СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (90) 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 16.11.2020.
Формат 60×84 $^1/_8$. Печ. л. – 4,5.
Уч.-изд. л. – 5,0. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

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

© «Старинная музыка», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

16+

Жанры и формы старинной музыки

Юрий Бочаров (Москва). Tombeau в инструментальной музыке эпохи барокко 1

Страницы истории оперы

Павел Луцкер (Москва). «Джирелло» Якопо Мелани – забытый оперный шедевр XVII века 11

Портрет инструмента

Алексей Панов, Иван Розанов (Санкт-Петербург). Вёрджинал: к проблеме дефиниции термина 19

Из истории русской музыки

Александра Александрина, Анна Булычева (Москва). Всенощное бдение Василия Титова как «коллективное» сочинение 27

Аннотации и ключевые слова научных статей 36

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

☎ (495) 469-12-05, (499) 966-59-89

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 –
картина работы Яна Минсе Молинара «Дама, играющая на вёрджинале» (1630-е). Оригинал – Рийксмузеум, Амстердам

*Юрий БОЧАРОВ**
(Москва)

Tombeau в инструментальной музыке эпохи барокко**

Помнится, как еще в весьма юном возрасте (а было это лет 45 тому назад), просматривая разную фортепианную литературу, я наткнулся на весьма любопытный экземпляр – опубликованную издательством «Музыка» в 1971 году сюиту под названием «Могила Куперена», автором которой значился Морис Равель[1]. Имя это мне в общем-то было известно, да и о знаменитом французском композиторе первой половины XVIII века я кое-что знал. Но вот чем именно спустя почти 200 лет купереновская могила смогла так поразить его соотечественника, что вдохновила на создание довольно масштабного произведения, было совершенно непонятно. Не слишком помогло и то, что в другом издании я обнаружил то же сочинение уже под несколько иным, несколько более поэтичным названием – «Гробница Куперена». Как, впрочем, и сведения о том, что пьесы, составившие этот опус, были посвящены памяти друзей Равеля, погибших в Первой мировой войне. Так, по крайней мере, сообщалось в книге Г. М. Цыпина «Морис Равель», которая в то время была единственной крупной публикацией об этом композиторе на русском языке [7, с. 68]. При этом там же утверждалось, со ссылкой на самого автора музыки, что «Гробница Куперена» явилась «данью уважения не только Куперену, но и всей французской музыке XVIII века» [там же, с. 67].

Лишь со временем мне стало понятно, что Равель, создавая свое «неоклассицистское» произведение, по сути, воскресил старинную традицию музыкальных tombeaux – именно так в XVII–XVIII веках нередко назывались сочинения, созданные в память о том или ином человеке[2].

Однако до сих пор, несмотря на давно открывшийся доступ ко многим музыкальным источникам того времени, а также появление целого ряда публикаций в авторитетных справочно-энциклопедических изданиях, в которых информация о барочных tombeaux, хотя и не всегда абсолютно точна, но, по крайней мере, не слишком противоречит историческим реалиям, иногда приходится сталкиваться с фактами поистине необъяснимыми. В этой связи напомню, что в одной из своих публикаций

Дени Готье – выдающийся французский лютнист XVII века, один из первых авторов tombeaux. Фрагмент гравюры из сборника «Риторика богов» (1652)

* **Бочаров Юрий Семенович** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра 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] *Равель М.* Могила Куперена: Сюита для ф.-п. М.: Музыка, 1971.

[2] Замечу, что о пьесах с таким названием не раз писали зарубежные музыковеды, причем одна из первых работ по соответствующей тематике появилась еще в 1900-е годы. Это была статья Мишель Брене (псевдоним Антуанетты Кристины Мари Бобилье) из парижского журнала *La Revue Musicale* [8].

2012 года в журнале «Старинная музыка» [1] я обратил внимание на то, как в одном из документов, разработанных под эгидой Министерства культуры РФ для сотрудников библиотек, музыкальная форма[1], именуемая *tombeau*, характеризуется как «литургическая музыка». И, что весьма печально, ситуация с тех пор принципиально не изменилась: никто и не подумал внести какие-либо исправления в этот официальный и вполне актуальный документ, который продолжает висеть в Интернете [4].

Собственно, это обстоятельство во многом и стимулировало меня заинтересоваться старинными tombeaux. Тем более что западные исследователи после публикации в конце 1980-х годов статей Филиппа Вендри [15; 16], видимо, посчитали эту тему «закрытой» и не достойной особого внимания. А между тем у нее, как выясняется, еще есть немалый потенциал.

Для начала – немного о самом термине. Французское слово *tombeau* (множественное число – *tombeaux*) обычно переводится на русский язык как «могила», «гробница» или «надгробие». В этом смысле понять отечественных переводчиков советской эпохи, предоставивших нам возможность услышать «Могилу (или Гробницу) Куперена», конечно же, можно. Как, в принципе, и авторов «Музыкального энциклопедического словаря», которые включили в него небольшую заметку под названием «Надгробие» [6]. Однако, учитывая, что музыкальные сочинения мемориального характера, о которых пойдет речь, в действительности к местам захоронения прямого отношения не имеют, французское слово *tombeau* в научных текстах, наверное, правильнее использовать либо без перевода, либо в виде транслитерации – *томбо* (последнее, впрочем, смотрится не очень хорошо).

Автору этих строк уже приходилось писать о двух прототипах tombeau в музыке (литературном и собственно музыкальном), которые сложились во Франции еще в эпоху Ренессанса [2, с. 146] и оказались связаны с двумя мемориальными традициями. Одна из них имела прямое отношение к стихотворным tombeaux – именно так называли в XVI веке поэтические сочинения (или их подборки), посвященные памяти той или иной выдающейся персоны. Например, короля Франциска I, его сестры Маргариты Наваррской или же знаменитого поэта Пьера де Ронсара. Другая же, сформировавшаяся еще ранее, была связана с созданием многоголосных вокальных ансамблей под впечатлением от кончины видного представителя музыкального искусства, так называемых *деплорасьон* (от фр. déploration – «плач», «оплакивание»)[2].

Ну а в XVII столетии, отмеченном многочисленными переменами в музыкальной практике, появились уже сугубо инструментальные сочинения мемориального характера, которые стали известны благодаря их специфическому жанровому наименованию *tombeau*.

Судя по всему, первыми из музыкантов, применивших данное наименование, стали французские лютнисты. По данным «Нового словаря Гроува» [12], наиболее ранний случай связан с сочинением Эннемона Готье (Ennemond Gaultier), посвященном памяти Рене Месанжо[3], которое, вероятнее всего, было написано вскоре после кончины этого лютниста в начале 1638 года[4].

Данная пьеса в характере строгой величественной аллеманды, возможно, и осталась бы одной из многочисленных танцевальных по своей природе пьес, которым французские композиторы XVII столетия зачастую давали те или иные поэтические названия, если бы не сформировавшаяся со временем устойчивая практика написания инструментальных сочинений, посвященных, прежде всего, их ушедшим из жизни коллегам. Учитывая же эту практику, сопровождающуюся присвоением упомянутым сочинениям специфического наименования *Tombeau*, можно утверждать, что лютневая пьеса Э. Готье явилась первым образцом нового музыкального жанра. Жанра, который, как выясняется, не обладал очевидными метроритмическими «клише», подобно многим другим, имевшим вполне определенные одноименные прототипы в бытовой среде (таким, как, скажем, аллеманда, куранта, сарабанда, жига, менуэт, гавот и др.). Но чьи образцы объединяла явная смысловая и функциональная общность.

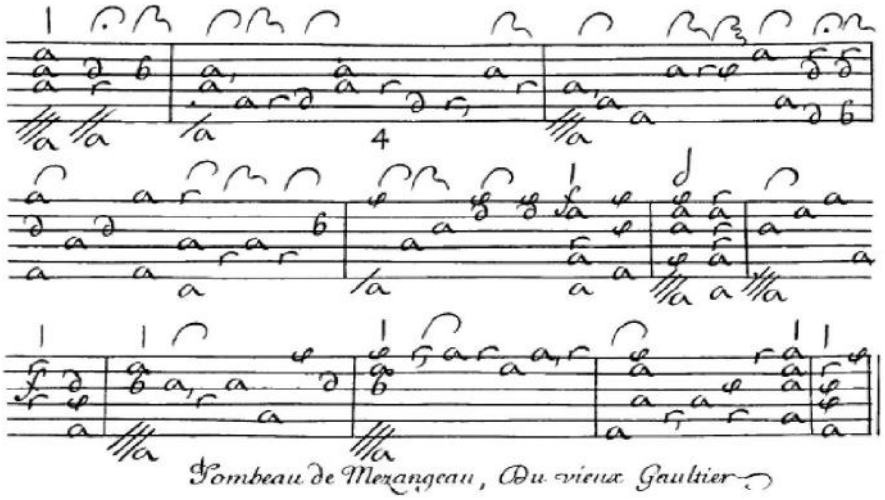
---

[1] Под формой («калькой» с английского слова *form*) в данном случае подразумевается жанр.

[2] Несмотря на то, что исторически первым сочинением такого рода явился «Плач на смерть Машо» (*Déploration sur la mort de Machaut*, 1377) композитора Франсуа Андриё на стихотворный текст Эсташа Дешана [10, с. 2], сама эта традиция (реализовавшаяся в том числе в творчестве Жоскена Депре, Никола Гомберта и других крупных мастеров) окончательно сформировалась, по мнению П. В. Луцкера [5], не ранее второй половины XV столетия (начиная с баллады *Mort tu as navré de ton dart* Й. Окегема, написанной на кончину Жиля Беншуа осенью 1460 года).

[3] Месанжо (Mésangeau; Mézangeau и др.) Рене (ок. 1567–1651) – французский лютнист, с 1621 года придворный музыкант Людовика XIII.

[4] Правда, опубликовано данное сочинение, именуемое *Tombeau de Mezangeau*, было значительно позднее (предположительно, ок. 1672) в сборнике пьес для лютни, подготовленном кузеном его автора – Дени Готье (Livres de tablature des pièces de luth... Paris: Denis Gaultier, n.d.). Расшифровка лютневой табулатуры приведена в статье М. Брене [8, с. 572–573].



“Tombeau de Mezangeau” Эннемона Готье (фрагмент из сборника “Livres de tablature des pièces de luth”)

Правда, следует заметить, что поначалу эти образцы возникали сравнительно редко. Так, следующим мемориальным лютневым сочинением после *Tombeau de Mezangeau* стало появившееся спустя 11 лет *Tombeau de Mr L’Enclos* (1649) в характере медленной аллеманды, которое знаменитый лютнист Дени Готье написал в память о своем друге и коллеге Анри де Ланкло[1].

В дальнейшем, однако, «частота» написания tombeaux явно увеличилась. Во многом «виновником» этого оказался знаменитый лютнист Шарль Флери, господин де Бланроше (ок. 1605–1652), погибший в ноябре 1652 года в результате несчастного случая. Его кончина явилась поводом для возникновения как минимум четырех tombeaux. Причем, наряду с лютнистами Дени Готье и Франсуа Дюфо, в качестве их авторов оказались также клавесинисты Луи Куперен и Иоганн Якоб Фробергер, который в то время как раз находился в Париже.

Но если сочинения Готье и Дюфо выдержаны во вполне традиционной манере, то две другие композиции, пожалуй, требуют к себе большего внимания. Во-первых, потому, что с ними жанр tombeau преодолел рамки сугубо лютневого репертуара. Во-вторых, с созданием *Tombeau* c-moll Фробергера были преодолены (хотя бы формально) также и рамки национальной традиции, поскольку в качестве автора этого сочинения выступил немецкий музыкант. Наконец, в-третьих, обратившись к *Tombeau* Куперена, мы можем установить, что оно, в отличие от предшествующих образцов, написано в мажоре (F-dur). К тому же его структура оказывается не двухколенной (как у большинства барочных аллеманд), а трехколенной, характерной, скорее, для ренессансной практики музыкального формообразования.

Тем не менее опыты перенесения стилевой манеры лютневых tombeaux на клавесин не получили широкого распространения. Пожалуй, из всех французских композиторов эпохи Людовика XIV примеру своих знаменитых предшественников последовал лишь Жан-Анри д’Англебер, сочинивший в 1672 году tombeau по случаю кончины знаменитого клавесиниста Жака Шампиона де Шамбоньера[2]. Эта пьеса, как и в случае с Луи Купереном, также оказалась в числе сравнительно редких мажорных tombeaux (D-dur). Но ее своеобразие во многом оказалось связано с тем, что в качестве «первичного» жанра в данном случае выступила трехдольная сарабанда. Причем форма данного сочинения (по сравнению с типичными двухколенными композициями) усложнена т. н. «двойной» репризой (т. е. небольшим заключением, помещенным после второго колена), что периодически встречается во французской клавесинной музыке той эпохи.

Однако, как бы то ни было, в большинстве своем французские tombeaux XVII века создавали все-таки лютнисты, в числе которых, помимо Дени Готье (Denis Gaultier, между 1597 и 1603–1672), следует назвать, прежде всего, таких известных мастеров, как Жак Галло (Jacques Gallot, не ранее 1625 – ок. 1690), Франсуа Дюфо (François Dufault, до 1604 – до 1672), Шарль Мутон (Charles Mouton, 1617 – до 1699). В этот же ряд вполне можно поставить и Робера де Визе (Robert de Visée, ок. 1655–1732/3), который, правда, прославился во времена Людовика XIV как гитарист[3].

---

[1] Впрочем, в историю Анри де Ланкло вошел не столько благодаря этому tombeau, сколько по совершенно иной причине, поскольку именно он был отцом Нинон де Ланкло, ставшей со временем одной из знаменитейших женщин XVII столетия.

[2] Впоследствии именно это сочинение оказалось завершающим в сборнике д’Англебера «Пьесы для клавесина» (*Pièces de clavecin*, 1689).

[3] Пять его tombeaux включены в т. н. *Манускрипт Водри де Сезене*, составленный в конце XVII века в Безансоне и содержащий сочинения для лютни и теорбы (его факсимиле опубликовано в 1980 году: Manuscrit Vaudry de Saizenay — Tablature de luth et de théorbe de divers auteurs, 1699. Réédition en facsimilé. Introduction de Claude Chauvel. Genève: Minkoff Éditions, 1980). Еще один образец данного жанра, созданный Робером де Визе, присутствует в Шестой сюите (c-moll) из его «Книги для гитары» (*Livre de Guitarre*), изданной в 1682 году в Париже.

Портрет Шарля Мутона работы Франсуа де Труа (1690). Оригинал – Лувр (Париж, Франция)

Характеризуя tombeaux, появившиеся во Франции в последнюю треть XVII столетия, стоит, вероятно, отметить расширение их жанровой первоосновы: кроме аллеманд (в большинстве случаев), мы можем встретить не только близкие им паваны (*Pavane tombeau de La Reyne* Ж. Галло, *Tombeau de Mr Raquette* Д. Готье, *Tombeau de Madame* Ш. Мутона), но также трехдольные танцы – и не только сарабанду (д'Англебер), но и медленную куранту (*Tombeau de Madame* и *Tombeau de Mr L'abbé de St. Fussiens* Ж. Галло).

К тому же наблюдается большее разнообразие и в «адресатах» tombeaux. Это уже не только лютнисты, но и другие музыканты (в том числе композиторы и исполнители на клавишных инструментах, такие как Шамбоньер или Шарль Раке), члены семьи авторов музыки (мадемуазель Готье и мадемуазель де Визе) и, конечно же, представители знати, включая персон из монаршей семьи (королеву – *La Reyne*, жену брата короля – *Madame*[1]), а также известных полководцев – принца Конде и маршала Тюренна (*Tombeau de Mgr. Le Prince Condé* и *Tombeau de Marechal de Turenne* Жака Галло).

Но, пожалуй, особо стоит отметить то обстоятельство, что с последних десятилетий XVII века к жанру tombeau, наряду с лютнистами и клавесинистами, стали обращаться и крупные мастера виольного искусства. В их числе Жан де Сент-Коломб (до 1640 – ок. 1701) и его знаменитый ученик Марен Марэ (1656–1728).

И здесь мы уже можем говорить о заметном качественном обогащении жанра. Так, в творчестве Марэ из танцевальных в своей основе пьес, где собственно танцевальность обычно искусно вуалировалась[2], tombeaux по сути превращаются в свободные (причем довольно развернутые) фантазии, в которых скорбно-патетические высказывания автора не сковываются жесткими композиционными рамками. При том, что всякий раз композитор строит целое по-иному, в чем несложно убедиться, обратившись к таким его сочинениям, как написанное для двух басовых виол и continuo *Tombeau de Mr Meliton* g-moll из первой книги «Пьес для виолы» (ок. 1686), а также сольным (с continuo) *Tombeau pour Mr de Lully* h-moll и *Tombeau pour Mr de Ste Colombe* e-moll из Второй книги (1701), а также *Le Tombeau pour Marais le cadet* g-moll из Пятой (1725). Что же касается де Сент-Коломба, то подзаголовок *Tombeau*, который имеет его XLIV концерт f-moll из собрания *Concerts à deux violes esgales* для двух виол[3] (написанный, предположительно, в 1680-е годы), наглядно свидетельствует уже о распространении данного жанрового наименования и на «крупную форму». А также о сопутствующих этому явных тенденциях, которые позднее будут названы программными[4].

Следующее крупное многочастное сочинение мемориального характера, в названии которого присутствует слово *tombeau*, будет опубликовано во Франции примерно четверть века спустя, уже в последние годы правления Людовика XIV. Но о нем будет сказано ниже. А пока заметим, что еще в XVII веке жанр tombeau перестал быть исключительно принадлежностью французской музыкальной куль-

[1] В данном случае речь идет о супруге Людовика XIV Марии Терезии Испанской (1638–1683), а также о Генриетте Анне Стюарт (1644–1670) – супруге младшего брата короля, герцога Гастона Орлеанского, имевшей титул Madame. Их памяти посвятил свои сочинении Жак Галло.

[2] Это, однако, не дает никаких оснований исполнять подобные лютневые или клавесинные tombeaux в подчеркнуто свободной манере (на манер «нетактированных» прелюдий), с чем часто приходится сталкиваться в современной исполнительской практике.

[3] Данное собрание при жизни его автора издано не было. Его первая публикация пришлась уже на вторую половину XX столетия (*Monsieur de Sainte-Colombe.* Concerts à deux violes égales / transcrits et édités par Paul Hooreman. Paris: Heugel, 1973).

[4] Несколько разделов (частей) данного концерта имеют специальные подзаголовки: *Les Regrets* («Скорбь») – *Quarillon* («Колокола») – *Apel de Charon* («Зов Харона») – *Les Pleurs* («Плач») – *Joye des Élizées* («Радость Элизиума») – *Les Élizées* («Элизиум»).

туры. Мы уже отмечали, что в начале 1650-х годов к нему обращался немецкий композитор Иоганн Якоб Фробергер. Но то было единичным событием, тем более что сам автор в период написания своего *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancrocher* временно проживал в Париже. А вот ближе к концу XVII столетия стали все чаще появляться tombeaux, созданные композиторами, которые работали за границами Франции – прежде всего, в немецких землях, где, как известно, в то время в различных сферах культурной жизни активно распространялась французская мода.

В своей статье «*Tombeau* в музыке барокко» [15] Филипп Вендри обращая внимание на данную тенденцию в интересующем нас аспекте, упомянул ряд авторов (прежде всего лютнистов), работавших в пределах Священной Римской империи германской нации и потому названных исследователем «немецкими». В этом ряду, помимо знаменитого Сильвия Леопольда Вейсса (Weiss, 1687–1750)[1], оказались представлены следующие имена: Якоб Биттнер (Bittner), Филипп Франц Лесаж де Рише (Lesage de Richée), Рохус Бергандцки (Berhandtzky), Вольф Якоб Лауффенштайнер (Lauffensteiner), Венцель Людвиг эдлер фон Радольт (Edler von Radolt) и Иоганн Антон Лози фон Лозинталь (Losy [Logi] von Losinthal). Об этих авторах абсолютное большинство профессиональных музыкантов (причем не только в России) если и имеет представление, то весьма смутное. Известны они разве что в среде профессиональных лютнистов. Но и там информация о них явно недостаточна. В частности, не установлены годы жизни Биттнера и Лесажа де Рише: эти лютнисты упоминаются, прежде всего, как авторы сборников пьес, опубликованных, соответственно, в 1682 году в Нюрнберге (*Pièces de lut*) и в 1695 году в Бреслау (*Cabinet der Lauten*), в которые они, кстати, включили по одному своему tombeau. Немного больше биографической информации известно о Р. Бергандцки (ок. 1660 – ?) и В. Я. Лауффенштайнере (1676–1754), находившихся в разные годы на службе при Баварском дворе. Что же касается проживавшего преимущественно в Праге фон Лозинталя (ок. 1650–1721) и уроженца Вены фон Радольта (1667–1716), то эти представители дворянских семейств по своему статусу формально являлись «дилетантами». Хотя при этом по уровню исполнительского и композиторского мастерства, вероятно, превосходили многих тогдашних «профессионалов».

В творческом наследии семи названных Ф. Вендри авторов из разных регионов Империи, творчество которых пришлось на конец XVII – первую половину XVIII столетия, насчитывается как минимум десять tombeaux, что, конечно же, существенно меньше, чем у французских мастеров. К тому же мы не увидим среди них произведений для клавира и тем более виолы. Это всё лютневые композиции (возможно, за исключением сочинения Лози фон Лозинталя, дошедшего до нас в гитарной версии)[2]. Но они, тем не менее, весьма примечательны. Так, если обратиться к tombeaux Бергандцки, то среди трех образцов этого жанра, созданных им в 1690–1691 годах, мы увидим, во-первых, такой уникальный образец, как *трехдольную* пьесу в виде медленной *жиги* (*La funeste et glorieux tombeau de Monseigneur le Marquis de St. Maurisse* a-moll), достаточно редкую для лютневых tombeaux мажорную пьесу (*Tombeau de feu Madame la Dauphine*[3] *F-dur*),

Сильвий Леопольд Вейсс – немецкий композитор 1-й половины XVIII века, автор нескольких tombeaux (фрагмент гравюры Бартоломео Фолина по оригиналу работы Бальтазара Деннера, 1730-е гг.)

[1] Известны как минимум два лютневых tombeaux Вейсса, сохранившиеся в большом рукописном сборнике из Британской библиотеки (GB-Lbl Add. Ms. 30387, 88v; 150v-151). Это пьесы памяти барона Хартига (*Tombeau sur la mort de M. Cajetan Baron d'Hartig,* 1719), а также коллеги-лютниста, графа Лози фон Лозинталя (*Tombeau sur la Mort de M. Comte de Logy*, 1721).

[2] См.: *Losy J. A.* Pièces de Guitare / ed. J. Pohanka. Praha: Supraphon, 1958 (Musica antiqua Bohemica, 38).

[3] Данную пьесу Бергандцки, который, как уже отмечалось, служил при Баварском дворе, написал в память о герцогини Баварской Марии Анны Кристины Виктории фон Виттельсбах (1660–1690), являвшейся с 1680 года супругой Великого дофина Франции Людовика (1661–1711).

наконец, пьесу, открывающую сюиту (*Il Tombeau de feu son E. Monsgr le Général Sereni, f-moll)*. Впрочем, в последнем случае мы, вероятно, имеем дело с тем случаем, когда сочинение, написанное по конкретному поводу, каким была кончина баварского генерала графа Серени в 1691 году, немного позже оказалось перенесено в рукописную лютневую табулатуру на место начальной пьесы 6-частной сюиты (A-KR: Ms. L83)[1].

Кстати, именно в конце XVII – первой половине XVIII века композиторы начинают включать пьесы в жанре tombeau в состав крупных инструментальных сочинений. В этой связи можно вспомнить о развернутой 8-частной увертюре-сюите фон Радольта для лютни, 2-х скрипок, альта и баса, в котором tombeau оказывается четвертой частью[2]. Или же о лютневой партите Лауффенштайнера из шести однотональных разножанровых пьес из так называемого Манускрипта из Брно (Tombeau – Courante – Sarabande – Gigue – Bourrée – Menuet)[3].

В этом же ряду – несколько ансамблево-оркестровых сочинений Иоганна Сигизмунда Куссера (Kusser/Cousser, 1660–1721) и Кристофа Граупнера (Graupner, 1683–1760), известных немецких композиторов, о которых Ф. Вендри в своей статье о tombeau в музыке барокко [16] даже не упоминает. А между тем благодаря именно их творениям наименование *tombeau* не только распространилось на новую область музыкального творчества, но и окончательно утратило обязательную связь с конкретным «адресатом», став названием четырехдольной пьесы возвышенно-лирического характера в медленном темпе.

Такого рода пьесы обнаруживаются как минимум в пяти ансамблево-оркестровых увертюрах-сюитах: сначала у Куссера (IV часть из 16-частной увертюры-сюиты C-dur)[4], а впоследствии уже у Граупнера, служившего с 1711 года придворным капельмейстером в Дармштадте. Так, под названием Tombeaux в Указателе сочинений этого автора [9] значатся IV часть 7-частной Ouverture c-moll (GWV 413) для струнных (1724), V часть (d-moll) 6-частной Ouverture D-dur (GWV 420) для 2-х кларино, литавр и струнных (1732), VI часть 7-частной Ouverture E-dur (GWV 420) для 2-х гобоев д'амур и струнных (1733), а также V часть 8-частной *Entrata per la Musica di Tavola* F-dur для струнных (1736).

Если же обратиться к инструментальной музыке современников Граупнера, работавших во Франции, то становится достаточно очевидно, что с наступлением XVIII столетия композиторы начинают все реже вспоминать о жанре tombeau. Но при этом (что характерно именно для французской традиции), создавая мемориальные сочинения, они, как правило, не утрачивают связь с конкретным «адресатом». В качестве примера упомянем о редчайшем для времен Людовика XV tombeau для виолы и continuo – *Tombeau de Marin Marais*, включенном Шарлем Долле в свою Вторую сюиту c-moll (в качестве предпоследней, седьмой части) из сборника *Pièces de Viole* op. 2 (1737)[5].

Несмотря на свое посвящение и весьма специфический исполнительский состав, данное рондо скорбно-лирического характера, тем не менее, совершенно не похоже на tombeaux самого Марена Марэ и, скорее, напоминает клавесинные сочинения Франсуа Куперена. Иначе говоря – его облик вполне типичен для инструментальных пьес того времени. Но вот другой пример французского tombeau, появившийся в начале XVIII века, довольно существенно от них отличается. Речь о трио-сонате c-moll Жан-Фери Ребеля (Rebel, 1666–1747) под названием *Le Tombeau de M. Lully* из сборника из 12 его сонат, опубликованного в 1712 году Париже[6]. В этом случае есть, конечно, соблазн поговорить о развитии продемонстрированного де

---

[1] Имеется в виду табулатура из Кремсмюнстерского аббатства в Верхней Австрии, завершенная, предположительно, в первые годы XVIII столетия (см.: Benediktiner-*Stift Kremsmünster*, L83a).

[2] См. его сборник *Die aller treüeste Freindin* (Wien, 1701).

[3] См.: CZ-Bm Ms. 4081/A.13.268. Несмотря на то, что данный сборник в «Аннотированном каталоге лютневых рукописей», размещенном на *The Lute Online Resources Portal* [...] датируется серединой XVIII века, многие пьесы из него, включая интересующее нас Tombeau, были сочинены значительно раньше (URL: https://www.lutesociety.org/lute-portal/annotated-catalogue-of-historical-lute-manuscripts. – дата обращения: 20.08.2020).

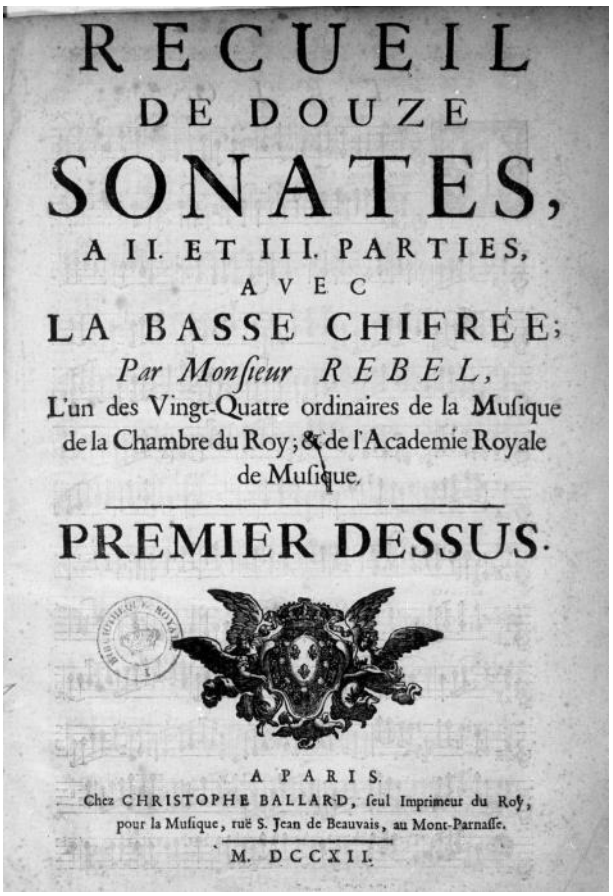
[4] Данная Ouverture является четвертой в сборнике сочинений Куссера *Festin des Muses, contenant six Ouvertures de Théâtre, accompagnées de plusieurs Airs*, опубликованном в 1700 году в Штутгарте. Впрочем, не исключено, что Куссер все-таки не был первым композитором, распространившим жанровое наименование *Tombeau* на пьесы из ансамблево-оркестровых сюит. Во всяком случае, каталог RISM [12] в качестве образца этого жанра указывает на одну из пьес из сюиты A-dur, которая завершает рукописный сборник сюит работавшего в последние десятилетия XVII века в Ганновере и Оснабрюке Жана-Батиста Фаринеля (1655–ок. 1725). Этот сборник, ныне находящийся в библиотеке Дармштадта (Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Musikabteilung. Mus. Ms 1221), значится в ее каталоге как сочинение неизвестного композитора и датирован 1689 годом. Однако точность этой датировки вызывает немалые сомнения.

[5] Заметим при этом, что, вероятнее всего, данное tombeau, посвященное памяти Марена Марэ, было написано на 9 лет раньше – в год кончины знаменитого композитора.

[6] См.: *Rebel J.-F.* Recueil de douze sonates à 2 ou 3 parties. Paris, 1712.

Сент-Коломбом еще в 1680-е годы принципиально нового подхода к интересующему нас явлению (напомним, что он дал подзаголовок *Tombeau* одному из своих многочастных концертов для двух виол). Однако маловероятно, что Ребель о существовании этого концерта знал. Скорее всего, он как довольно яркий экспериментатор в области музыкального искусства[1], создавая свой опус памяти собственного учителя Жана Батиста Люлли, стремился быть исключительно оригинальным. И, надо сказать, это ему полностью удалось. Поскольку аналогов этой гигантской пятичастной сонате размером в 473 такта, требующей к тому же от исполнителей высочайшего уровня исполнительского мастерства, в музыке начала XVIII века найти достаточно сложно. Не говоря уже о ее совершенно нестандартной «репризной» композиции (последняя часть данной сонаты, имеющая подзаголовок *Les Regrets*, что значит «Скорбь», воспроизводит музыкальный материал первой).

Не исключено, что именно это сочинение Ребеля в жанре трио-сонаты вдохновило Франсуа Куперена на создание двух развернутых программных сочинений для трио-состава, в которых он отдал дань памяти своим великим предшественникам в истории музыкального искусства – Жану Батисту Люлли и Арканджело Корелли. В 1724 году в Париже был опубликован сборник, именуемый «Объединенные вкусы, или Новые концерты с использованием всех видов музыкальных инструментов, с добавлением трио-сонаты под названием "Парнас, или Апофеоз Корелли"» (*Les Goûts-réünis ou Nouveaux Concetrs al'usage de toutes les sortes d'instrumens de Misique augmentés d'une grande Sonade en Trio intitulée Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli*). А годом позже во французской столице впервые вышел в свет отдельным изданием «Инструментальный концерт под названием "Апофеоз", написанный в знак вечной памяти о несравненном месье де Люлли» (*Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de L'incomparable Monsieur de Lully*)[2].


RECUEIL
DE DOUZE
SONATES,
A II. ET III. PARTIES,
AVEC
LA BASSE CHIFRÉE;
Par Monsieur REBEL,
L'un des Vingt-Quatre ordinaires de la Musique de la Chambre du Roy; & de l'Academie Royale de Musique.

PREMIER DESSUS.

A PARIS.
Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy, pour la Musique, ruë S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.
M. DCCXII.

Титульный лист партии premier dessus сборника сонат Жан-Фери Ребеля, включающего в себя его "Tombeau de M. Lully"

Разумеется, в названиях купереновских «Апофеозов» слово tombeau не присутствует. Нет в этих сочинениях и той пронзительно-лирической интонации, которая характерна, скажем, для tombeaux М. Марэ или *Le Tombeau de M. Lully* Ж.-Ф. Ребеля. Поскольку на первый план выходит уже не боль утраты конкретного человека, а прославление его памяти. И тем не менее «Апофеозы» Ф. Куперена как своеобразное «музыкальное приношение» почившим классикам, пожалуй, вполне допустимо рассматривать в рамках истории музыкальных tombeaux[3]. Тем более что во многом именно эти

[1] Достаточно вспомнить о его «Хаосе» (*Le Chaos*) из «хореографической симфонии» «Стихии» (*Les Élémens*), который открывается многоголосным диссонирующим созвучием, весьма напоминающим кластер.

[2] В своей работе «Французская музыка первой половины XVIII века» А. Булычева совершенно справедливо рассматривает «Апофеоз Корелли» как 7-частную программную сонату. Однако с ее трактовкой «Апофеоза Люлли» как *сборника*, в который вошли *три произведения* – собственно «Апофеоз Люлли», «...Опыт в форме увертюры» и трио-соната «Мир на Парнасе...» [3, с. 100–101], вряд ли можно согласиться. Действительно, 16 тематически различных частей, по большей части снабженных «программными» заголовками, здесь явно группируются в три смысловых раздела с отдельными подзаголовками (что, собственно, отражено и в оригинальном издании 1725 года). Однако в данном случае мы все-таки имеем дело отнюдь не с обычным барочным опусом из нескольких сочинений, а с единым в художественным отношении произведением, объединенным как «сквозной» программной идеей и главным тональным центром «соль», так и общим названием «Инструментальный концерт под названием «Апофеоз"» (причем слово *Concert* использовано в данном случае в единственном числе – в отличие от тех состоящих из разных композиций сборников, в названиях которых фигурирует слово *Concerts*, т. е. «концерты»).

[3] Пожалуй, неслучайно «Апофеозы» Куперена упоминаются в статье "Tombeau" из «Нового музыкального словаря Гроува» [13].

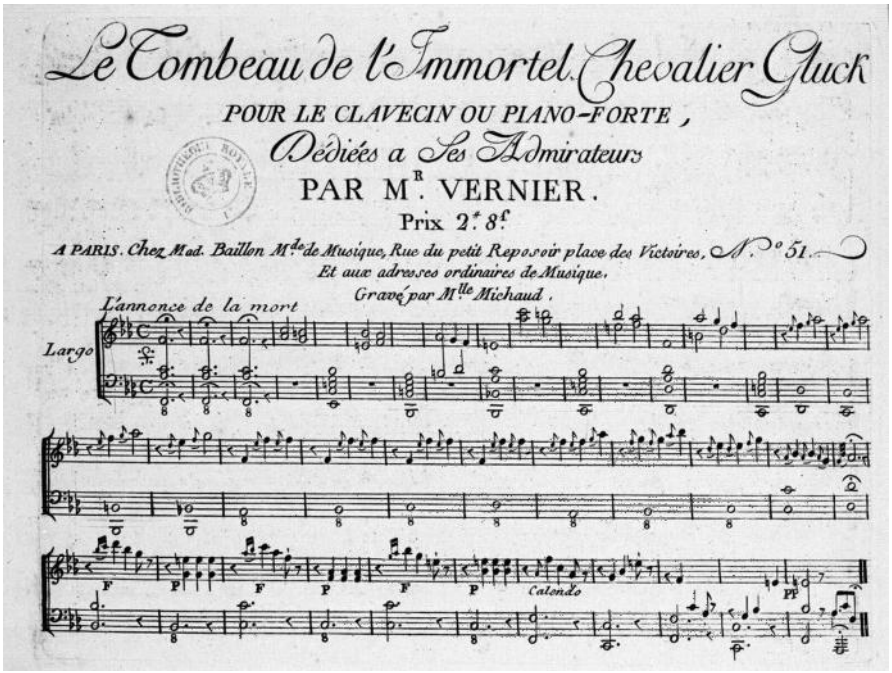
произведения, судя по всему, явились неким ориентиром для «возрождения» музыкально-мемориального жанра уже в начале XX века.

Однако, оставаясь пока в пределах века восемнадцатого, хотелось бы отметить еще одну особенность применения слова *tombeau* в музыкальных сочинениях того времени. Дело в том, что оно стало появляться и в названиях вокальных сочинений, созданных в том числе и по известным литературным мотивам. В качестве примера можно указать на камерную кантату Антуана Дорнеля *Le Tombeau de Clorinde* для высокого баса (basse-taille), скрипки и continuo (1723) или романс Шарля Делюсса *Le tombeau de Laure, ou Les regrets de Pétrarque* (ок. 1765). Еще большее распространение «могильная» тематика получит в содержании романсов-элегий ближе к концу XVIII века. Но прямого отношения к инструментальным tombeaux такого рода сочинения, как правило, не имели.

Вообще же во второй половине XVIII столетия композиторы явно утратили интерес к этому жанру. Единичные его образцы можно обнаружить в клавирном репертуаре конца 1780 – начала 1790-х годов. Одной из весьма примечательных работ такого рода стала программная соната f-moll Эме-Жозефа Вернье (Vernier) под названием *Le tombeau de l'immortel chevalier Gluck* (1788), посвященная памяти Кристофа Виллибальда Глюка, чьи произведения, как известно, пользовались большой популярностью в Париже в предреволюционную эпоху. Другой – фортепианное *Le Tombeau de Mirabeau le patriote* Жана Фредерика Огюста Лемьера (Lemière), появившееся в 1791 году как отклик на безвременную кончину одного из видных деятелей Великой Французской революции Оноре Габриэля Рикети, графа де Мирабо (1749–1791).

С победой революции ушли в прошлое многие реалии L'Ancien Régime. Казалось бы, навсегда оказалась забыта и традиция музыкальных tombeaux. И тем не менее, с наступлением XX века о ней вспомнили в свете распространения в музыкальном искусстве неоклассицистских идей. Бесспорно, наиболее известным, «знаковым» произведением в этом отношении стала уже упоминавшаяся в начале данной статьи фортепианная сюита *Le Tombeau de Couperin* Мориса Равеля (1917). А в 1921 году как дань уважения Клоду Дебюсси окончательно сложилось созданное по инициативе Анри Прюньера *Tombeau de Claude Debussy* в виде некоего коллективного опуса, состоящего из 10 композиций (преимущественно фортепианных), авторами которым стали Поль Дюка, Альбер Руссель, Джан Франческо Малипьеро, Юджин Гуссенс, Бела Барток, Флоран Шмитт, а также Мануэль де Фалья, Морис Равель, Эрик Сати и Игорь Стравинский. Но в данном случае, как несложно заметить, речь, скорее, может идти о возрождении на «музыкальной» основе давней традиции поэтических tombeaux.

В целом в XX веке было создано довольно много самых разных произведений, обращенных к жизни и творчеству композиторов прошлого. Начиная от сочинений на заимствованные темы (оркестровая «Фантазия на тему Томаса Таллиса» Р. Воан-Уильямса, 1910; «Рапсодия на тему Паганини» С. В. Рахманинова, 1934, и др.) вплоть до опер о жизни великих мастеров («Палестрина» Х. Пфицнера, 1917; «Джезуальдо» А. Шнитке, 1995). Но лишь сравнительно небольшая их часть в определенной степени связана с традицией музыкальных tombeaux. В этой связи можно вспомнить об органных *Le Tombeau de Nicolas de Grigny* Жоржа Миго (1931) и *Le Tombeau de Titelouze* Марселя Дюпре (1943) или же о *Le Tombeau de Ravel* для кларнета и фортепиано (1949) Артура Бенджамина, посвященных памяти выдающихся французских композиторов разных эпох – соответственно, Никола де


Le Tombeau de l'Immortel Chevalier Gluck
POUR LE CLAVECIN OU PIANO-FORTE,
Dédiées a Ses Admirateurs
PAR Mr. VERNIER.
Prix 2f. 8f.
A PARIS. Chez Mad. Baillon Md. de Musique, Rue du petit Reposoir place des Victoires, N.o 51.
Et aux adresses ordinaires de Musique.
Gravé par Mlle Michaud.
L'annonce de la mort
Largo
Calendo

"Le tombeau de l'immortel chevalier Gluck" Эме-Жозефа Вернье (начало)

Гриньи, Жана Титлуза и Мориса Равеля. А ближе к концу XX столетия появилось *Tombeau de Messiaen* – весьма любопытное фортепианное сочинение авангардистского типа с использованием электроники, которое в 1994 году британский композитор Джонатан Харви написал в память об Оливье Мессиане.

Наконец, на исходе XX и в начале XXI века к жанру tombeau не раз обращался современный американский лютнист и композитор украинского происхождения Роман Савчук-Туровский (род. 1961). Однако его tombeaux, посвященные в том числе памяти Фробергера (для лютни), Телемана и Форкере (для гамбы соло), не имеют ничего общего с современными музыкальными техниками и выполнены в виде элегантных барочных стилизаций.

В завершение нашего сравнительно небольшого обзора истории музыкального tombeau, позволим себе сделать несколько обобщений.

Прежде всего, заметим, что tombeaux, безусловно, принадлежат к числу инструментальных сочинений мемориального характера, которые в разные эпохи их авторы создавали как отклик на кончину того или иного лица, а также как своеобразное «музыкальное приношение» его памяти. Притом что само жанровое наименование *tombeau* наиболее активно использовалось именно в эпоху барокко.

Точное же количество сочинений, названных *Tombeau*, определить вряд ли возможно. Англоязычная «Википедия», к примеру, сообщает о существовании более чем шестидесяти таких образцов [14]. И это, вероятно, недалеко от истины, но только если иметь в виду все случаи (включая сочинения, появившиеся в XX – начале XXI века). Если же ограничиться исключительно теми tombeaux, что появились в XVII – первой половине XVIII столетия, то их явно будет меньше.

Кстати, обратившись к Международному библиографическому каталогу музыкальных источников (RISM), можно обнаружить в общей сложности лишь около тридцати образцов tombeau, созданных мастерами музыкального барокко[1]. Правда, как часто бывает, информация, которую предоставляет RISM, не является полной и исчерпывающей. И как минимум еще с десяток барочных tombeaux в разных «неучтенных» источниках обнаружить все-таки можно. Но в любом случае их общее количество едва ли дотянет до полусотни.

По меркам того времени, все эти сочинения (включая сугубо сольные, написанные для лютни, гитары и клавесина) следует отнести к области камерной музыки. Поскольку ориентированы они, как правило, были на приватные концертные выступления и домашнее музицирование в явно светской обстановке (комната в частном доме, небольшая дворцовая зала и т. п.).

В основном барочные tombeaux – это моноаффектные пьесы скорбного, реже – просветленного возвышенно-лирического характера. Их изначальная функция – выражение скорбных чувств по поводу кончины человека, при котором сугубо личное высказывание получает общественное звучание (особенно это касается опубликованных tombeaux). Естественно, что в большинстве случаев tombeaux появлялись в связи с конкретными житейскими обстоятельствами[2].

Несмотря на известные стилевые предпочтения[3], вряд ли возможно говорить о существовании каких-либо специфически музыкальных признаков, которые позволяли бы однозначно идентифицировать ту или иную пьесу как tombeau (по сравнению, скажем, с сарабандой, сицилианой или менуэтом). И тем не менее, думается, что мы вправе рассматривать tombeau именно как особый жанр инструментальной музыки. О принадлежности к нему конкретных пьес во многом свидетельствует их очевидная общность в содержательном и функциональном отношении. А в качестве одного из важнейших «маркеров» такой общности в первую очередь выступает само слово *Tombeau*, присутствующее в названиях этих сочинений, – в большинстве случаев (хотя и не всегда) с указанием конкретных «адресатов», памяти которых они посвящены. С подобной

[1] Заметим, однако, что источников, в названиях которых в том или ином виде встречается слово *tombeau*, в этом каталоге насчитывается 117 [12]. Но в основном это касается вокальных сочинений, либо инструментальных, но созданных уже в постбарочные периоды истории музыки.

[2] Иногда, впрочем, композиторы применяли соответствующее жанровое наименование иначе, а именно – в качестве названия сравнительно небольших четырехдольных медленных пьес, которые входили в состав инструментальных сюит. Именно так поступали некоторые музыканты, работавшие, как правило, за пределами Франции, в представлении которых tombeaux по сути оказывались неким французским аналогом аллеманды. Тем более что и форма таких пьес мало чем отличалась от большинства «истинных» парижских tombeaux, особенно лютневых, клавирных и гитарных. Как правило, это была весьма характерная для большинства моноаффектных барочных сочинений бинарная структура (известная в отечественной музыкальной теории как старинная двухчастная форма).

[3] Медленный темп, в основном (хотя и необязательно) четный метр, восходящий к аллемандам и паванам первой половины XVII столетия, наличие характерных приемов style brisée в лютневых (а отчасти клавирных и гитарных) композициях, вуалирование танцевальной природы многих пьес и др.

трактовкой tombeau, разумеется, можно не соглашаться, утверждая, что жанровая общность непременно подразумевает использование тех или иных стилистических «клише» (в первую очередь из области метроритма) или типовых композиционных решений. И такая позиция вполне понятна и объяснима. Однако она не во всем учитывает специфику именно барочной музыки и ту весьма значительную степень вариантности, которая присуща целому ряду общепризнанных музыкальных жанров того времени. Например, таких, как фантазия или же английский волюнтарий (Voluntary)[1].

При этом хотелось бы обратить особое внимание на то, что в целом tombeau предстает в качестве весьма динамично развивавшегося жанра, причем в разных аспектах. Достаточно напомнить, что за время активного бытования в барочную эпоху заметно расширился круг «адресатов», в память о которых создавались tombeaux, вплоть до полного отказа от конкретных посвящений. При этом существенно обогащался свойственный жанру инструментарий (от лютни и близких ей клавесина и гитары – к виоле и, наконец, к различного рода ансамблям), а также усложнялись варианты построения композиции целого (от сравнительно простой бинарной структуры по типу танцевальных пьес до относительно свободных композиций фантазийного типа и, что особенно важно, «крупной формы» в виде многочастных сочинений нетипизированного строения).

Отмеченная нами вариантность, кстати, окажется весьма характерна и для возродившейся в XX столетии практики создания музыкальных tombeaux, когда каждый композитор будет решать поставленную перед собой творческую задачу подчеркнуто индивидуально.

Литература

1. *Бочаров Ю. С.* Танец с саблями» в храме, или Гримасы музыкальной библиографии // Старинная музыка. 2012. № 3–4. С. 2–5.

2. *Бочаров Ю. С.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2016. 232 с.

3. *Булычева А. В.* Французская музыка первой половины XVIII века. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2018. 112 с.

4. Коды для обозначения музыкальной формы, тональности и лада музыкального произведения. URL: http://www.rusmarc.info/rusmarc/codes_128.htm (дата обращения: 20.08.2020).

5. *Луцкер П. В.* «Нимфы лесов» Жоскена Депре и «Смерть, ты пронзила своим жалом» Йоханнеса Окегема: работа по модели или диалог // Старинная музыка. 2019. № 4. С. 1–8.

6. Надгробие // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 369.

7. *Цыпин Г.* Морис Равель. М.: Музгиз, 1959. 133 с.

8. *Brenet M.* Les “Tombeaux” en musique // La Revue Musicale. 1903. P. 568–575, 631–638.

9. Graupner Werkverzeichnis (GWV) – Online [Электронный ресурс] URL: https://christoph-graupner-gesellschaft.de/index.php/forschung/gwv-online (дата обращения: 20.08.2020).

10. *Lambert F.* Josquin des Prés (ca 1440–1527) Déploration sur la mort d’Ocheghem “Nymphes des bois” // Bulletin de la Société liégeoise de Musicologie. No. 81 (avril 1993). P. 1–10.

11. Manuscript Sources of Lute Music [Электронный ресурс] // The Lute Online Resources Portal. URL: https://www.lutesociety.org/lute-portal/annotated-catalogue-of-historical-lute-manuscripts (дата обращения: 20.08.2020).

12. RISM catalogue [Электронный ресурс]. URL: http://www.rism.info/index.php?id=31&L=0 (дата обращения – 20.08.2020).

13. *Tilmouth M. / Ledbetter D.* Tombeau // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London: Macmillan, 2001. Vol. 25. P. 564–565.

14. Tombeau [Электронный ресурс] // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Tombeau (дата обращения: 20.08.2020).

15. *Vendrix Ph.* Le tombeau en musique en France à l’époque baroque // Recherches sur la musique française classique, XXV (1987). P. 105–138.

16. *Vendrix Ph.* Il ‘tombeau’ in musica nel periodo baroco // Nuova rivista musicale italiana, 23 (1989). P. 325–341.

[1] Подробнее об этом см. в монографии автора этих строк «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» (2, с. 45 и 150–152).

*Павел ЛУЦКЕР**
(Москва)

«Джирелло» Якопо Мелани – забытый оперный шедевр XVII века

Имя Якопо Мелани – одного из интереснейших оперных мастеров XVII века – едва ли можно считать совсем канувшим в Лету. Благодаря талантливому перу Ромена Роллана, обнаружившего еще в конце XIX века в Ватиканской библиотеке рукопись его комической оперы «Танча, или Подеста из местечка Колоньоле» (1657)[1] и посвятившего ей яркие страницы своей докторской диссертации[2], имя итальянского композитора было включено в исторический обиход, а сама опера удостоилась многочисленных упоминаний в научных трудах и учебных пособиях. Что же касается другой оперы Я. Мелани – «Джирелло» (*Il Girello*), ей повезло меньше, и до сих пор она почти не привлекала широкого внимания. Опубликованная же в 1890 году в издательстве Рикорди небольшая брошюра Алессандро Адемолло «История “Джирелло”» [5] осталась почти незамеченной. Более серьезная и, по сути, единственная развернутая статья на эту тему, соответствующая современным научным стандартам, появилась в 1971 году и принадлежит американцу Роберту Л. Уиверу [11]. Она содержит немало тщательно выверенных биографических данных о Мелани, правда, предложенный в ней анализ оперы слишком краткий, если не сказать поверхностный. Но даже эта статья оказалась практически неизвестна отечественным исследователям – прежде всего, по причине ее труднодоступности. И главное – долгое время малодоступной была и партитура самой оперы Мелани. Лишь недавно, благодаря процессу оцифровки старых библиотечных фондов, появилась сравнительно легкая возможность ознакомиться с одной из сохранившихся партитур этого захватывающего и важного в историческом контексте сочинения[3].

Известно, что созданию «Джирелло» предшествовал довольно длительный опыт работы Мелани в оперном жанре. Речь идет о серии сочинений (не менее шести), написанных им начиная с 1655 года для театров *Cocomero* и *Della Pergola* во Флоренции. Однако вскоре (точнее – в 1662 году) театральные инициативы заглохли, поскольку одного из самых деятельных покровителей флорентийских меломанов кардинала Джован Карло де Медичи настигла смерть. Мелани был вынужден вернуться к рутинным обязанностям органиста и *maestro di capella* в соборе родного города Пистойя.

Новое окно возможностей внезапно открылось в 1667 году, когда в Риме на папский престол под именем Климента IX был избран кардинал Джулио Роспильози. Новоизбранный понтифик оказался тосканцем (более того – уроженцем Пистойи), имел репутацию страстного поклонника оперного искусства, являясь при этом известным либреттистом. Он же был и покровителем Атто Мелани – выдающегося певца-кастрата, сделавшего блестящую карьеру в Париже во времена кардинала Мазарини. Вероятно, по совету и при поддержке Атто Мелани в июле того же года в Рим перебрались его братья – старший, Якопо, и младший, Алессандро (оба композиторы).

Опера «Джирелло», написанная по заказу влиятельного вельможи Лоренцо Онофрио Колонны (1637–1689), 7-го герцога и князя Палиано[4], впервые была поставлена в 1668 году в приватном театре его роскошного римского дворца. Документальных свидетельств

---

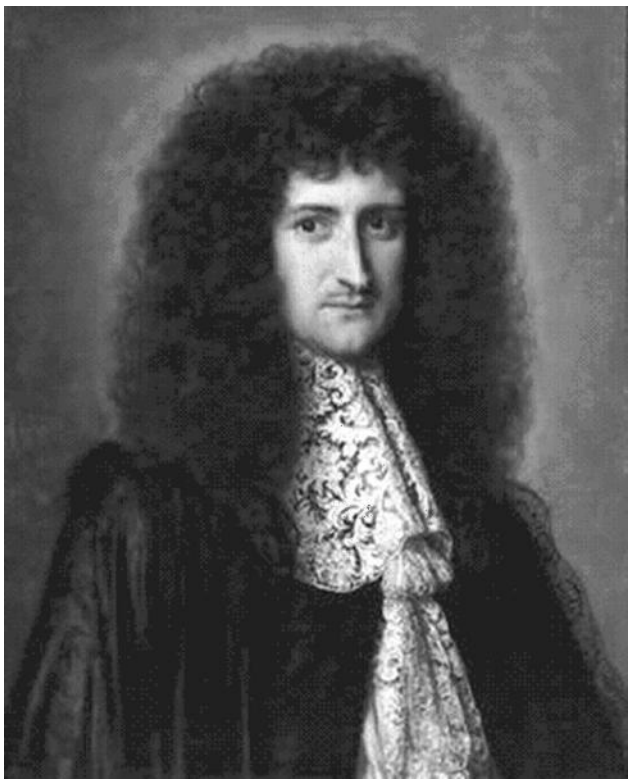
* **Луцкер Павел Валерьевич** – доктор искусствоведения, доцент Российской академии музыки имени Гнесиных, ведущий научный сотрудник сектора Классического искусства стран Запада Государственного института искусствознания.

[1] «Танча» – один из важнейших оперных памятников, возможно, самый чистый в жанровом отношении исток европейской комической оперы. См. статью автора этих строк, посвященную этому сочинению [1], а также его же диссертацию, в которой рассмотрены обе оперы Мелани – и «Танча», и «Джирелло» [2, с. 34–56].

[2] Эта диссертация Ромена Роллана («Истоки современного музыкального театра: история оперы в Европе до Люлли и Скарлатти») была защищена в 1895 году. См. перевод и публикацию на русском языке [3].

[3] Полная рукописная партитура оперы из собрания библиотеки Неаполитанской консерватории *Сан-Пьетро-а-Майелла* доступна на сайте итальянского проекта *Internet Culturale*. URL: http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0146773&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU (дата обращения: 12.09.2020). Причем на корешке переплета ошибочно указано имя другого композитора – Ф. Пистокки. Кроме этого экземпляра, сохранились еще несколько партитур «Джирелло» – в библиотеках Модены, Ватикана, а также в Британской библиотеке в Лондоне.

[4] Палиано – небольшое княжество на территории Папской области.



Портрет Лоренцо Онофрио Колонны работы Якоба Фердинанда Воэ (1680-е)

ее возникновения и постановки, к сожалению, пока обнаружено мало, в основном приходится обходиться лишь вероятными предположениями. Во-первых, это едва ли была инициатива одного Лоренцо Колонны, наверняка к заказу имела отношение и его супруга Мария Манчини – племянница кардинала Мазарини, женщина, получившая блестящее образование во Франции, сумевшая зажечь первую любовь в молодом Людовике XIV. Во-вторых, к возникновению оперы, вне сомнений, оказалось причастно широкое окружение нового папы Климента IX, включая общество знаменитой экс-королевы Кристины Шведской[1]. Отметим также, что поскольку первый публичный римский театр *Тординона* (на месте старой городской тюрьмы) только начал возводиться в 1667 году с соизволения нового папы, и до его открытия в 1671-м было еще далеко, римская аристократия из числа любителей оперы с энтузиазмом ожидала и встретила постановку нового сценического произведения в приватном театре Колонны.

В качестве автора либретто этой *dramma musicale burlesco* выступил Филиппо Аччайоли (1637–1700) – поэт, происходивший из римской ветви старой тосканской аристократической фамилии. Страстный путешественник, он успел до возвращения в Рим в том же 1667 году исколесить полсвета. При этом был не менее увлеченным театралом, ценившим в особенности старые итальянские традиции театра марионеток. Возможно, как раз этим объясняется многие особенности «Джирелло», и в первую очередь ярко выраженный фарсовый, комедийный характер оперы, сильно отличающийся от царившей на тогдашних венецианских оперных сценах возвышенной героики, овеянной легендами и мифами.

В основе этого произведения лежит сказочный сюжет. Два коварных министра, пользуясь временным отсутствием царя Фив Одоардо, плетут подлые козни. Одному из них приглянулась бойкая Пасквелла, жена придворного садовника Джирелло, и министр распорядился изгнать из города незадачливого мужа. Однако в лесу неподалеку от Фив изгнаннику посчастливилось встретить всесильного Мага. Тот одарил Джирелло волшебным плащом, так что в этом одеянии садовник для всех обретал облик самого фиванского царя. Вернувшись в город, Джирелло легко расправился со своими обидчиками. Кроме того, он взял под защиту юного слугу-мавра Мустафу, возлюбленного царской сестры Доральбы: принцесса, раздраженная его непонятливостью и нерешительностью, велела заключить юношу в темницу. Возвращение в город настоящего Одоардо порождает комическую неразбериху двоевластия «царей», пока Джирелло, воспользовавшись еще одним даром Мага (волшебным корешком), не превращает настоящего Одоардо в свою копию – садовника, и не препровождает и его в тюрьму. Вмешательство Мага вновь расставляет все по своим местам. Но царь Одоардо, сам претерпев унижения и узнав о неправедных деяниях собственных министров, вынужден смирить свой гнев. Он даже соглашается на вопиющий мезальянс – брак принцессы Доральбы и Мустафы. Хотя, впрочем, выясняется, что темнокожий слуга – сын царя Кипра, похищенный в детстве пиратами и проданный в рабство. Все славят мудрого Мага, восстановившего справедливость.

Либретто Аччайоли во многих чертах предвосхищает знаменитые театральные фьябы (сказки) Карло Гоцци, увидевшие свет столетие спустя, в которых утонченный венецианский эстет стремился вдохнуть новую жизнь в уже отжившую тогда свои века комедию масок. Но во времена Аччайоли и Мелани это искусство, напротив, еще переживало период расцвета и широкой экспансии, так что, по всей вероятности, авторы создавали свое произведение в контакте с реальной труппой *commedia dell'arte*, прибывшей в Рим

[1] Документально зафиксировано присутствие королевы Кристины на втором большом спектакле, организованном во дворце Колонны девять месяцев спустя после премьеры «Джирелло» в ноябре 1668 года, а именно – опере *L'empio punito* («Наказанный негодяй», на сюжет истории о Дон Жуане) на либретто Ф. Аччайоли с музыкой Алессандро Мелани. В документах упоминается, что на эту постановку королева пригласила членов папской Священной коллегии (Sacro Collegio) в количестве 26 кардиналов. Нет оснований полагать, что с постановкой «Джирелло» было иначе [13, с. 151].

в январе 1667 года из Мантуи[1]. По крайней мере, один из персонажей, добродушный тюремщик-заика Тарталья, ясно указывает на прямые связи спектакля с комедией масок.

Впрочем, и большинство других действующих лиц тяготеет к знакомым фигурам импровизационной комедии. В облике Джирелло угадываются черты предприимчивого и неунывающего Дзанни; попадая в сложные ситуации, он легко находит выходы. Принцесса Доральба и Мустафа гораздо больше напоминают романтическую пару влюбленных, на которых в комедии масок сыпятся жестокие удары судьбы. Злые министры списаны с комических стариков, притом один из них (Ормондо) грешит сластолюбием, а другой (Филон) – упрямый педант в духе Доктора. Жена Джирелло и кормилица принцессы Пасквелла очень гармонирует с этим карнавальным миром, пусть в ней легче просматриваются черты кормилиц из латинских комедий или любвеобильных старух из буффонных сцен венецианских *drammi per musica*. Лишь царь Одоардо и его супруга Эрминия по статусу могут быть отнесены к благородным персонажам трагикомедии, но здесь они, скорее, похожи на идеальных королей из сказок (как и всесильный Маг) и, что важнее, не столько сами определяют действие, сколько оказываются вовлеченными в его причудливые повороты.

В опере чувствуются и более заметные следы влияния *dramma per musica* со стороны зрелищно-декорационной. Колонна слыл большим почитателем барочного оперного жанра, регулярно посещавшим новинки венецианских театров [10, с. 205], потому неудивительно, что представленный на его сцене спектакль предполагал богатый набор разнообразных декораций. Задники с городской застройкой Фив менялись на площадь с видом на тюрьму, имелось несколько вариантов царского дворца – в виде большой залы, комнаты, галереи и дворика с садом. Кроме того, еще вид рощи невдалеке от города и мрачная пещера Мага, где Джирелло окажется в окружении танцующих чертей.

Особенно интригует то, что в «Джирелло» распознаются черты острой политической сатиры. Р. Л. Уивер не без оснований считает одним из импульсов в возникновении оперы желание Марии Манчини воз-

Место премьеры оперы Якопо Мелани «Джирелло» – палаццо Колонны в Риме (с гравюры XVIII века)

дать должное своему дядюшке Мазарини за обиду, связанную с предотвращением брака с Людовиком XIV, просившим у кардинала ее руки. Под давлением Анны Австрийской Мазарини был вынужден признать такой брак неравным и политически невыгодным для Франции и энергично подыскал племяннице в качестве жениха Колонну, выдав, таким образом, ее замуж против воли [14, с. 432]. Перипетии вокруг принцессы Доральбы и мотив мезальянса, скорее всего, содержат скрытые намеки на эту тему.

Разного рода параллели прослеживаются и с судьбой Атто Мелани. Прекрасный певец, сделавший благодаря своему артистическому таланту на редкость удачную карьеру при французском дворе (и не только певческую, но и дипломатическую)[2], удостоившись даже дворянского титула и положения камергера Людовика XIV (в 1658 году), он после смерти Мазарини (1661) лишился всех милостей. Будучи както замешанным в дела всесильного суперинтенданта финансов Николя Фуке, отстраненного королем за неисчислимые злоупотребления, он фактически оказался в изгнании. Козни коварных министров и несправедливости монархов явно находят отзвуки в опере. Если правда и то, что юная Мария Манчини в Париже питала одно время симпатии к Атто Мелани[3], то отношения между принцессой Доральбой и слугой Мустафой начинают играть в совершенно новом свете. Не исключено даже, что альтовую партию Мустафы в опере своего старшего брата мог спеть

[1] Об этом со ссылкой на доклад генуэзского агента при папском дворе упоминает Р. Л. Уивер [13, с. 143]. Уивер также обратил внимание на то, что Предисловие в опубликованном к флорентийской постановке 1670 года либретто «Джирелло» подписано «I comici del Girello» [4, с. 2], что указывает именно на актеров-комедиантов, а не певцов (*cantori*) или участников придворных или оперных театральных трупп (*virtuosi*) [13, с. 142].

[2] Обширные материалы, включая большие фрагменты переписки Атто Мелани, приводятся в книге А. Адемолло о распространении итальянской оперы во Франции [6].

[3] Р. Л. Уивер пишет: «Мария Манчини была однажды уличена в том, что имела любовные отношения с Атто Мелани в Париже» [13, с. 149]. К сожалению, в статье в этом месте приведена ошибочная ссылка. Тем не менее период второй активности Атто Мелани в Париже и его самых тесных контактов с французским двором приходится как раз на 1657–1660 годы, когда Мария Манчини и две ее сестры обратили на себя внимание аристократии и короля. Момент взаимной влюбленности Марии и молодого Людовика наступил с лета 1658 года, поэтому вполне возможно, что до того времени знаменитый и пользующийся всеобщей любовью певец мог приковывать внимание племянницы кардинала Мазарини.

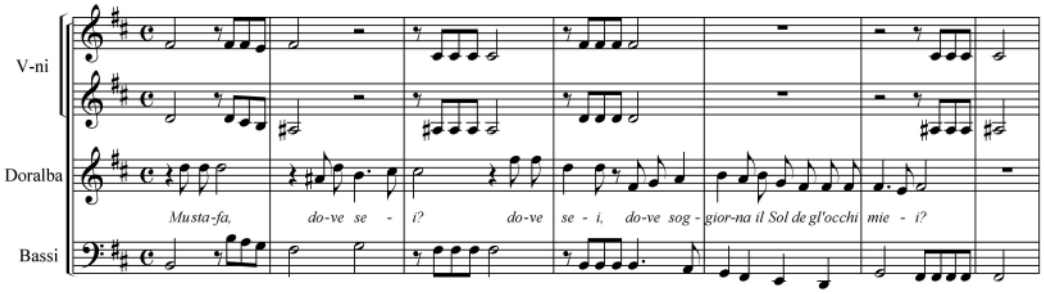
сам знаменитый кастрат (загримированный мавром), несмотря на свое весьма заметное дипломатическое положение в папской курии.

Партитура «Джирелло» принадлежит к тем нескольким счастливым исключениям в наследии Якопо Мелани, которым удалось дойти до наших дней в сохранности. Ее анализ показывает заметные в сравнении с более ранней идиллической оперой «Танча» изменения стиля композитора, произошедшие в течение десятилетия и связанные с трансформацией жанра в сторону большей зрелищности и одновременно остроты комических положений. В «Джирелло» господствуют резкие контрасты, соответствующие заданному Аччайоли бурлескному характеру спектакля. Мелани всячески подчеркивает эти контрасты через сопоставление предельно далеких по стилистике музыкальных номеров. К примеру, ряд начальных сцен, в итоге которых коварные министры отправляют Джирелло в тюрьму, завершается грустной песней стражника Тартальи «Бедный муж» о бесправии человека, чья жена приглянулась власть имущему (*Un povero marito* – I, 4). И тут же следующая сцена открывается полной чувственной тоски арией принцессы «Безрассудная Доральба» (*Sconsigliata Doralba* – I, 5). Ее повисающие в воздухе вопросы, нерешительные, оборванные речитативные фразы составляют прямую противоположность мелодике предыдущего номера, проникнутой простой и незамысловатой жанровостью. Сцена Доральбы состоит из нескольких кантиленных эпизодов, прослоенных небольшими речитативами. Она начинается протяжным, напевным Largo «Пугаться цепей» (*Paventar le catene*), за которым следует переполненное краткими, уже слабо сдерживаемыми, откровенными призывами ариозо «Мустафа, где же ты?» (*Mustafà, dove sei?*), где томным хроматическим репликам голоса отвечают струнные в респонсорной мадригальной манере (*пример 1*).

И тут же, прямо встык к этой сцене, следует решительная песенка Пасквеллы «В час, когда над миром появляется солнце» (*Or che'l sole al mondo spunta* – I, 6). Старая кормилица пришла к тюрьме, где заточен ее Джирелло, чтобы показать всем, что она – «честная женщина, а не обитательница борделя» (*son donna d'onor, non di bordello*). Откликаясь из своей темницы, Джирелло продолжает и еще усиливает этот дерзкий и даже разгульный стиль в своей вольной песенке «Милые дамы из борделя» (*Belle donne di bordello* – I, 10). Он сетует на то, что вынужден отправиться в изгнание, не расплатившись с ними по своим долгам. Наконец, после этой несколько грубоватой и неказистой песенки на сцене у тюрьмы появляется Мустафа. Его утонченная, подхваченная гибкими имитациями струнных реплика «О, счастливый Мустафа» (*O, felice Mustafà* – I, 11) служит началом полного бурлескных контрастов дуэта темнокожего раба и Джирелло, томящегося в заточении. Поначалу каждый из них в развернутых фразах попеременно оценивает свою судьбу: Мустафа восхваляет, полагая, что удачливее его, наделенного нежным вниманием госпожи, «в мире нет, не было и не будет»; садовник, напротив, жалуется, что мир не знал человека, более невезучего, чем он – Джирелло. Под конец их совершенно противоположные по духу и по облику реплики виртуозно объединяются в дуэт (*пример 2*).

Дополнительным и весьма ярким фактором контраста служит подчеркнутая разница голосов у персонажей: Джирелло – бас, в то время как Мустафа – кастрат-сопранист[1].

Острые стилистические противопоставления, подобные описанным, господствуют на протяжении всей оперы. Это, однако, не означает, что в «Джирелло» заметно возросла драматическая составляющая действия. Наоборот, контрасты способствуют, скорее, усилению пародийности. Они акцентируют момент лицедейства, намеренного наигрыша, только разрушающий призрачное правдоподобие происходящего и дополнительно подталкивающий сценическую игру к бурлеску, а иногда и на грань фарса. Возникает своеобразная парадоксальная ситуация:

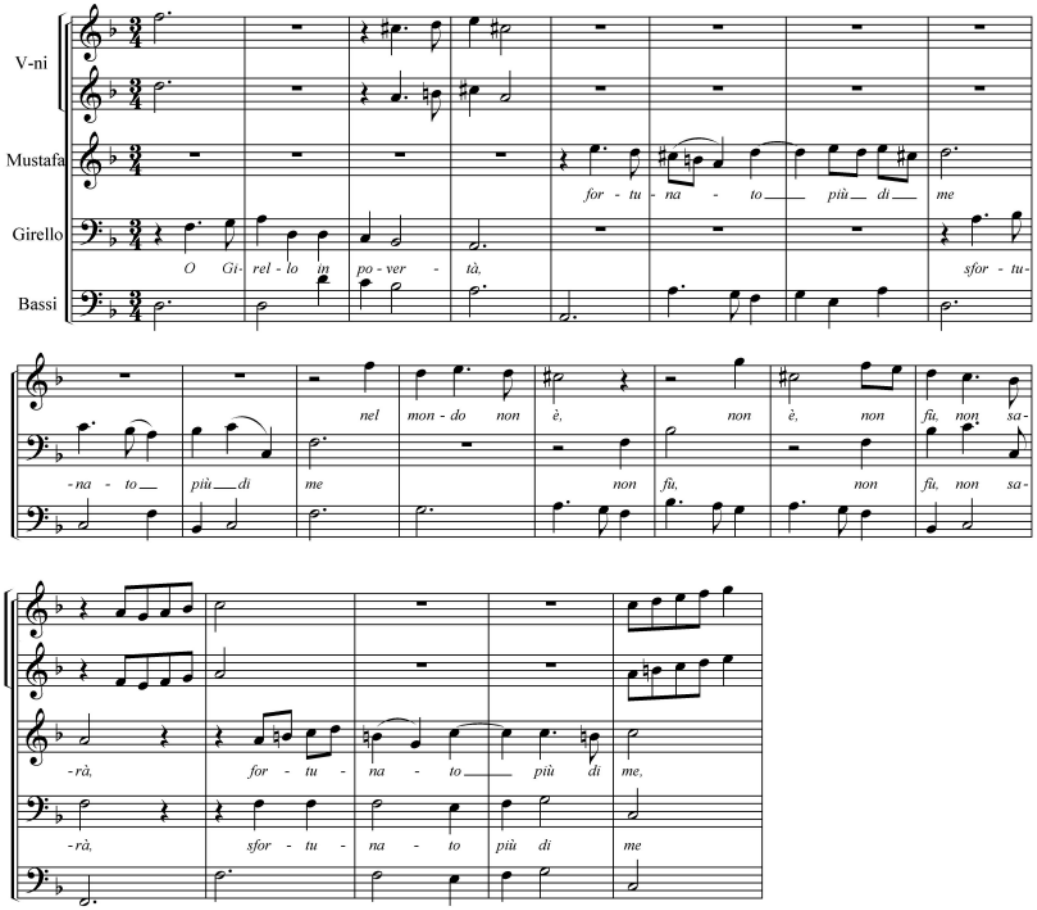


Пример 1. Ариозо Доральбы из I акта (фрагмент)

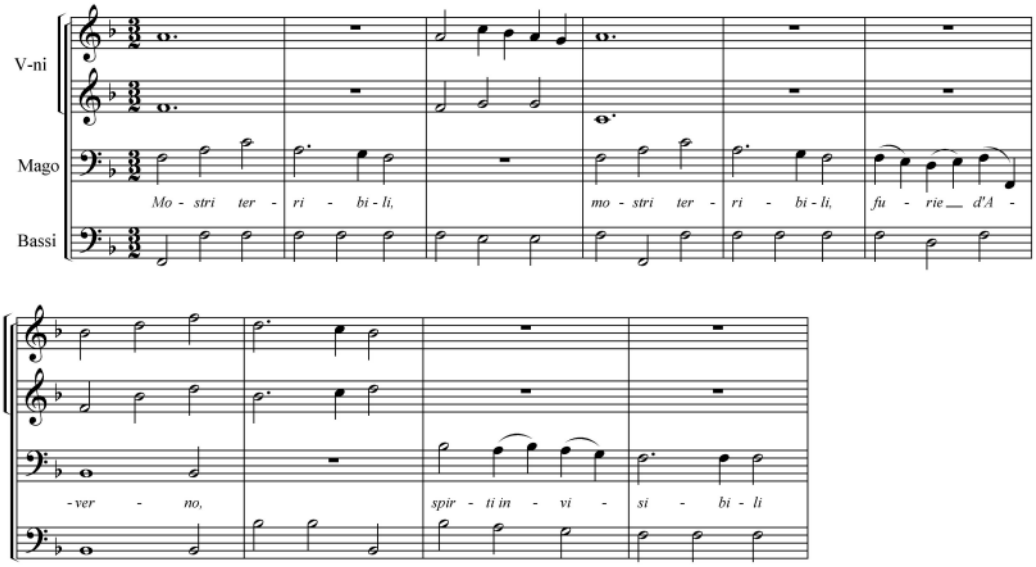
[1] Точных сведений об актерах-певцах, участвовавших в первой и последующих постановках, не сохранилось. Известно, правда, что в ранних римских спектаклях принимали участие и женщины-певицы, но исполнение партии Мустафы певцом-кастратом выглядит более вероятным.

чем более яркими в своей эмоциональной приподнятости и отточенными в выразительной пластике становятся музыкальные средства, тем более комичными из-за подчеркнутой условности и ненатуральности выглядят события и персонажи, проходящие перед глазами зрителя. И Мелани, как кажется, стремится в полной мере использовать преимущества этого положения.

Показательным примером может служить оформление эпизода с Магом во второй картине первого



Пример 2. Дуэт Джирелло и Мустафы из I акта (фрагмент)



Пример 3. Ария Мага «Ужасные чудища, адские фурии» из I акта (фрагмент)

акта. Стоит вспомнить, что композитор еще в «Танче» опробовал сцену с заклинанием потусторонних сил. Там она была решена преимущественно в речитативной манере. В «Джирелло» же он пишет для Мага законченную арию «Ужасные чудища, адские фурии» (*Mostri terribili, furie d'averno* – I, 15), где образ инфернального мира предстает в концентрированном виде в плане отточенной законченности музыкальной стилистики. Плотные ряды аккордов оркестра, наверняка расширенного для эффекта какими-нибудь грохочущими ударными инструментами, в совокупности с упорными дактилическими ритмами должны были производить устрашающее, хотя и несколько грубое впечатление (*пример 3*).

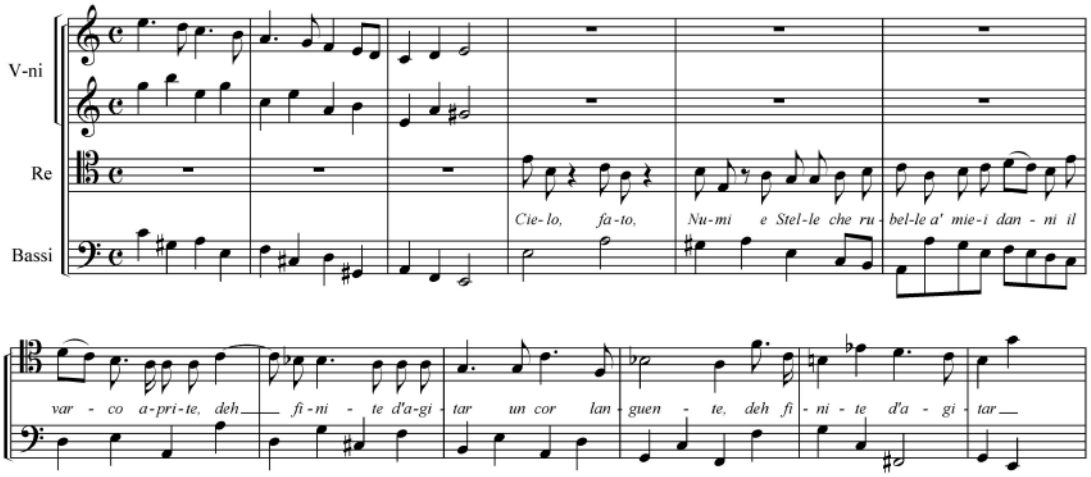
При этом, однако, ощущение пародии на сцены-заклинания из больших венецианских *drammi per musica* и карнавальной условности происходящего только усиливается в сравнении с тем, как это было сделано в «Танче».

Другой, более утонченный пример пародийного контраста дает сцена с Тартальей и ария царя Одоардо «Небеса, рок, боги и звезды» (*Cielo, Fato, Numi e Stelle* – III, 8) из третьего акта. До этого, в чехарде заточений и освобождений Мустафы, Джирелло (уже в облике царя) велит тюремщику побить палкой всякого, кто решится снова отправить слугу в тюрьму. И вот настоящий Одоардо приказывает Тарталье в очередной раз схватить раба, но в ответ получает палочные удары – излюбленная сцена-лацци в духе комедии дель арте. Это событие потрясает бедного царя. И если до этого момента он появлялся перед публикой в ряде лирических дуэтов с супругой в благородном облике счастливого влюбленного, либо отдавал распоряжения подданным в решительных и властных речитативах, то теперь он исполняет прочувствованную, полную патетических возгласов и страшной растерянности арию-монолог, в которой сквозит ощущение рушащегося мира (*пример 4*). Тем не менее резкий контраст со сценическим положением переводит эту патетику в пародийный план.

В целом музыкальные решения в «Джирелло» демонстрируют невиданную для 1660-х годов зрелость и большую свободу в оперировании композиционными и выразительными средствами музыки. Одним из примеров яркой изобретательности в этом отношении может служить дуэт Доральбы и Мустафы «Меня не любишь? – Нет, напротив» (*Non m'ami? – No, no* – I, 12).

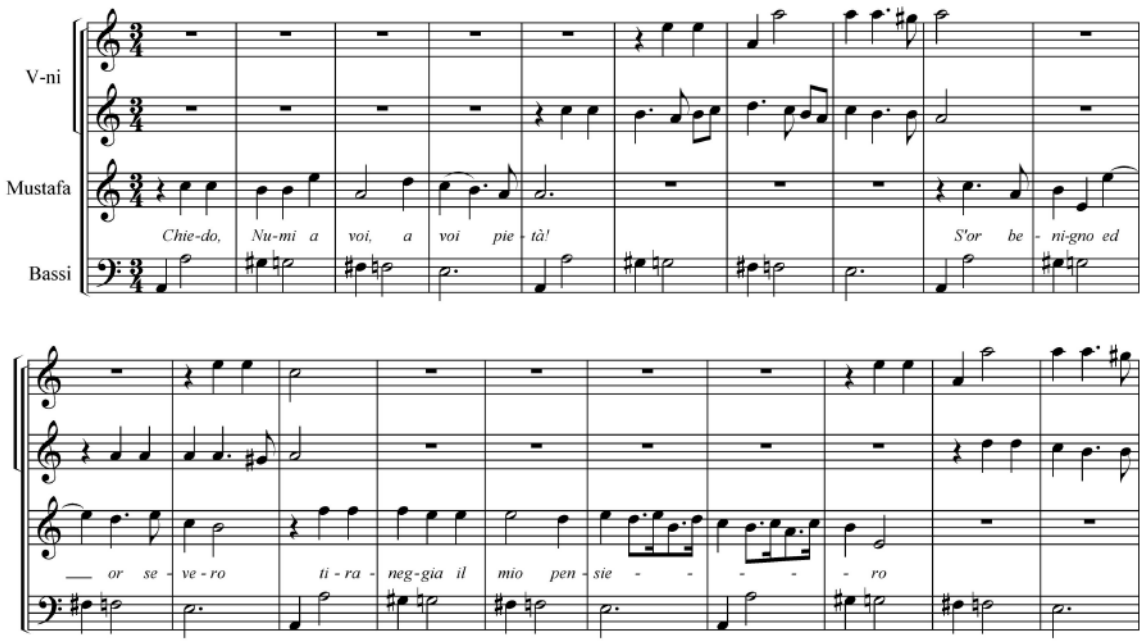
Настойчивая принцесса энергичными вопросами пытается расшевелить нерешительного слугу и вынудить признаться в любви к ней. Спустя множество сцен, уже во втором акте, когда царь отправляет дерзкого мавра за решетку, с того от отчаяния спадает вся нерешительность. Теперь Доральба уже смущена его горячностью. И тот же дуэт звучит вновь (II, 14), только теперь влюбленные меняются партиями, и на нетерпеливые вопросы Мустафы отвечает растерянная Доральба.

Более всего достигнутая Мелани композиционная свобода видна в кульминационном номере всей оперы – трагической жалобе Мустафы «Молю, о боги, вас о жалости» (*Chied' o numi a voi pietà* – II, 13). Чтобы убедиться в этом, его можно сопоставить со сходной по настроению и положению в драматургии жалобой героини из «Танчи»[1]. Как и в более ранней опере, сольный номер Мустафы изложен в виде строфической арии lamento на основе остинатного баса. Однако при том, что басовая тема, выполненная по прежней схеме (хроматическое нисходящее движение в объеме кварты с последующим квинтовым скачком вниз) остается столь же краткой, протяженность



Пример 4. Ария царя Одоардо «Небеса, рок, боги и звезды» из III акта (начало)

[1] Ламенто Изабеллы приводится в нашей статье, ранее опубликованной в журнале «Старинная музыка» [1, с. 19-20]. Музыкальные достоинства этой музыки высоко оценил Г. Гольдшмидт в своей основополагающей работе об истории ранней итальянской оперы [8, с. 119].



Пример 5. Ламенто Мустафы из II акта (начало)

самого lamento существенно возрастает (составляя 111 тактов против 45 в арии Изабеллы). И возрастает не столько за счет стихов и увеличения количества повторов остинатного баса, сколько по причине изменения композиции строф. Мелодия баса, поначалу стабильна (*пример 5*).

Однако вскоре она начинает вариантно изменяться и разрастаться, так что исходная 4-тактовая фраза порой достигает 12 тактов. К исходному облику она возвращается лишь в двух последних проведениях, так что форма арии преобразуется из первоначально строгого в свободное остинато. Помимо этого, в какой-то момент бас модулирует из a-moll в C-dur. В результате возникает целая цепь вариаций, образующая условную среднюю часть арии. Впрочем, если смотреть на сугубо поэтическое (текстовое) членение, композиция арии оказывается двухчастной.

В целом, как мы видим, ламенто Мустафы (в сравнении с подобным номером из «Танчи») демонстрирует совершенно новую степень гибкости и тонкий расчет в построении. Моменты повтора, скрепляющего целое, и обновления, приковывающего интерес, сочетаются настолько естественно и непринужденно, что оставляют ощущение гармоничной стройности и ясности.

«Джирелло» Мелани на либретто Аччайоли оказался важной вехой в истории итальянской оперы. Как справедливо заметила в свое время К. Джантурко, римская оперная традиция, пережив несколько десятилетий упадка, с конца 1660-х годов вновь испытала взлет [7]. Правда, итало-американская исследовательница основное внимание в своей статье уделила мастерам, более прочно связавшим свое творчество с Римом, – прежде всего, А. Страделле, А. Скарлатти, Б. Пасквини, отчасти Алессандро Мелани. В то время как о «Джирелло» Я. Мелани в ее статье есть лишь единственное упоминание [там же, с. 10]. Хотя именно это произведение фактически открывает новый период развития римской оперы.

Еще одно обстоятельство, достойное специального упоминания, – невероятная популярность оперы Мелани. Принято считать вторую половину XVII века периодом безраздельного господства произведений, написанных для Венеции и впервые представленных на сценах ее знаменитых оперных театров. Однако это не совсем так. И «Джирелло» – явное тому подтверждение. По сведениям из каталога А. Лёвенберга “Annals of Opera”, эта опера до конца XVII века ставилась как минимум 13 раз в разных итальянских городах [9, кол. 46]. Более современный каталог К. Сартори “I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800” расширяет количество таких постановок до пятнадцати [12, т. 3, с. 333–334]. Причем речь идет о крупных городах – от Неаполя и Флоренции до Болоньи и Венеции. Для сравнения: у столь общепризнанно знаменитой оперы, как «Ксеркс» Ф. Кавалли (1655), за всю вторую половину XVII столетия насчитывается лишь десять различных постановок [12, т. 5, с. 521–522]. Так что можно, пусть и с осторожностью, утверждать, что «Джирелло» входит в число самых популярных в те времена оперных сочинений, будучи при этом единственным, созданным вне венецианских традиций. Вместе с тем эта опера осталась одним из самых смелых экспериментов в ранней музыкальной комедии. Хотя отдельные сюжетные и композиционные реше-

ния, найденные здесь, впоследствии будут не раз воспроизводиться в сочинениях преемников Мелани, общая концепция оперы с тяготением к яркому, полному визуальных эффектов и элементов фантастики зрелищу, со смелым смешением стилистически разнородных и даже противоположных планов – от благородных порывов возвышенной героики до беззастенчиво низменных потешных сценок, достойных едва ли не площадных фарсов, – все это в дальнейшем в подобном сочетании так и не будет повторено.

Выдающийся итальянский музыковед Нино Пирротта еще в середине прошлого века писал об особой роли, которую сыграла в формировании оперного искусства итальянская *commedia dell'arte*, в особенности по отношению к этапу возникновения и начального развития оперного искусства (до середины XVII века) [11][1]. Мысль эта, справедливая в общем плане, в применении к собственно зрелым формам комической оперы оказывается совсем не бесспорной, поскольку следы прямого влияния на нее итальянской комедии масок обнаруживаются не часто. Однако именно «Джирелло» Ф. Аччайоли – Я. Мелани можно считать хотя и весьма редким, но достаточно ярким примером такого влияния, обеспечившего крайнее своеобразие этого сочинения. Эксперимент оказался очень удачным, что, видимо, определило судьбу самого композитора в поздние годы его жизни. Большинство фактов указывают на то, что артисты, участвовавшие в первой постановке «Джирелло», оценив успех оперы у публики, организовали бродячую труппу «комедиантов Джирелло». Именно их силами было осуществлено подавляющее большинство постановок во многих итальянских городах, и, вероятнее всего, Якопо Мелани сопровождал их и обеспечивал музыкальную сторону спектаклей вплоть до своей кончины в 1676 году.

Литература

1. *Луцкер П. В.* «Танча» Я. Мелани и Дж. А. Монильи: первый флорентийский опыт комической оперы // Старинная музыка. 2013. № 2. С. 12–21.
2. *Луцкер П. В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII – первой половине XVIII века. Дис. ... доктора искусствоведения. М., 2015. 469 с.
3. *Роллан Р.* Истоки современного музыкального театра: история оперы в Европе до Люлли и Скарлатти // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. Вып. 1. М.: Музыка, 1986. 311 с.
4. [*Acciaiuoli F.*] Il Girello. Dramma musicale burlesco da rappresentarsi in Firenze, l'Anno 1670. In Firenze, nella Stamp. Di S.A.S., [1670]. 84 p.
5. *Ademollo A.* La storia del "Girello". Milano: Ricordi, 1890. 34 p.
6. *Ademollo A.* I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645–1662). Milano: Ricordi, 1884. 113 p.
7. *Gianturco C.* Evidence for a Late Roman School of Opera // Music & Letters. Vol. 56 (1975). P. 4–17.
8. *Goldschmidt H.* Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1901. 160 S.
9. *Loewenberg A.* Annals of Opera. 3rd edition. London: John Calder Ltd., 1978. 902 p.
10. *De Lucca V. L'Alcasta* and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome // The Journal of Musicology. Vol. 28 (2011). P. 195–230.
11. *Pirotta N. Commedia dell' Arte* and Opera // Musical Quarterly. Vol. 41 (1955). P. 305–324.
12. *Sartori C.* I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici. 6 vol. Cuneo, 1990–1994.
13. *Weaver R. L. Il Girello*, a 17th-Century Burlesque Opera // Quadrivium. Periodici dell' A.M.I.S. Vol. XII, fasc. 2, 1971. P. 141–163.
14. *Weaver R. L.* Girello // New Grove Dictionary of Opera. In 4 Vols. Oxford: Oxford Univ. Press, 1992. Vol. II. P. 432.

[1] Не случайно Н. Пиротта в своей статье анализирует исключительно сочинения XVI – первой половины XVII веков: от мадригалов Дж. Парабоско и «Амфипарнаса» О. Векки до «Оронтеи» А. Чести (1649).

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

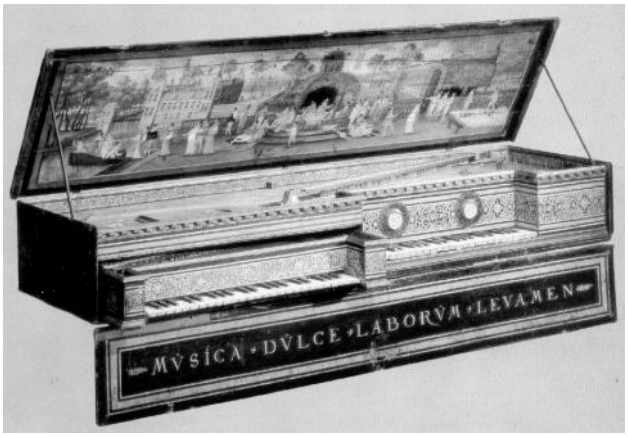
Вёрджинал: к проблеме дефиниции термина

«Золотой век» Англии, который обычно связывают с эпохой правления королевы Елизаветы I (1558–1603), был в том числе периодом расцвета музыкальной науки и вёрджинального искусства, творчества таких выдающихся композиторов, как Уильям Бёрд (ок. 1540–1623), Джон Булл (1562/1563–1628), Орландо Гиббонс (1583–1625), Джайлз Фарнеби (ок. 1563–1640), Питер Филипс (1560/1561–1628). Несколько последующих десятилетий стали удивительным временем блистательного торжества музыки для вёрджинала, насчитывавшей множество произведений, сочиненных в самых различных жанрах: от сложных полифонических композиций до откровенно танцевальных пьес (гальярды, паваны, жиги и проч.) и несложных экзерсисов, предназначенных для развития мануальной техники и для совершенствования исполнения орнаментики[1].

В отечественной научной лексике правописание слова *virginal* не стандартизировано (встречаются следующие варианты: *вирджинал*, *вёрджинел*, *вёрджинал*). Согласно разъяснениям в британских толковых словарях (см., например: [5] и др.), слово это следует произносить как *вёрджинал*.

На ранней стадии своей истории вёрджинал – это небольшого размера клавишно-струнный щипковый инструмент[2] прямоугольной или (реже) пентагональной формы, который, предположительно, был широко распространен в Англии (и не только) в период с начала XVI до третьей четверти XVIII века. Сам термин применялся музыкантами той эпохи чаще всего во множественном числе: “virginalls” или “a pair of Virginals”[3]. Исполнителей на вёрджиналах называли, соответственно, «вёрджиналистами»[4], а время распространения их искусства в Англии утвердилось в истории музыки как «эпоха английских вёрджиналистов».

Начиная с «Лексикона музыкальных инструментов» Курта Закса (1913), в научной литературе все чаще встречаются утверждения, что вёрджинал в XVI и XVII веках – это не только «английское [название], но также и обозначение клавесина, встречающееся в Германии» [!] [30, с. 416; подчеркнуто нами. – *А. П., И. Р.*]. Так, спустя два года после К. Закса пионер исторического исполнительства Арнольд Долмеч пишет: «Под этим



*Ил. 1. Двойной вёрджинал, построенный в 1581 году Хансом Рюккерсом Старшим (оригинал – «Метрополитен-музей», Нью-Йорк). Слова “MVSICA * DVLCE * LABORUM * LEVAMEN” означают «Нежная музыка труд облегчает». Два инструмента, размещенные в одном корпусе, различаются по громкости и тембру [27, с. 17].*

---

* **Панов Алексей Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор, 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.

[1] Подробнее об исполнении вёрджинальной орнаментики указанного периода см: [22].

[2] Вёрджиналы 1511 года имели всего 38 клавиш, а в 1619 году – уже от 41 и до 48.

[3] Правописание с одним или двумя “l” применялось достаточно свободно: даже у одного и того же автора оно могло быть различным.

[4] Под словом *вёрджиналист* мы подразумеваем исполнителя на вёрджинале и, как станет ясно ниже, также на других клавишно-струнных щипковых (но не клавишно-смычковых – *Geigenwerk*, *Bogenclavier*) инструментах. Многие современные музыканты считают, что произведения, предназначенные композиторами «for virginals», должны исполняться исключительно на вёрджинале. Ниже будет показано, что такая точка зрения не вполне корректна.

названием [“a pair of Virginalls”[1]] подразумеваются все клавишные инструменты со струнами, звук на которых производится с помощью плектра. Существует много типов вёрджиналов, различающихся по величине, форме и сложности, но все они имеют в общем один и тот же механический способ производства звука при помощи прыгунов (jacks)» [6, с. 419–420].

И сегодня ученые все чаще говорят, что под словом *вёрджинал* в давние времена мог подразумеваться практически любой клавишно-струнный щипковый инструмент. В «Энциклопедии клавесина и клавикорда» утверждается, что проблема, связанная с названиями инструментов и выяснением того, о каком конкретно инструменте идет речь, «усугубляется тем, что [слово] *вёрджиналы* использовалось как генеративный термин для всех щипковых струнных [клавишных] инструментов» [8, с. 161]. Еще более императивно звучит заключительный пассаж в статье из «Словаря музыкальных инструментов Гроува»: «Значение вёрджинала было преувеличено теми, кто, не зная, что этот термин использовался для всех щипковых клавишных инструментов в Англии, предполагают, что музыка Бёрда, Булла, Гиббонса, Томкинса и других была предназначена специально для этих однострунных инструментов (single-strung instruments[2]). Однако, как явствует из иллюстрации на титульном листе “Parthenia In-violata...” <...> (ок. 1624–1625)[3], на которой изображен клавесин, а не прямоугольный инструмент [т. е. вёрджинал. – *А. П., И. Р.*], награвированный в более ранней версии “Parthenia”[4], музыка композиторов-вёрджиналистов явно не предназначалась для того, чтобы ограничиваться вёрджиналом <...>. Несмотря на ограничения, накладываемые присутствием одного регистра, вёрджиналы являются полезными и удивительно универсальными инструментами, обладающими особыми, присущими только им качествами, на которых практически вся литература их периода может быть воспроизведена с значительным успехом» [29, с. 254]. Трудно, однако, согласиться с заключительным суждением уважаемых авторов данной статьи. Ведь произведения Бёрда, Булла и, тем более, Гиббонса в большинстве своем содержат диминуционные пассажи, требующие виртуозного воплощения. Последнее на вёрджиналах периода ок. 1560–1620 годов практически невыполнимо.

Итак, в связи с утверждениями о широком использовании в Англии вёрджиналов, точнее будет сказать, что более широким распространением пользовалось само название инструмента, а не инструмент как таковой, ибо в названиях сборников было написано: “for Virginalls”. Кроме того, как в Англии, так и в других европейских странах в те времена вообще существовала большая путаница в названиях клавишно-струнных щипковых инструментов. И тот же вёрджинал вполне мог именоваться спинетом или клавесином. Так что если в большинстве случаев в названиях сборников указан вёрджинал, то включенная в них музыка совсем не обязательно предназначалась строго для этого инструмента. В устах Эдварда Коттика подобное суждение получило оформление в виде генерализации, относящейся к истории возникновения вёрджинала: «До недавнего времени общепринятая точка зрения гласила, что английский вёрджинал был скопирован или заимствован от фламандского спинета. Раймонд Рассел полагал, что эти инструменты “происходят от вёрджиналов, построенных в мастерской Рюккерсов” <...>. Но теперь, с ростом осведомленности о существовании межнационального стиля, мнение изменилось. Авторы, пишущие о ранних клавишных инструментах, считают, что вёрджиналы “происходят от той же нефламандской традиции,

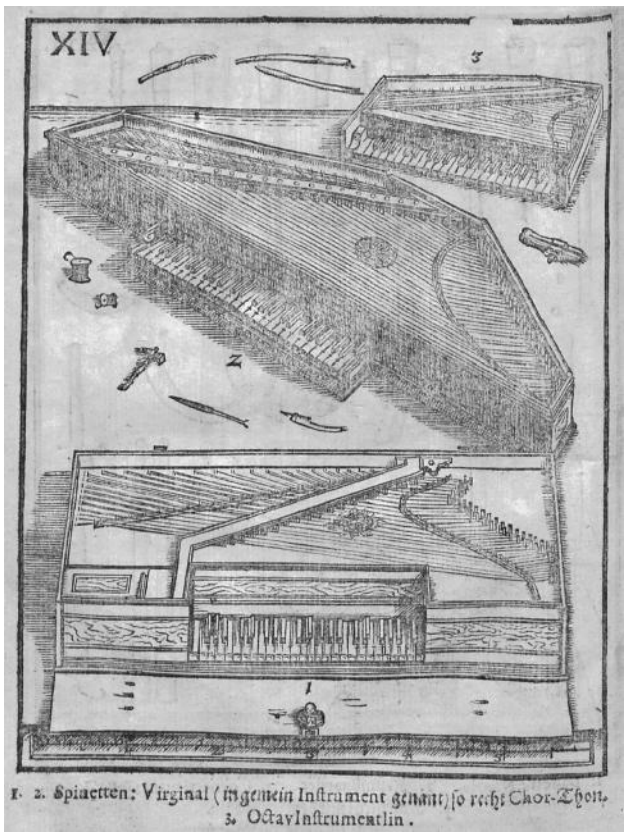
Ил. 2. Титульный лист второго издания сборника “Parthenia”

[1] Нередко, в особенности, со второй половины XVI века, вёрджиналы строили с совмещенными рядом двумя клавиатурами (иногда они назвались *mother and child* / «мать и дитя»). Видимо, поэтому о вёрджинале и говорили во множественном числе.

[2] Имеется в виду, что на каждую клавишу приходилось по одной струне.

[3] См. *ил.* 2.

[4] Речь в данном случае идет об издании первой половины 1610-х годов [23].



Ил. 3 Скиаграфия XIV из II тома трактата М. Преториуса “Syntagmati musici” [25, Sciagraphia XIV].
В подписи к ней указано: «1, 2. Спинетты [или] вёрджинал (обычно называются [словом] инструмент) в правильном хортоне. 3. Октавинструментик [Octavinstrumentlin]

представленной иллюстрациями Преториуса, и от сохранившихся клавесинов и вёрджиналов 17 века, в Германии и Франции”» [13, с. 198].

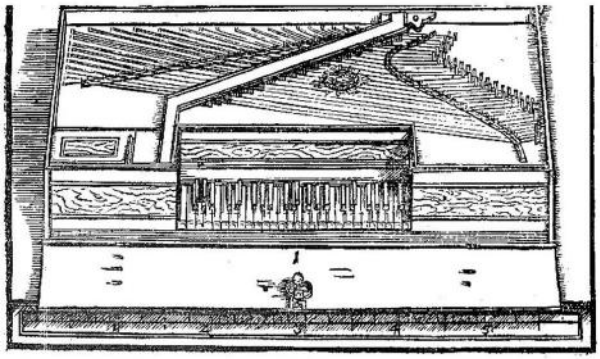
Из сказанного выше следует, что, например, знаменитый сборник Уильяма Бёрда *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music* (MS, 1591) или первое в истории печатное издание произведений Бёрда, Джона Булла и Орландо Гиббонса под названием *Parthenia* [23], равно как и многие другие сочинения с упоминанием *virginalls* в заголовках, не обязательно предполагают исполнение, собственно, на вёрджинале (многие технически сложные произведения просто неисполнимы на инструменте такого небольшого размера). Музыканты, придерживающиеся принципов исторически информированного исполнительства, играя все (без исключения) произведения, предназначенные *для вёрджинала* (*for the Virginalls*), только на этом инструменте, попросту недостаточно осведомлены в том, что можно использовать и другие клавишно-струнные щипковые инструменты.

Если обратиться к старинным источникам, то окажется, что нового в приведенных выше материалах о «генеративной» версии из «Энциклопедии клавесина и клавикорда» мало. Ведь аналогичная точка зрения была сформулирована еще в начале XVII столетия Михаэлем Преториусом, когда он объяснял значение слова «спинет»: «Спинет [Spinetta]. Смотри скиаграфию XIV. Спинет (в Ит[алии] Спинетто [Spinetto]) – это маленький четырехугольный инструмент. <...> Обычно он ставится либо на большие [инструменты], либо [размещается] в больших клавишных инструментах. Как большие четырехугольные, так и маленькие в Италии без какого-либо различия называются спинеттами. В Англии все такие инструменты, будь то большие, либо маленькие, называются вёрджиналами [Virginall]. Во Франции – эспинеттами [Espinette]. В Нидерландах [называются] клавицимбалами [Clavicymbel, т. е. клавесин] и также вёрджиналом [Virginall]. В Германии они [спинетты] называются [просто] инструмент [Instrument], как вид, или, в частности, как так называемые [инструменты]» [25, с. 62; подчеркнуто нами. – *А. П., И. Р.*; см. *ил. 3*].

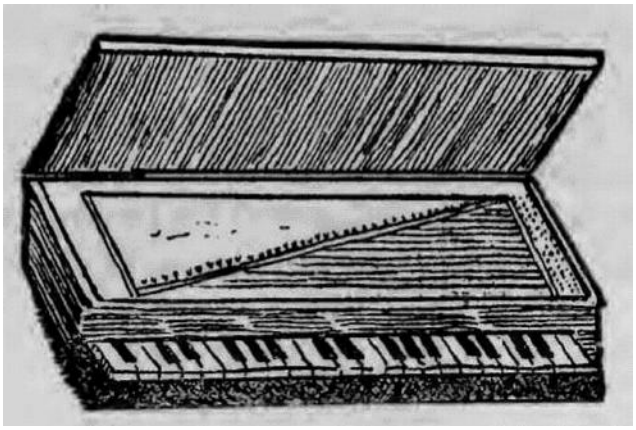
В трактате М. Преториуса есть противоречие между вербальным описанием инструментов [25, с. 62] и иллюстрациями, на что исследователи ранее не обращали внимания. В самом тексте говорится о «четырехугольном» (*viereckicht*) инструменте, а на скиаграфии XIV под № 2 изображен пентагональный инструмент. Последнее свидетельствует о том, что к 1615–1619 годам (и раньше) уже строились спинеты и вёрджиналы различной конструкции. Такие, например, как септагональный вёрджинал с вогнутой правой стороной (1550), хранящийся ныне в Национальном музее музыкальных инструментов в Риме (см.: [13, с. 39]). При внимательном просмотре иллюстраций обнаруживается, что в обозначенном № 1 изображении Spinetta/Virginal в октаве имеется 19 полутонов, то есть, клавиатура построена с так называемыми «расщепленными» клавишами (см. *ил. 4*).

Преториус уделяет особое внимание этому виду инструментов в главе XL, посвященной специально инструменту, названному «Clavicymbalum Universale, seu perfectum», у которого в октаве имелось 19 клавиш. Отметим, однако, что речь

[1] Клавишные инструменты с бóльшим количеством звуков в октаве, нежели 12, подробно обсуждались в литературе 90-х годов прошлого столетия. См., например: [32; 33; 36].



Ил. 4. Фрагмент скиаграфии XIV из II тома трактата М. Преториуса “Syntagmati musici” [25, Sciagraphia XIV]: расщепленная клавиатура с 19 клавишами в октаве в “Spinetten : Virginal”[1]



Ил. 5. Изображение вёрджинала из трактата Себастьяна Вирдунга “Musica getutscht“ (1511)

идет здесь о «Clavicymbalum», то есть клавесине, а не о спинете, который мы видим на скиаграфии XIV. По свидетельству автора трактата, с подобными инструментами его познакомил в Праге королевский композитор и органист Карл Лютон. «Этот инструмент, – поясняет Преториус, – был красиво и искусно выполнен еще 30 лет назад в Вене» [25, с. 64]. Чтобы отличить его от других, он специально называет его «универсальным или перфектным (*Universale, seu perfectum*)», то есть «совершенным», потому что на таком инструменте с 19 клавишами в октаве имеется возможность распоряжаться тремя строями (drey genera), а именно – «genera <...> Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum». Возвращаясь к нашему случаю, мы видим, что и спинет/вёрджинал был сконструирован с расщепленными клавишами[1].

Однако, как известно, за сто с лишним лет до Преториуса изображение вёрджинала, наряду с клавишно-струнными инструментами *Clauicimbalum* и *Clauiciterium* (причем без каких–либо ссылок на Англию), было помещено в опубликованном в 1511 в Базеле трактате немецкого музыканта Себастьяна Вирдунга[2] [35]. Там же содержится их краткое описание[3].

Вёрджинал в работе Вирдунга имеет 38 клавиш (*ил. 5*). Столько же – в вёрджинале, хранящемся в Национальном музее в Будапеште, хотя его диа-

[1] Значительно подробнее освещается проблема строя клавишных инструментов (клавишно-струнных и органа) с количеством звуков более 12 в октаве в фундаментальном труде Марена Мерсенна «Всеобщая гармония» (1637). В разделе о спинете (l’Epinette) им приводится как изображение клавиатуры с обычными 13 клавишами в октаве (от нижнего до верхнего «до» включительно), снабженное числами, обозначающими звуковысотность [17, с. 117], так и рисунок клавиатуры с 17 клавишами [17, с. 118]. А в книге шестой, посвященной органу, Мерсенн обсуждает уже клавиатуру с 27 клавишами на одну октаву [18, с. 356].

[2] О вёрджинале в трактате Вирдунга писал еще в 1913 году Курт Закс [30, с. 217]. До Закса к сведениям из работы Вирдунга неоднократно обращался Карл Кребс (1892). Скорее всего, именно Кребс впервые установил [15, с. 357], что труд Вирдунга послужил образцом для последующих публикаций органологических трактатов Отмара Люсциния [16] и Мартина Агриколы [2].

[3] В отечественном издании перевода трактата Вирдунга на русский язык, выполненном М. Толстобровой, утверждается, что «В Германии мастера-клавесиностроители появились лишь к началу XVIII века <...> До 1700 года клавиры были довольно редким инструментами и привозились из Франции, Фламандии или Италии» [1, с. 129]. Такое сообщение в публикации начала XXI века вызывает разве что недоумение. Ведь давно известно, что, к примеру, немецкий мастер Ганс Мюллер еще в 1537 году построил в Лейпциге клавесин (ныне он хранится в Музее музыкальных инструментов в Риме). Кстати, на той же странице перевода сказано, что клавицитерий «выглядит как вирджинал» (цитируются слова как бы самого Виргунга). При этом в переводе самой М. Толстобровой [1, с. 16] сообщается, что у клавицитериев лишь струны как у вирджинала, а «выглядят они наподобие арф». Однако в оригинальном тексте сказано: “Das ist eben als das virginal/allein es hat ander saiten von den dörmen Schaue und negel die es harfen machen”, т. е. «Этот [инструмент] такой, как вёрджинал, только он имеет другие струны, [а именно –] из овечьих жил <...> и звучит как арфа <...>» [35, пагинация отсутствует]. Как мы видим, в переводе этого пассажа на русский язык опущено пояснение, что струны были сделаны из овечьих жил. Более того, слова «из овечьих жил» были интерпретированы переводчиком как «с тем же скосом» [1, с. 16]. Но в оригинальном тексте Вирдунга нет ни слова о «скосе»! К тому же заметим, что Вирдунг не определяет точно, о каком инструменте идет речь. Можно предположить, что расположение этого материала на странице относится к клавицитерию (авторы настоящей статьи склонны придерживаться такого мнения), но это под вопросом. В 1987 году на неточное изложение материала у Вирдунга обратила внимание Бет Буллар: «Этот двусмысленный пассаж досаждает современным ученым-инструментоведам. Поскольку и клавицимбал, и клавицитериум проиллюстрированы в непосредственной близости от местоимения “это” (das), то Вирдунг (или составитель) не уточнил, какой из этих двух (или какой другой инструмент) он намеревался описать. Большинство ученых предполагают, что Вирдунг имел в виду клавицитерий. Например, Якоб Айзенберг (Virdung’s Keyboard Illustrations // GSJ, XV [1962], p. 85); и Фрэнк Хаббард (Three Centuries of Harpsichord Making. Cambridge [Mass.], p. 166). Другие, начиная с Курта Закса (The History of Musical Instruments. New York, 1940, p. 339), утверждают, что он ссылался на *clavicembalo* <...>» [3, с. 20–21].

пазон сдвинут на 2 тона ниже». Как считают венгерские ученые, инструмент из этого музейного собрания, богато инкрустированный эмалью с золотым обрамлением и с изображением библейских сцен, вероятно, был построен в Аугсбурге в 1617 году (*ил. 6*)[1].

Известно, что Отмар Люсциний в своем труде *Musurgia seu praxis musicae* (1517, опубликован в 1536: [16]) привел в том числе изображение Себастьяна Вирдунга (*ил. 7*), материалами которого он, в частности, воспользовался.

Причем в самой работе Люсциния иконография с вёрджиналом более отчетлива. Однако автор перепутал (или сознательно поменял местами) рисунки клавицитерия и клавицимбала: там, где изображен клавицитерий (вертикальный клавесин), у него написано «Clauicimbalum», а рядом с изображением клавицимбала написано «Clauicitherium» [16, с. 78].

Следует также отметить, что в трактате Вирдунга есть ошибки, впоследствии перенесенные в работы Люсциния и Агриколы. Например, схема расположения струн в клавичембало и клавицитерии противоречит принципу звуковысотного соотношения клавиш и струн: с басовыми клавишами должны быть связаны более длинные струны, с дискантовыми – соответственно, более короткие[2].

Ил. 6. Вёрджинал из Национального музея в Будапеште (ок. 1617)

Ил. 7. Гравюра из трактата Люсциния "Musurgia seu praxis musicae" (1517) с изображением Себастьяна Вирдунга

В исследовании Эдварда Коттика [13, с. 22] приводятся «самые ранние сведения о вёрджинале» с краткой характеристикой звучания этого инструмента из объемной рукописи чешского энциклопедиста Паулюса Паулириниуса [24]. «Он [Паулириниус], – пишет Коттик, – описывал вёрджинал (*virginale*) как инструмент в форме клавикорда (*clavicordium*) с металлическими струнами, но звучащий как клавесин (*clavicimbalum*)». Далее Коттик, ссылаясь на труд Стэнли Хауэлла [11], сообщает, что именно Паулириниусу мы обязаны характеристикой вёрджинала как «девственного, потому что, подобно Деве, он успокаивает сладким и нежным голосом»[3].

Свое исследование биографии и научного наследия Паулюса Паулириниуса еще в 1835 году опубликовал в Кракове Йозеф Мучковски [20]. А девяносто лет спустя весь раздел о музыкальных инстру-

[1] Изображение вёрджинала 1617 года и сведения о времени создания этого инструмента взяты из книги Кристофа Ройгера: [27, с. 71 и 87].

[2] Кстати, в русском переводе эта ошибка отмечена: «В изображении Clavicimbalum и Claviciterium допущена ошибка (гравера ?) – перепутаны правая и левая стороны инструмента, т. е. положение более длинных, низких струн относительно соответствующих им клавиш» [1, с. 16, прим. 2].

[3] Коттик добавляет, что «этот афоризм будет много раз повторяться на протяжении последующих столетий». Описание же вёрджинала, данное Паулириниусом, следующее: «Вёрджинал – это инструмент имеющий форму, подобную клавикорду, и металлические струны создают звучание, схожее с клавесинным (clavicimbali). Он снабжен хором из 32-х струн, приводимых в звучание с помощью ударов пальцев по клавишам, и приятно звучит по тонам и полутонам. Он называется вёрджиналом, потому что, как у сладкоголосой девы (virgo), его звучание приятное и нежное» [цит. по: 13, с. 22].

ментах был издан (на латыни) Йозефом Райссом [26]. Райсс указывает, что рукопись Паулириниуса была известна под несколькими названиями: “Twardowski-Buch”, “Encyclopaedia scientiarum” (так написано на оборотной стороне обложки) и “Libri magna” (или “Welike knjhy”, как именовали эту рукопись чешские авторы).

Паулириниус, родившийся в Праге в 1413 году, обучался впоследствии в Вене, Падуе и Болонье. Это свидетельствует о том, что вёрджинал, с которым Паулириниус мог там познакомиться, был известен в континентальной Европе уже в середине XV столетия.

Достоверных сведений о том, что в то же время в Англии существовал вёрджинал, нет. Более того, согласно данным из *Словаря старинной музыки* Грэма Страле, первое упоминание о вёрджинале в словарях относится лишь к 1656 году [34, с. 411].

Впрочем, в соответствии с документами, имеющимися в нашем распоряжении, вёрджинал значительно раньше упомянут во французско–английском словаре, составленном Клаудиусом Холлибэндом (1593). Там сказано, что французские названия инструментов «Маникордион, или Эпинетт» переводятся как «*пара Вёрджиналов*» (“Manicordion, or Epinettes, *a paire of Virginals*”) [9, пагинация отсутствует]. Слова “*a paire of Virginals*” вполне понятны, но то, что «Маникордион, или Эпинетт» являются такими же инструментами, как вёрджиналы, – не может не озадачить.

Здесь не представляется возможным привести даже частично имеющиеся материалы по маникорду (монокорду) как музыкальному инструменту. Оставим за скобками и тот монохорд, который с древнейших времен служил прибором для опытов в сфере акустики. Скорее всего, впервые о монокорде как инструменте, на котором исполнялась музыка, писал Иоанн де Мурис в работе *Musica speculativa* (1323)[1]. Действительно, в основном термин *monochordium* употребляется в ней в качестве названия прибора для изучения свойств звука. Однако, по крайней мере, в трех случаях этот же термин может означать музыкальный инструмент, на котором играли. В первом случае Мурис пишет: «Инструмент имеет 19 струн, а именно, составляющих две октавы и квинту, хотя возможно дальнейшее увеличение [количества струн] (Continet autem instrumentum 19. chordas, scilicet bis diapason cum diapente, licet sit possibile ulterius augmentai)» [21, с. 255]. Во втором случае монокорд упоминается наравне с другими музыкальными инструментами – такими как цитра, виэлла, псалтерий, органиструм и монокордум [там же, с. 199]. В последнем случае (самом интересном) Мурис уточняет текст своей первой характеристики и пишет: «Инструмент содержит 19 струн, а именно, составляющих две октавы и квинту, хотя [количество струн] можно дополнительно увеличить, и имеет форму ортогонального треугольника – столько же, сколько к двум его [другим] сторонам» [там же, с. 283]. Внесенное уточнение о форме «треугольника», хотя и не указывает прямо на наличие клавиатуры, но дает понять, что речь не идет об инструменте для изучения звука. Курт Закс [31, с. 331] однозначно утверждает, что хотя дата, когда к монокорду была приспособлена клавиатура, не известна, но «без сомнения, она [клавиатура] существовала в 1323 году, когда француз Иоанн де Мурис в своей *Musica speculativa* упомянул монокорд с девятнадцатью (диатоническими) струнами, охватывающими две октавы и квинту». Закс не обратил внимания на то, что в другом разделе де Мурис писал о том, что монокорд имеет треугольную форму. В диссертации Генри Картера даны почти все известные варианты названий монокорда: «Monacorde, (также monicord, monocord, monycord, monochordus)» [4, с. 300]. В разделе, посвященном Европе, Картер резюмирует: «Другой инструмент, упоминаемый де Мурисом, с девятнадцатью струнами, не может быт тем монокордом, который рассматривался выше; это должен был быть уже клавикорд, который поначалу назывался монокордом» [там же, с. 271]. В старинных источниках[2], например, в словаре Томаса Элиота о монокорде сказано следующее: «Монокорд – это инструмент, имеющий много струн одной звуковысотности, благодаря небольшим кусочкам материи звуки будут ясными, как на клавикорде» [7, пагинация отсутствует]. В этом объяснении, как и у де Муриса, говорится, что монокорд имеет много струн. Но, в отличие от трактовки де Муриса, Элиот уточняет, что струны – одной звуковысотности. Последнее является необходимым условием для клавикорда. Тогда непонятно, зачем Элиот пишет, что звук будет таким же ясным, «как на клавикорде». Значит, монокорд всё же не являлся клавикордом. Что касается «небольших кусочков материи», то они имеются и в клавикорде, заглушая звуча-

[1] Трактат де Муриса был опубликован в XVIII веке в сборнике, составленном Мартином Гербертом [21].

[2] Всего за период с 1157 до 1784 года только английских источников известно более 150. Кроме того, можно упомянуть множество специальных работ, опубликованных с 1860 года (монография Эдварда Фрэнсиса Римбо [26]) по начало XXI столетия (особо отметим монографию Эдварда Коттика [13] и сборник статей под редакцией Тимоти Макги [12]).

ние струны после отпускания клавиши, благодаря чему инструмент не «гудит», а звучит ясно. Это же определение встречается в словаре 1640 года: «Монокордиум <...> – это инструмент, имеющий много струн одной звуковысотности/звучности, благодаря небольшим кусочкам материи звуки будут дистинктными, некоторые называют его клавикордом» [10, без пагинации]. И если в предыдущем объяснении нас смущало то, что «звуки будут ясными, как на клавикорде», то здесь уже уточняется, что многие называют клавикорд монокордом. Может быть, мы недостаточно ясно понимаем старинное английское выражение «as Clavicordes be», и оно означает «будет как клавикорд»?

Наконец приведем сведения из многоязычного словаря 1617 года, демонстрирующие всю путаницу в терминологии, образовавшуюся к моменту публикации издания: «2047[1]. Cléricordes[2], *Claricords или cláuicordes*; Исп. Clauicórdias. Лат. *Clauecymbalum, Clauecórdium*; Франц. Clavessins, Manicordion. Ит. *Clauicórdio, Clauicémbalo*; Бельг.[3] klaue cimbel, claue symbale, klaue korde. Нем. Clavicord <...> потому что их струны поднимаются при помощи железной рукоятки [штыря], похожего на ключ, называемый на латыни 'клавис', называется также на латыни: *Monochordium*. <...>. Поскольку это инструмент, имеющий много струн одной [высоты] звучания[4], благодаря небольшим кусочкам материи звук становится ясным[5]. См. Вёрджиналы» [19, с. 97[6]] (выделения жирным шрифтом соответствуют тексту оригинала. – *А. П., И. Р.*).

Обращение лишь к нескольким старинным английским толковым и языковым словарям позволило разобраться с тем, как в далеком прошлом трактовался термин *монокорд*. Отметим также, что, начиная со второй половины XVII столетия, в некоторых англоязычных источниках встречаются предписания «for the Virginals or Harpsycon», или «for the Virginals or Harpsichord», или «for the Virginals, Harpsichord, and Spinet», свидетельствующие о том, что музыканты того времени постепенно упорядочивали терминологию, связанную с различными видами клавишно-струнных щипковых и ударно-нажимных (клавикорд) инструментов.

Литература

1. *Вирдунг С.* Трактат о Музыке (1511) / Пер. и коммент. Марины Толстобровой. СПб: Издательский дом Early Music, 2004. 148 с.
2. *Agricola M.* Musica instrumentalis deudsch <...>. Wittemberg: Georg Rhaw, 1629 [без пагинации].
3. *Bullard B. A. B.* Musical Instruments in Early Sixteenth Century: A Translation and Historical Study of Sebastian Virdung's Musica Getutscht (Basel, 1511). PhD diss. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1987. 433 p.
4. *Carter H. H.* A Dictionary of Middle English Musical Terms. PhD diss. Bloomington: Indiana University, 1961. 655 p.
5. Concise Oxford English Dictionary. Eleventh edition / Ed. by Catherine Soanes and Angus Stevenson. Oxford: Oxford University Press, 2008. 1681 p.
6. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., [1915]. 493 p.
7. *Eliot Th.* The Dictionary of syr Thomas Eliot knight. Londini in ædibus Thomæ Bertheleti typis impress. <...>, 1538 [без пагинации].
8. The Harpsichord and Clavichord. An Encyclopedia / Ed. by Igor Kipnis. New York; London: Routledge, 2006. 570 p.
9. *Hollyband C.* A Dictionarie French and English: Published for the benefite of the studious in that language: <...>. London: By T[homas] O[rwin] for Thomas Woodcock, 1593 [без пагинации].
10. *Holyoake Fr.* Dictionarium Etymologicum Latinum, Antiquissimum & novissimum <...>. London: Imprinted by Felix Kingston for John Waterson, 1640 [без пагинации].
11. *Howell S.* Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments // Journal of the American Musical Instrument Society, 5-6, 1979-80. P. 9-36.
12. Instruments and their music in the Middle Ages / Ed. by Timothy J. McGee. Birlington: Ashgate Publishing, 2009. 556 p.
13. *Kottick E.* A History of the Harpsichord. Bloomington: Indiana University Press, 2003. XVII, 557 p.

[1] Порядковый номер статьи в словаре.

[2] Здесь и далее диакритические знаки указывают ударение.

[3] Имеется в виду фламандский язык.

[4] Наконец–то становится понятным, почему инструмент с большим количеством струн назван «однострунным» (Monochord) – все струны в нем звучат как одна.

[5] Судя по описанию, речь может идти только о клавикорде, концы струн на котором заглушаются кусочками материи, чтобы не создавалось смешения звучаний.

[6] В оригинале в нумерации страниц допущена опечатка (правильно – с. 77).

14. *Krebs C.* Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts // Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft / Hrsg. von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler. Achter Jahrgang. No. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892. S. 91–126.

15. *Krebs C.* Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel und Klavierspiels im 16. Jahrhundert // Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft / Hrsg. von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler. Achter Jahrgang. No. 3. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1892. S. 307–388.

16. *Luscinius O.* Musurgia seu praxis Musicæ. [Strasbourg]: Ioann Schott, 1536. [4], 102, [2] p.

17. *Mersenne M.* Livre Troisiesme. Des Instrumens A Chordes // Seconde Partie de l'Harmonie Universelle <...>. Paris: Pierre Ballard, 1637. P. 101–176.

18. *Mersenne M.* Livre Sexiesme. Des Orgues // Seconde Partie de l'Harmonie Universelle <...>. Paris: Pierre Ballard, 1637. P. 309–412.

19. *Minsheu J.* <...> The Guide Into Tongues. <...>. London: Printed by William Stansby and Melchisidec Bradwood, 1617. [16], 543, [1]; [188] p.

20. *Muczkowski J.* Pauli Paulirini olim Paulus de Praga vocitati viginti artium manuscriptum librum cujus codex membranaceus in Bibliotheca Universitatis Jagellonicae Cracoviae Asservatus Twardovio vulgo tribuitur <...>. Cracoviae, 1835. 64 S.

21. *Muris I. de.* Musica speculativa // *Gerbert M.* Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum. <...> Tomus III. Typis San-Blasianis, 1784. P. 249–315.

22. *Panov A., Rosanoff I.* Performing Ornaments in English Virginal and Harpsichord Music (Based on the Study of Original Interpretation Instructions) // Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. T. 10. 2020. № 1. P. 41–67. DOI:10.21638/spbu15.2020.103.

23. Parthenia or The Maydenhead of the first Musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous Masters: William Byrd, Dr. John Bull, & Orlando Gibbons, <...>. London: William Hole, *c*1612–1613.

24. *Paulirinus P. de Prague*. Liber viginti artium. (MS, *c*1463).

25. *Prætorius M.* SYNTAGMATIS MuSICI <...> TOMuS SECuNDuS. De ORGANOGRAPHIA. <...> Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619. 236 S.

26. *Reiss J.* Pauli Paulerini de Praga Tractatus de Musica (etwa 1460) // Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 7. Heft 5. 1925. S. 259–264.

27. *Rueger Chr.* Musikinstrument und Dekor. Kostbarkeiten europäischer Kulturgeschichte. Leipzig, 1982. 166 S.

28. *Rimbault E. Fr.* The pianoforte, its origin, progress, and construction; with some account of the same class which preceded it; viz. the clavichord, the virginal, the spinet, the harpsichord, etc. London: Robert Cocks and Co., 1860. 420 p.

29. *Ripin E. M., Wraight D.* Virginal // The Grove Dictionary of Musical Instruments. Second Edition. Vol. 5 / Ed. by Laurence Libin. Oxford; New York; &c.: Oxford University Press, 2014. P. 249–254.

30. *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Polyglossar für das Instrumentengebiet <...>. Berlin: Julius Bard, 1913. xviii, 442 S.

31. *Sachs C.* The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton & Company, 1940. 487 p.

32. *Stembridge C.* Music for the Cimbalo Cromatico and Other Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy // Performance Practice Review. 1992. № 1. P. 5–43.

33. *Stembridge C.* The Cimbalo Cromatico and Other Italian Keyboard Instruments with Nineteen or More Divisions to the Octave (Surviving Specimens and Documentary Evidence) // Performance Practice Review. 1993. № 1. P. 33–59.

34. *Strahle G.* An Early Music Dictionary: Musical Terms from British Sources, 1500–1740. Cambridge; New York; &c.: Cambridge University Press, 2009. 460 p.

35. *Virdung S.* Musica getutscht <...>. Basel: [Sebastian Virdung], 1511 [без пагинации].

36. *Wraight D., Stembridge C.* Italian Split-Keyed Instruments with Fewer than Nineteen Divisions to the Octave // Performance Practice Review. 1994. № 2. P. 150–181.

*Александра АЛЕКСАНДРИНА, Анна БУЛЫЧЕВА**
(Москва)

Всенощное бдение Василия Титова как «коллективное» сочинение**

Песнопения Всенощного бдения занимают в музыке партесного стиля довольно скромное место. Сохранилось лишь несколько десятков сочинений, написанных между 1670-ми и 1770-ми годами. Это Вечерни и Всенощные для одного, двух или трех хоров, а также отдельные песнопения, очень немногочисленные. До недавнего времени ни один из циклов не был опубликован целиком. В последние два года появились издания двух сочинений предшественников Василия Титова (ок. 1650 – после 1711), созданных в последней трети XVII века, – Вечерни на 4 голоса Николая Дилецкого [11] и Вечерни на 8 голосов Фомы Шеверовского [12]. Вечерня Дилецкого состоит всего из двух частей – «Свете тихий» и «Ныне отпущаеши». Вечерня Шеверовского включает четыре части: «Свете тихий», «Господь воцарися», «Кирие элейсон» и «Ныне отпущаеши».

Подобная четырехчастная структура Вечерни преобладает в восьмиголосных (двухорных) сочинениях конца XVII века. Так построены Вечерня Дилецкого на 8 голосов[1] и еще более десяти анонимных произведений. На рубеже XVII–XVIII столетий начинается переход от партесной Вечерни к партесной Всенощной. Так, в одном из списков Вечерни Дилецкого этого периода[2] непосредственно после нее (по-видимому, в качестве дополнения) помещено анонимное Славословие.

Среди восьмиголосных сочинений Василия Титова есть и четырехчастная Вечерня, и Всенощное бдение. Последнее широко распространилось в конце XVII – первой трети XVIII века и дошло до нас, по меньшей мере, в пяти копиях. В его состав вошли цикл Вечерни, «Хвалите имя Господне», «От юности моея» и Славословие. В трех списках присутствует также песнопение «Возбранной Воеводе» – два различных сочинения на этот текст, явно добавленные к циклу Титова анонимными компиляторами. Подобная практика была вполне обычной: таким же путем в процессе копирования постепенно «расширялась» четырехголосная Литургия Дилецкого [10, с. 16].

Наиболее полно цикл Всенощного бдения представлен в музыке русского барокко на 12 голосов (для трех хоров). Сохранились три сочинения для этого состава, написанные Василием Титовым, дьяконом Киселевым и анонимным автором. Из них в научный обиход введена лишь Всенощная Титова. В 2004 году был опубликован сборник сочинений этого композитора, подготовленный Владимиром Васильевичем Протопоповым, в который включен предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа»[3] [8, с. 48–73]. Позднее в виде нотных примеров были напечатаны фрагменты составленных Протопоповым партитур «Свете тихий» и «Ныне отпущаеши» [6, с. 332–334 и 336–337].

Протопопов говорит о Всенощной Титова как о девятичастном цикле, опираясь лишь на один рукописный источник[4] [7, с. 190], который, как

* **Александрина Александра Валентиновна** – кандидат исторических наук, научный сотрудник Отдела рукописей и старопечатных книг Государственного исторического музея; **Булычева Анна Валентиновна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

** Статья подготовлена в рамках исследования, выполняемого при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 19-012-00174\19 «Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог»).

[1] Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, № 110; ГИМ, Син. певч., № 709 (часть партий комплекта в Российском национальном музее музыки, ф. 283, № 597 и 659); Российская государственная библиотека, ф. 272, ед. хр. 333; Российская национальная библиотека, ф. 1160, ед. хр. 38, 43, 66–68.

[2] РГБ, ф. 272, ед. хр. 333. Партия 1-го дисканта из утраченного восьмиголосного комплекта.

[3] В том же сборнике в одном разделе с псалмом (под общим заголовком «Всенощное бдение») помещены четыре догматика Василия Титова на 8 голосов. Однако эти гласовые песнопения являются фрагментами отнюдь не Всенощной, а совсем другого сочинения Титова: «Богородичны догматики на “Господи, воззвах” и на стиховне [...] представляют собой не цикл, а сборник песнопений, исполняемых в разные дни на всенощной под воскресенье» [7, с. 205].

[4] ГИМ, Епархиальное певческое собрание, № 1. Далее – рукопись *А*.

будет показано далее, является наиболее поздним и появился через семь десятилетий после смерти композитора. Все тот же источник упомянут и в энциклопедической статье Натальи Юрьевны Плотниковой [3]. Однако, как выясняется, существует не менее двенадцати списков этого Всенощного бдения. Изучив их в процессе составления тематического каталога духовной музыки русского барокко, мы вынуждены поставить под сомнение факт сочинения Титовым всех девяти частей. Чтобы выяснить, какие из них действительно принадлежат ему, а какие были добавлены компиляторами, сопоставим данные о структуре двенадцатиголосной Всенощной в различных дошедших до нас списках в виде следующей таблицы:

Заметим, что в данной таблице источники расположены в обратном хронологическом порядке, поскольку отправной точкой исследования стала позднейшая рукопись, выбранная Протопопо-

	Тон	А	Б	В	Г	Д	Е	Ж	З	И	К	Л	М
Благослови, душе моя	C	1*	1	+	65	+	1**		1**				
Благослови…	C									+			
Блажен муж	**G**		**2**			**+**	**4**	**1***	**2***	**+***	**+***	**1**	
Свете тихий	**G**	**2***	**3**		**66**	**+**		**2***	**3***	**+**	**+***	**2**	**1**
Свете тихий	G						2						
Свете тихий	G			+									
Господь воцарися	**G**				**66а**	**+**		**3***	?		**+***		
Кирие элейсон	**G**				**66б**	**+**		**3а***	?		**+***		
Ныне отпущаеши	**G**	**3***	**4**		**67**	**+**		**4***	?	**+**	**+***	**3**	**1а**
Ныне…	C	4*	5										
Ныне…	G						3						
Ныне…	C			+									
Хвалите имя Господне	G	5*	6			+							
Хвалите…	G	6*											
Хвалите…	**F**				**68**	**+**	**5**	**5***	**4***	**+**	**+***	**4**	**2**
От юности моея	**F**		**7**		**69**	**+**	**6***	**6***				**5**	**3**
Славословие	**C**	**7***	**8**	**+**	**70**	**+**	**7***	**7***	**5***	**+**	**+***	**6**	**4**
Взбранной Воеводе	C	8*	9										
Взбранной…	G	9*											
Взбранной…	a						8*						
Возбранной…	C								6*				

вым. Звездочкой обозначены песнопения, которые в данном собрании значатся за авторством Титова, двумя звездочками – песнопение иного автора. Если в том или ином рукописном собрании проставлены номера, они указываются в соответствующих ячейках таблицы, в противном случае ставится плюс. Полужирным шрифтом выделены части, которые, по нашему мнению, действительно принадлежат Титову.

Приведем краткие описания интересующих нас источников.

Рукопись А

Государственный исторический музей, Епархиальное певческое собрание, № 1. Неполный комплект партий (без 3-го баса). Рукопись датируется 1780-ми годами[1]. Название цикла: «Всенощная господина Титова». Отсутствуют песнопения «Блажен муж», «Хвалите имя Господне» и «От юности моея», которые встречаются в подавляющем числе более ранних копий.

Рукопись происходит из московского семейного скриптория Ивашевых. Открывшая этот скрипторий Н. Ю. Плотникова выявила семь вышедших из него рукописей [4, с. 436], к которым мы можем добавить еще одну[2]. Глава семьи, городовой секретарь Николай Ивашев (ок. 1725 – после 1794), и его сыновья оставили монументальные своды репертуара на 3, 4, 12 и 16 голосов, в которых партесные сочинения соседствуют с непартесными, «простыми»[3]. Рукописи были созданы в 1760–1780-е годы, то есть принадлежат к числу позднейших партесных источников. Они тщательно, даже роскошно оформлены. Однако их детальное изучение вскрывает целый ряд разночтений с более ранними манускриптами. Например, концерт «Днесь Христос на Иордан», который в более раннем собрании[4] атрибутирован Николаю Калачникову, Ивашевы приписывают Титову. Решительно обескураживает то, как в двенадцатиголосных сборниках, написанными Ивашевыми, представлены Службы Божии Федора Редрикова. В разных рукописях одни и те же циклы разбиты на отдельные части и заново скомпилированы – каждый раз по-разному! В иных списках Служб Редрикова такого не наблюдается.

Рукопись Б

Российский национальный музей музыки, ф. 283, № 174–176 и 663–670. Также из скриптория Ивашевых, с экслибрисом князя Александра Михайловича Голицына (1718–1783). До 1902 года рукопись находилась в Мезенском соборе. Неполный комплект партий (без 2-го баса). Датируется второй половиной 1760-х годов[5]. Названия: «Начало Всенощнаго бдения», «Всенощная Служба». Всего девять песнопений, два из которых отсутствуют в рукописи *А*.

Рукопись В

Государственный исторический музей, Синодальное певческое собрание, № 1317. Неполный комплект партий (без 1-го дисканта). Датируется 1760-ми годами[6]. Название: «Начало Всенощнаго бдения на 12 голосов». Вольная компиляция: две из четырех частей не встречаются больше ни в одном источнике.

Рукопись Г

Российская национальная библиотека, ф. 577, ед. хр. 32. Рукопись из Новгородского архиерейского дома. Партии 3-их дисканта, альта и тенора, фрагмент партии 2-го баса вложен в другую рукопись (ед. хр. 33). По маргиналиям копиистов датируется началом 1760-х годов. Название: «Всенощное бдение». Включены все песнопения, которые встречаются в большинстве списков.

---

[1] Филиграни: 1) «1781» / Герб Ярославской губернии (тип 5) // «1781» / «ЯМСЯ», есть вариант с «1782» и «1783» г. (сходный: Участкина, № 28 – 1783 г.); 2) «ГОД» // «1780» / Лилия в гербовом щите под короной // «УДМ» (сходный: *Участкина*, № 211 – 1781 г.); 3) Герб Ярославской губернии (тип 3) // «ЯМСЯ» (сходный: Участкина, № 26 – 1765–1777 гг.); 4) Герб Ярославской губернии (тип 5) // «ЯМСЯ» (сходный: *Участкина*, № 31 – 1784 г.); 5) «1779» / Герб Ярославской губернии (тип 5) / «1779» (дата перевернута) // «1779» / «ЯМСЯ» / «1779» (дата перевернута) (сходный: *Участкина*, № 27 – 1780 г.); 6) «1781» // «ГОДУ ДМ» (сходный: *Участкина*, № 309 – 1780 г.); 7) «17 / ГОДУ» // «81 / Д [вензель] М» (сходный: *Участкина*, № 612 – 1783 г.); 8) «РМ» // «ДЗ» (сходный: *Участкина*, № 377 – 1773 г.); 9) «М / Ф / 17 / ГО» // «У / АУ / 79 / ДА» (сходный: *Участкина*, № 359 – 1779 г.); 10) (переплетные листы): «1785» / «РФ» // «ГОДЪ» / «ДМ» (вензель над двумя ветвями под короной) (близкий: Клепиков I, № 608 – 1786 г.).

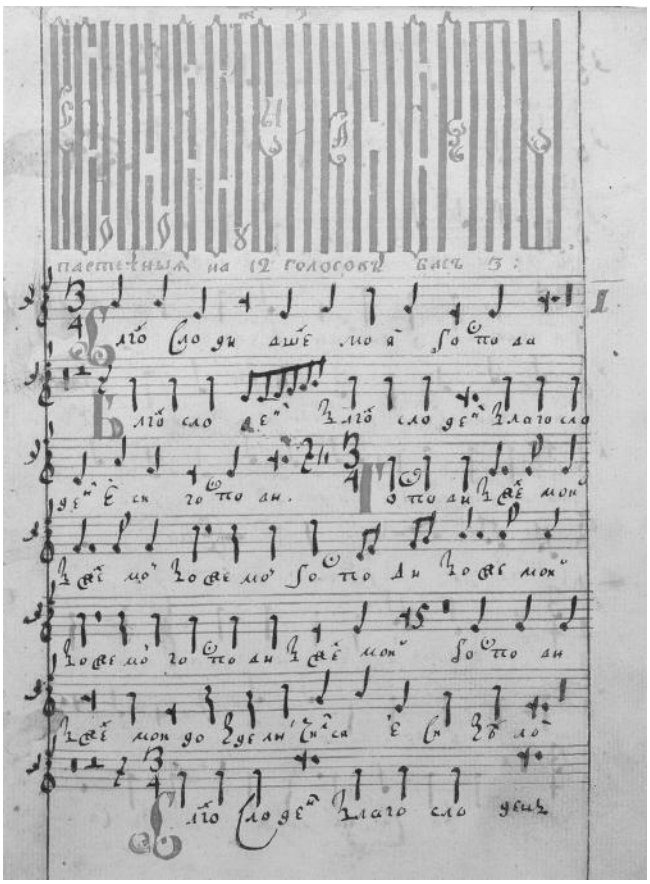
[2] Рукопись *Б*.

[3] В. В. Протопопов различает переменное партесное (концертное) и постоянное партесное многоголосие. В аутентичной терминологии XVIII века, представленной, в частности, в рукописи *А*, этим понятиям соответствуют партесное и простое многоголосие.

[4] Рукопись *Е* (см. ниже).

[5] Филиграни: 1) Основной знак: Pro Patria // «ЯЕ» (вензель) (сходный: *Лихачев*, № 3572 – 1764 г.); 2) в конце рукописей: «РФ» (вензель на картуше) // «ЯЕ» (вензель) (сходный: *Участкина*, № 565 – 1765 г.).

[6] Филиграни: 1) «ЯМ» // «АЗ» (*Клепиков* I, № 747 – 1760, 1762, 1765–1766 гг.); 2) Герб Ярославской губернии // «ЯМАЗ» (*Клепиков* I, № 749 – 1756 г. и сходный: *Участкина*, № 25 – 1760–1764 гг.).



Ил. 1. «Всенощное, Службы и канцерты на 12 голосов». ГИМ, Син. певч., № 355/11. Начало партии 3-го баса

Шесть следующих рукописей относятся к рубежу 1750–1760-х годов – периоду, когда было создано наибольшее число двенадцатиголосных партесных сборников [1, с. 118]. Состав песнопений гораздо более единообразный, нежели в рассмотренных выше четырех позднейших источниках. Рукописи расположены в таблице по убыванию количества частей.

Рукопись Д

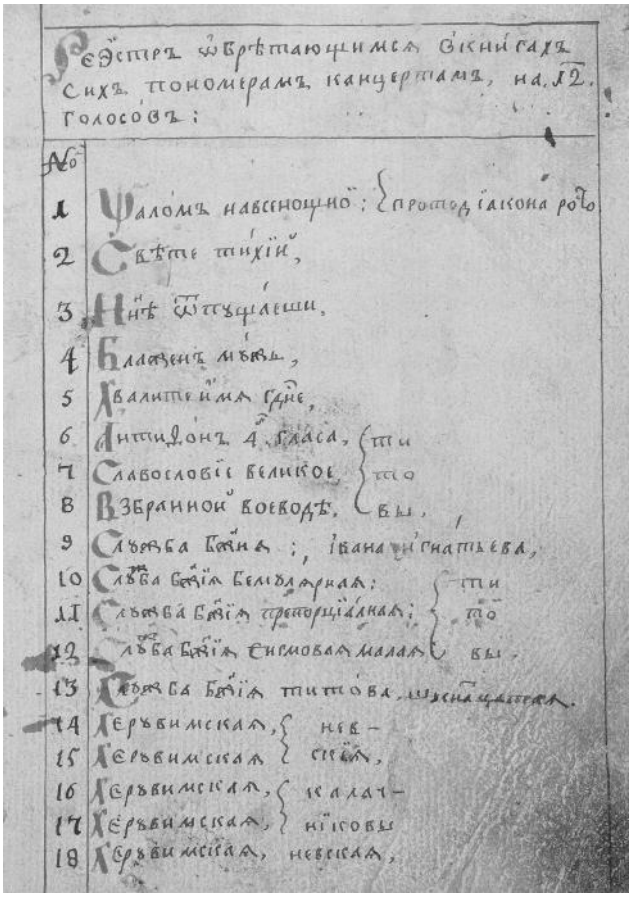
ГИМ, Син. певч., № 935. Рукопись из Ярославля. Полный комплект партий. Датируется по филиграням [1, с. 120]. Названия: «Всенощное бдение и прочая», «Начало Всенощнаго бдения», «Вечерня».

Рукопись Е

ГИМ, Син. певч., № 355. Рукопись из Новгородского архиерейского дома. Неполный комплект партий (без 2-го баса). Датируется по филиграням [1, с. 119–120]. Название: «Всенощное, Службы и канцерты на 12 голосов» *(ил. 1)*. При создании была использована бумага шестнадцати различных видов, относящихся к одному времени. Это может свидетельствовать о том, что рукопись предназначалась не на заказ, а «для внутреннего употребления». Выделяется среди партесных сборников числом указаний на авторство и является одним из основных источников атрибуции двенадцатиголосного партеса. В партии 1-го баса находится «реестр» сочинениям *(ил. 2)*. Автором псалма «Благослови, душе моя, Господа» назван протодьякон Ростовский, автором антифона 4-го гласа («От юности моея»), Славословия и «Взбранной Воеводе» – Титов. Другие песнопения расположены не совсем по порядку чинопоследования: сначала идут анонимные «Свете тихий» и «Ныне отпущаеши», которые не встречаются больше ни в одной рукописи, и только затем – псалом «Блажен муж».

Рукопись Ж

Российская государственная библиотека, ф. 178, ед. хр. 786. Партия 3-го дисканта. В каталоге библиотеки рукопись датирована по филиграням 1750-ми годами. Названия: «Блажен муж» – «Антифон на 12 автора Титова», далее – «Начало Вечерни на 12 автора Титова».



Ил. 2. Атрибуция песнопений Всенощного бдения в реестре рукописи. ГИМ, Син. певч., № 355/10. Партия 1-го баса

Рукопись З

Национальная библиотека Украины, 41п/XVIII-14. Полный комплект партий[1]. Музыка атрибутирована двум авторам – Титову и протодьякону Ростовскому.

Рукопись И

РНММ, ф. 283, № 611. Партия 3-го баса. Названия: перед предначительным псалмом – «Начало Всенощнаго бдения партесныя на 12 голосов», далее – «На Велицей вечерни поем Блажен муж, автор В[асилий] Т[итов]».

Рукопись К

РНБ, ф. 1160, Q 49–52. Рукопись из Полоцкой епархии. Партии 2-го и 3-го альта, 1-го и 2-го баса. Названия: «Начало Всенощного пения на 12 голосов. Творение Василия Титова», «Вечерня вся партесная и слав[ословие]».

Еще две рукописи созданы чуть раньше. Они не содержат ни «Благослови, душе моя», ни «Взбранной Воеводе», ни вариантов отдельных песнопений.

Рукопись Л

ГИМ, Син. певч., № 111. Рукопись из города Переславль-Залесский. Неполный комплект партий (без 3-го баса). Датируется рубежом 1740–1750-х годов[2]. Название: «На Вечерни».

Рукопись М

РНБ, ф. 717, ед. хр. 1194/1333, 1356, 1357, 1358. Рукопись из Соловецкого монастыря, позднее находилась в библиотеке Казанской семинарии. Создана в начале царствования Елизаветы Петровны или чуть ранее (в конце сборника помещен концерт «Предстательство страшное» с упоминанием императрицы). Партии 1-го дисканта, 2-го альта, 1-го и 3-го тенора. Название: «Вечерня».

Если бы мы располагали прижизненными копиями Всенощной Титова, установить ее изначальную структуру было бы нетрудно. Однако ее сохранившиеся списки в основном появились через тридцать и более лет после смерти композитора [1, с. 118]. Как видно из обзора источников, названия, выставляемые копиистами, менялись: на более раннем этапе цикл чаще называли Вечерней, на позднем – Всенощной. Тем не менее, сопоставление двенадцати источников позволяет с высокой вероятностью отделить изначальное ядро цикла от позднейших дополнений. Части, по-видимому, написанные самим Титовым, присутствуют в большинстве списков, особенно в ранних. Это псалом «Блажен муж», песнопения «Свете тихий», «Господь воцарися», «Кирие элейсон» и «Ныне отпущаеши», полиелей «Хвалите имя Господне», антифон 4-го гласа «От юности моея» и Славословие.

Что касается псалма «Блажен муж», то он в рукописи *Ж* имеет собственный заголовок и тем самым отделен от Вечерни. Псалом открывается трио басов, за которым следует типичная для стиля Титова трехxорная стретта. Поскольку песнопение это присутствует только в одном из четырех позднейших источников, его музыка, судя по всему, уже в 1760-е годы казалась регентам устаревшей.

Двухголосное начало гимна «Свете тихий», где за терцией на III ступени следует терция на I-й, близко концертам Титова «Преславная днесь» и «Рцы нам ныне» *(пример 1)*.

Для «Ныне отпущаеши» композитор выбрал широко распространенную в партесной музыке последней трети XVII века форму, которая впоследствии получила название мотетной. На позднем этапе это песнопение эпизодически заменялось новыми сочинениями неизвестных авторов.

«Ныне отпущаеши» в рукописях *А* и *Б* присутствует в двух вариантах. По-видимому, сказалось влияние высоко ценимого Ивашевыми «простого» многоголосия – гармонизаций распевов, где «широкое распространение получило построение сборника песнопений В[сенощного] б[дения] по принципу чередования распевов, когда изложены от 2 до 5 распевов одного и того же песнопения подряд» [3].

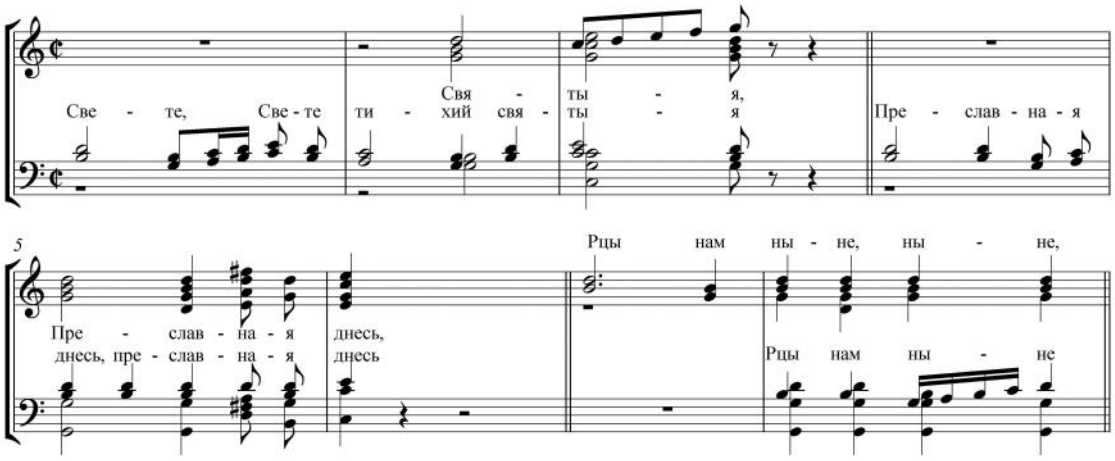
Отделившись от Всенощной Титова, обе части начали самостоятельную жизнь. «Свете тихий» обнаруживается в составе двенадцатиголосного Всенощного бдения «простого» многоголосия, где сопровождается указанием: «партесного напева»[3].

---

[1] Полной информацией о дате создания рукописи и составе цикла мы не располагаем.

[2] Филиграни: 1) Герб Ярославской губернии // «ЯѲЗ» (сходный: *Участкина*, № 19 – 1741 г.); 2) «ГУБР» // «ФСМП» (малая форма) (близкий: *Участкина*, № 317 – 1749 г., вторая половина знака («ФСМП») – сходный: *Тромонин*, № 1098 – 1744 г.); 3) Pro Patria (без льва) // «*BE*» (сходный: *Участкина*, № 684 – 1747 г. и Участкина, № 686 – 1749 г.); 4) «ФС» [перевернутая геральдическая лилия] «МП» // «ГУ» [перевернутая геральдическая лилия] «БР» (близкий: *Участкина*, № 201 – 1749 г.); 5) «Р/Ф» (в картуше) // «BE» (близкий: *Лихачев*, № 3591 – 1747 г.); 6) «КРФК» (лигатура) в двойном круге // Георгий Победоносец в двойном круге (сходный: *Участкина*, № 229 – 1736 г.; у Клепикова данная лигатура трактуется как сдвоенный вензель «ВК» – см.: *Клепиков I*, № 120); 7) Герб Ярославской губернии // «ЯѲЗ» (большая форма) (сходный: *Участкина*, № 21 – 1747 г.); 8) Pro Patria / «ГУБР» (вместо льва) // «ФСМП» (сходный: *Участкина*, № 689 – 1752 г.).

[3] ГИМ, Син. певч., № 711 (рукопись создана в царствование Екатерины II).



Пример 1. Первые такты песнопения «Свете тихий», концертов «Преславная днесь» и «Рцы нам ныне» Василия Титова

В другом сборнике то же сочинение фигурирует отдельно под названием «Вечерня»[1]. «Ныне отпущаеши» в переложении на 8 голосов входит в состав скомпилированного цикла, который открывается предначинательным псалмом и завершается Славословием из восьмиголосной Всенощной Титова[2].

Напротив, прокимен «Господь воцарися» с виртуозными партиями дискантов и теноров и сугубая ектения «Кирие элейсон» с годами все реже привлекали внимание копиистов. Их пропускали, не заменяя новыми сочинениями на тот же текст.

Песнопения Утрени – полиелей «Хвалите имя Господне» и антифон 4-го гласа «От юности моея» постигла та же судьба, что и псалом «Блажен муж»: в позднейших списках от них отказывались. А вот Великое славословие присутствует абсолютно во всех списках Всенощной.

Различные варианты «Взбранной Воеводе» в эпоху барокко чаще появлялись в сборниках как отдельные сочинения, не входившие в состав каких-либо циклов. По-видимому, Титов не распевал этот текст на 12 голосов, хотя рукописи *А*, *Е* и *З* приписывают ему четыре (!) различные сочинения.

Вплоть до 1780-х годов ядро из восьми песнопений Василия Титова прирастало новыми частями. Двенадцать из них анонимны, но наиболее значительное песнопение – предначинательный псалом «Благослови, душе моя, Господа» – имеет автора. Во второй половине XVIII века этот псалом многократно копировался, в том числе в переложении на 4, 8 и 9 голосов, обычно фигурируя в сборниках как «Начало Всенощного бдения». В качестве сочинения Титова он представлен в позднейшем источнике (рукописи *А*) и в четырехголосном сборнике, также из скриптория Ивашевых[3]. Однако в более ранних рукописях *Е* и *З* псалом значится сочинением совсем другого композитора – протодьякона Ростовского (см. *ил. 2*). По-видимому, неправы в этом заочном споре Ивашевы. Все части многохорных Служб или Всенощных Титова написаны либо в «сигмовом» (четном) размере (₵), либо в «препорциальном» (3/1). Все его шестнадцать догматиков – в размере ₵, а среди пятнадцати задостойников лишь в одном («Богородице Дево») встречается иной размер (3/2). Масштабный же 174-тактовый псалом написан в размере 3/4, в ряде его эпизодов звучит ритм, напоминающий мазурку; аккордовые tutti занимают 123 такта, то есть более двух третей сочинения. Все это идет вразрез со стилем Титова, для которого характерны детализированная фактура и широкое применение имитационной техники. А вот провести параллель с музыкой протодьякона Ростовского вполне возможно.

Имя Ростовского протодьякона Андрея Гаврилова (Гавриловича) часто встречается в партесных рукописях середины XVIII века. В процессе составления каталога духовной музыки русского барокко удалось обнаружить еще семь его сочинений. Помимо упомянутого псалма, это Служба Божия на 8 голосов и шесть концертов, предположительно, двенадцатиголосных. Концерты эти в эпоху барокко были широко распространены и дошли до нас в десятках списков, а также в переложениях.

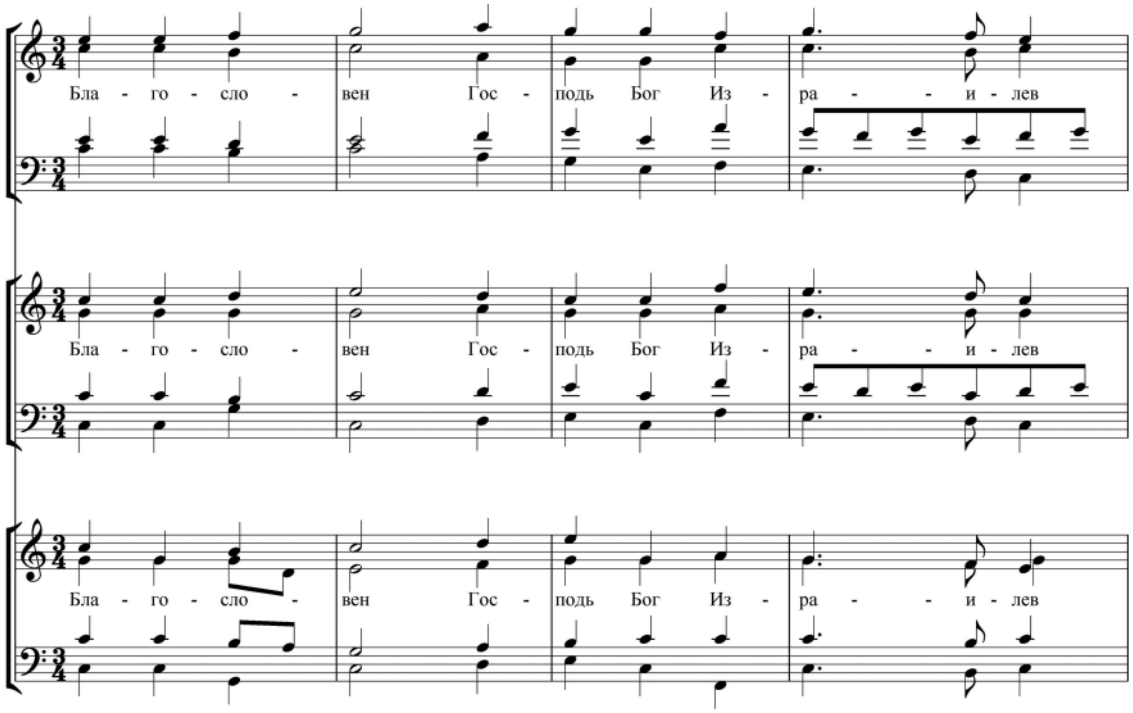
[1] ГИМ, Син. певч., № 358 (датируется 1746 годом по маргиналии копииста).
[2] ГИМ, Син. певч., № 851 (датируется 1766 годом по маргиналии копииста).
[3] ГИМ, Епарх. певч., № 9. Благодарю Н. Ю. Плотникову за сведения об этой версии псалма.

Так, концерт «Вознесох избраннаго от людей Моих» сохранился в версиях на 4, 8, 12 и 16 голосов. «Гряди от Ливана, невесто», являвшийся чуть ли не единственным партесным концертом на венчание, пели на 3, 4, 6, 8 и 12 голосов. Суровый, экспрессивный концерт «Доколе, Господи, забудеши мя» по своей известности несколько уступал одноименному концерту Иоанна Колпенского [2, с. 10] и дошел до нас в версиях на 4 и на 12 голосов. Особенности фактуры (в частности, присутствие среди ансамблевых эпизодов двух трио басов) заставляют предположить, что авторская версия является двенадцатиголосной (треххорной). Особняком стоит концерт «Нелицемерную любовь ко Богу», сохранившийся всего в двух копиях, причем не полностью (без двух партий). «Хвалите Бога во святых Его» был, напротив, широко распространен. Как и другие сочинения Ростовского, он сложен полифонически и гармонически, отличается обилием орнаментальных мелодических фигур и модуляций в далекие тональности, которые нелегко верно идентифицировать на основе имеющихся в партиях знаков альтерации, поскольку их в партесных рукописях всегда недостает. Стилистические особенности музыки заставляют предположить, что Ростовский был на два поколения младше Титова. Возможно, он ровесник XVIII столетия. Какие из версий его концертов являются исходными – вопрос открытый. Во всяком случае, авторство Ростовского указано именно в двенадцатиголосных рукописях.

В свете темы данной статьи наибольший интерес представляет концерт «Благословен Господь Бог Израилев». Начало этого сочинения удивительно близко началу псалма «Благослови, душе моя, Господа» *(пример 2).*

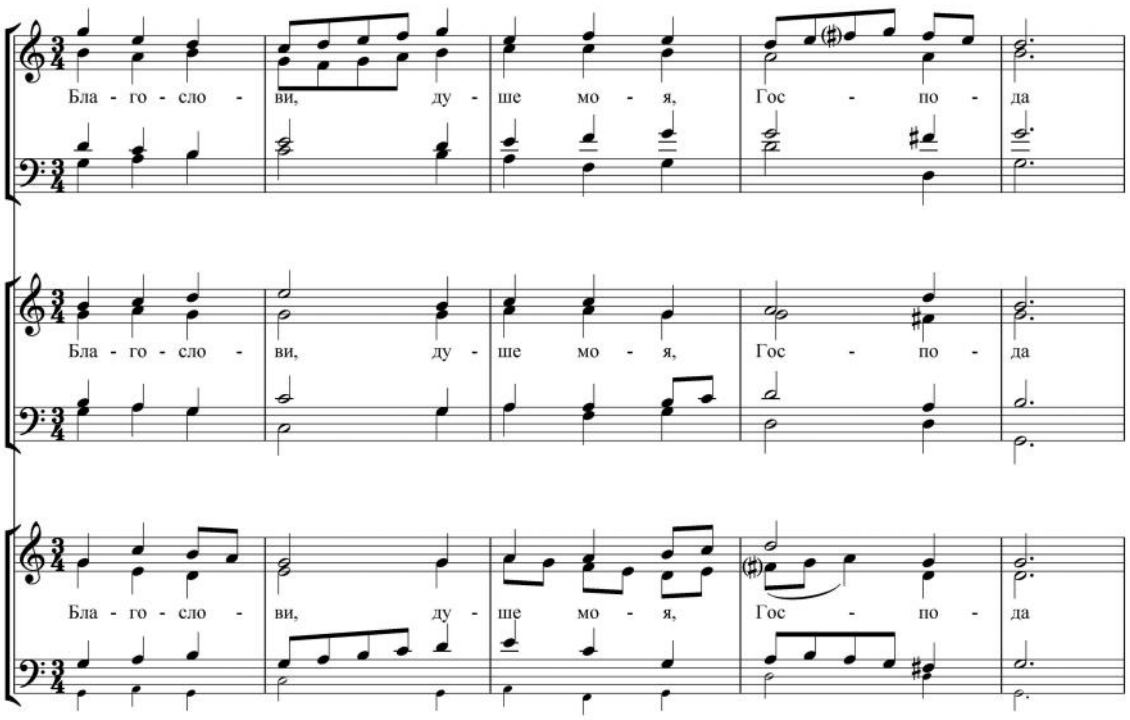
По иронии судьбы, единственное опубликованное на сегодня произведение протодьякона Ростовского (предначинательный псалом) издано как сочинение Титова. И все же судьба псалма сложилась счастливо. В XVIII веке его пели повсеместно. Даже наступление эпохи классицизма и постепенное вытеснение барочного репертуара не изгладили память о нем. Как показал Кирилл Владимирович Постернак, четырехголосные «Благослови, душе моя, Господа» Джузеппе Сарти и Артемия Веделя являются парафразами двенадцатиголосной партесной композиции [5].

Оказывается, Сарти и Ведель не были первыми, для кого псалом протодьякона Ростовского стал отправной точкой. Тем же псалмом открывается анонимное партесное «Начало Всенощного бдения препорцыалного напеву[1] на 12 голосов»,



Пример 2. Начало концерта протодьякона Ростовского «Благословен Господь Бог Израилев»

[1] То есть в трехдольных метрах.



Пример 3. Начало Всенощного бдения дьякона Киселева

от которого сохранилась партия 2-го тенора[1]. Далее следуют заново сочиненные «Свете тихий», «Ныне отпущаеши» и «Полиелей препорцыалной» «Хвалите имя Господне» – все, как и псалом, на 3/4.

Еще один двенадцатиголосный цикл Всенощной, сохранившийся в единственном списке[2], принадлежит одному из самых поздних представителей партесного стиля – «господину диакону Киселеву», как именуют его Ивашевы. В этом произведении десять частей: «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Ныне отпущаеши», «Хвалите имя Господне» (два варианта песнопения), «От юности моея», Славословие, «Взбранной Воеводе» и «Дева днесь». До нас дошло также еще одно сочинение дьякона Киселева – цикл двенадцатиголосных задостойников. И Всенощная, и задостойники Киселева написаны в размере 3/4, широко распространенном в партесной музыке третьей четверти XVIII века. Исключениями являются второй вариант «Хвалите имя Господне» (₵) и песнопение в стиле метризованного «простого» многоголосия «Дева днесь» (3/2). Это последнее также выделяется тональностью (C), в то время как основная тональность Всенощной Киселева иная (G). Возможно, второе «Хвалите...» и «Дева днесь» принадлежат другим авторам и добавлены в цикл копиистами.

Предначинательный псалом дьякона Киселева оказывается парафразой псалма протодьякона Ростовского. Не меняя тесситуры голосов, автор «переводит» музыку в основную тональность своей Всенощной *(пример 3)*.

Итак, вплоть до 1760-х или даже 1770-х годов Всенощное бдение Титова оставалось единственным двенадцатиголосным циклом в партесном стиле. К середине столетия его музыка во многом уже воспринималась как устаревшая. Цикл стали дополнять новыми песнопениями, из которых широко распространился лишь прекрасный псалом протодьякона Ростовского. Ко второй половине XVIII столетия партесный стиль настолько изменился, что на смену сочинению Титова явились два новых – дьякона Киселева и анонимное. В обоих случаях ветвью, соединившей их с идущей от Титова традицией, оказался предначинательный псалом. «Композитор с присущим ему мастерством воплотил свое представление о божественном происхождении и совершенстве мира в тех музыкальных формах, которые существовали в его время», – написал об этой музыке В. В. Протопопов [7, с. 191]. Оказывается, Василий Титов

[1] РНММ, ф. 283, № 455 (рукопись второй половины XVIII века).
[2] В рукописи *А*.

не был единственным композитором русского барокко, обладавшим столь высоким мастерством.

Каким образом в скриптории Ивашевых могла появиться версия «Всенощной господина Титова», в которой композитору принадлежат лишь три части из девяти? Думается, дело в особенностях музыкальной культуры того времени, когда эпоха барокко уходила в прошлое, уступая место эпохе классицизма. Это рождало стремление увековечить почитаемую традицию. Аналогом судьбы Всенощной крупнейшего мастера русского партесного стиля Василия Титова может служить судьба наследия создателя французской оперы Жана Батиста Люлли (1632–1687). Как известно, отдельные его сочинения оставались в театральном репертуаре на протяжении почти столетия, при этом стремительно устаревая. В 1770 году в честь свадьбы будущего Людовика XVI и Марии-Антуанетты была показана опера «Персей» (1682). Партитуру «отредактировали» композиторы Франсуа Ребель, Бернар де Бюри и Антуан Довернь, заменившие большую часть музыки новой [9].

Однако то, что получилось в результате коллективного творчества, продолжало именоваться оперой Люлли и тем самым символизировать национальную оперную традицию.

Монументальные рукописные своды скромных тружеников Ивашевых оказываются, таким образом, в одном ряду с роскошным версальским спектаклем – оба явления стали памятником уходящей эпохе.

Литература

1. *Александрина А. В., Булычева А. В.* Концерты Василия Титова Двунадесятым праздникам: сверхцикл русского барокко // Вестник ПСТГУ. 2019. Вып. 36. С. 112–130.

2. *Булычева А. В.* Партесные концерты Колпенского: какую музыку любили в XVIII веке? // Музыка и время. 2020. № 2. С. 9–12.

3. *Плотникова Н. Ю.* Песнопения В[сенощного] б[дения] в русской многоголосной певческой традиции // Православная энциклопедия. Электронный ресурс: http://www.pravenc.ru/text/155522.html

4. *Плотникова Н. Ю.* Семейный скрипторий Николая и Петра Ивашевых и его роль в истории партесного многоголосия // Гимнология. Вып. 7. Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2017. С. 435–450.

5. *Постернак К. В.* Новая жизнь партесных песнопений в эпоху классицизма // Музыковедение. 2012. № 2. С. 18–25.

6. *Протопопов В. В.* Музыкальное творчество Василия Титова. К проблеме партесного стиля // *Протопопов В. В.* Из неопубликованного наследия. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 303–395.

7. *Протопопов В. В.* Русская музыка Всенощного бдения // *Протопопов В. В.* Из неопубликованного наследия. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 171–299.

8. *Титов В.* Ансамбли и хоры без сопровождения. Вып. 1 / Сост., ред. и вступит. ст. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 2004. 74 с.

9. *Dratwicki B.* Le Persée des fêtes de 1770. Un collectif d'artistes à la gloire du "Goût français" // Éditions du CMBV. Cahiers PHILIDOR 36, janvier 2009. P. 1–14.

10. *Gierasimowa I.* Introduction // *Nicolaus Dylecki* (ca. 1630–1690). Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum / Ed. Irina Gierasimowa. Warszawa: Sub Lupa, 2018. S. 7–30.

11. *Nicolaus Dylecki* (ca. 1630–1690). Vesperae, Liturgia, Concerti quatuor vocum / Ed. Irina Gierasimowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. 258 s.

12. *Tomasz Szewerowski* (1646/47?–1699). Vesperae / Ed. Irina Gierasimowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2019. 54 s.

Альбомы филиграней

Клепиков I – Клепиков С. А. Филиграни и штемпели на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX веков. М., 1959.

Лихачев – Лихачев Н. П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899. Ч. 1–3.

Тромонин – Тромонин К. Знаки писчей бумаги: Изъяснение знаков, видимых в писчей бумаге, посредством которых можно узнавать когда написаны или напечатаны какия либо книги, грамматы, рисунки, картинки и другия старинныя и нестаринныя дела, на которых не означено годов. Собрал и издал Корнилий Тромонин. М., 1844. Альбом издан С.А. Клепиковым: Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia. Hilversum, 1965. Ch. XI.

Участкина – Uchastkina Z. V. A History of Russian hand paper-mills and their watermarks // Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia. Leningrad, 1962. Ch. IX.

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Юрий Бочаров (Москва). Tombeau в инструментальной музыке эпохи барокко

Статья посвящена главным образом барочным инструментальным сочинениям мемориального характера, композиторов Франции и Священной римской империи XVII – первой половины XVIII века, которые автор рассматривает как весьма специфический жанр, именуемый *tombeau*. Он также кратко прослеживает традицию создания музыкальных tombeaux в постбарочные времена, обращая особое внимание на ее возрождение в музыке XX столетия.

Ключевые слова: Tombeau; эпоха барокко; инструментальная музыка; лютневый репертуар; сочинения для басовой виолы; клавесинная музыка.

Павел Луцкер (Москва). «Джирелло» Якопо Мелани – забытый оперный шедевр XVII века

В центре внимания автора статьи – опера Якопо Мелани «Джирелло», которая занимает особое место в истории итальянского музыкального театра. Ее постановка в 1668 году открыла новый этап в развитии римской оперной традиции. Флорентийский опыт Мелани, интерес либреттиста Ф. Аччайоли к театру марионеток, а также привлечение к данной постановке труппы комедии дель арте обусловили преобладание комической поэтики в спектакле. Оригинальность сочинения определяют также многочисленные политические намеки на злобу дня, равно как и особая бурлескная выразительность образов и зрелость музыкальных композиционных решений.

Ключевые слова: «Джирелло»; Якопо Мелани; Филиппо Аччайоли; римская опера XVII века; барочный музыкальный театр.

Алексей Панов, Иван Розанов (Санкт-Петербург). Вёрджинал – к проблеме дефиниции термина

В статье анализируются проблемы интерпретации термина *вёрджинал*, а также ряда других названий клавишно-струнных музыкальных инструментов в трудах старинных музыкантов (С. Вирдунг, М. Агрикола, О. Люсциний, М. Мерсенн, И. де Мурис, Паулиринус из Праги, М. Преториус), в английских справочно-энциклопедических источниках XVII века, а также в современной научной литературе.

Ключевые слова: вёрджинал; Англия; старинная музыка; музыкальная терминология; органология; клавишно-струнные музыкальные инструменты.

Александра Александрина, Анна Булычева (Москва). Всенощное бдение Василия Титова как «коллективное» сочинение

Статья посвящена Всенощному бдению на 12 голосов крупнейшего русского композитора эпохи барокко Василия Титова (ок. 1650 – после 1711). Сопоставлены двенадцать сохранившихся рукописных копий этого сочинения, которые содержат в общей сложности 21 песнопение. Сравнение частоты их появления в источниках разного времени, а также стилистический анализ показывают, что Титову, скорее всего, принадлежат лишь восемь частей данного цикла, который, таким образом, оказывается результатом коллективного творчества. Двенадцать новых частей, добавленных составителями рукописей уже после смерти композитора, анонимны, а псалом «Благослови, душе моя, Господа», принадлежит другому автору – Андрею Гаврилову, протодьякону Ростовскому.

Ключевые слова: Василий Титов; Всенощное бдение; партесный стиль; русское барокко.

ABSTRACTS

Yuri Bocharov (Moscow). Tombeau v instrumental'noj muzyke epokhi barokko / Tombeau in instrumental music of the Baroque era

The article focuses mainly on baroque instrumental compositions of a memorial character by composers of France and the Holy Roman Empire of the 17th and first half of the 18th century. The author regards these works as a very specific genre called *tombeau*. He also briefly traces the tradition of making musical tombeaux in post-Baroque times, with particular attention to its revival in 20th century music.

Keywords: tombeau; Baroque era; instrumental music; lute music sources; compositions for bass viol; harpsichord music.

Pavel Luzker (Moscow). "Dzhirello" Jacopo Melani – zabytyj opernyj shedevr XVII veka / Jacopo Melani's *Il Girello*: a forgotten opera masterpiece of the 17th century

The author focuses on Jacopo Melani's opera *Il Girello*, which have a special place in the history of Italian musical theater. Its production in 1668 opened a new stage in the development of the Roman opera tradition. Melani's Florentine experience, librettist Acciaiuoli's interest in puppet theatre, as well as the involvement of the commedia dell'arte troupe in this production led to the predominance of comic poetics in the performance. The originality of the composition is also determined by the numerous political allusions to the topic of the day, as well as the special burlesque expressiveness of images and the maturity of musical compositional decisions.

Keywords: *Il Girello*; Jacopo Melani; Filippo Acciaiuoli; Roman opera in the 17th century; baroque musical theatre.

Alexey Panov, Ivan Rozanoff (Saint Pertersburg). Virginal – k probleme definitsii termina / Virginal – to the problem of the definition of the term

The article is devoted to the problems of interpretation of the term *virginal*, as well as a number of other names of keyboard-stringed musical instruments in the works of early musicians (S. Virdung, M. Agricola, O. Luscinius, M. Mersenne, J. de Muris, Paulirinus from Prague, M. Praetorius), in English reference and encyclopedic literature of the 17th century and in modern scholarly literature.

Keywords: virginal; England; early music; musical terminology; organology; keyboard-stringed musical instruments.

Aleksandra Alexandrina, Anna Bulycheva (Moscow). Vsenoschnoe bdenie Vasiliya Titova kak "kollektivnoe" sochinenie / All-Night Vigil by Vasily Titov as a "collective" work

The article deals with the *All-Night Vigil a 12* by Vasily Titov (circa 1650–after 1711), the greatest Russian Baroque composer. Twelve surviving manuscript copies of this work are compared, containing a total of 21 hymns. Comparison of the frequency of their appearance in sources of different times, as well as stylistic analysis show that Titov most likely was the author of eight hymns only. Twelve new hymns added by unknown scribes after Titov's death are anonymous, and the Psalm *Bless, my soul, the Lord* belongs to another author – Andrei Gavrilov, Protodeacon of Rostov.

Keywords: Vasily Titov; All-Night Vigil; *partes* style; Russian Baroque; collective authorship.

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»)