and following the composer's well known pilgrimage from Arnstadt to Lubeck and, on the other hand, his alleged intention as declared in the obituary of 1754, to go deeply and listen more attentively (zubehorchen) to Dietrich Buxtehude's organ playing. Some necessary corrections are undertaken in the course of consideration of Bach's purpose "to adopt (zubegreiffen) something for his art". New interpretation of the well-known expression "Zippel Fagottist" is suggested according to 18th-century school-slang glossaries. The article contains also some new translations of Bach sources.

Keywords: Johann Sebastian Bach; Buxtehude; Geyersbach; biographical source studies; Lubeck; Zippel-Fagottist; north German organ tradition.

***Yuri Bocharov* (Moscow). Macrostructures in Baroque instrumental music**

The article focuses on structures of collections of instrumental works in the Baroque era. The author introduces and argues the concepts of baroque opus and macrostructure. He also gives a typology of macrostructures.

Keywords: Baroque; instrumental music; opus; macrostructure; typology of musical forms.

***Alexei Panov, Ivan Rozanoff* (St. Petersburg). From the Clavier to Pianoforte. On the setting of the hands and toucher in the last third of the 18th and early 19th centuries**

The article discusses the recommendations of G. S. Löhlein, N. Pasquali, J. S. Petri, D. G. Türk, and others, regarding the proper position of hands and the touch in playing the clavier and pianoforte. The paper contains a critical revision of Russian and English translations of historical sources.

Keywords: clavier; pianoforte; historically informed performance practice; G. S. Löhlein; N. Pasquali; J. S. Petri; D. G. Türk.

Уважаемые авторы!

С правилами направления, рецензирования и опубликования научных статей вы можете ознакомиться на официальном сайте журнала «Старинная музыка» по адресу: *www.stmus.ru* (страница «Информация для авторов»)