



# СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 4 (66) 2014

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 15.12.2014.  
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», 2014

16+

## СОДЕРЖАНИЕ

### Памятная дата

*Ю. Бочаров.* Рамо в Москве ..... 1

### Вопросы теории музыки

*Н. Сторчак.* Многоликость лада в трактате Маркетто Падуанского  
*Lucidarium in arte musice plane* ..... 4

### Наследие

*И. Шеховцова.* Греческие церковно-певческие рукописи  
в Москве в XVII веке ..... 9

### Век девятнадцатый

*Г. Петрова.* Забытое письмо: Г. Берлиоз – А.Ф. Львову  
(к истории первого визита Гектора Берлиоза в Россию) ..... 23

### Первоисточник

*В. Березин.* «По причине производимого ими большого шума...»  
Семейства гобоев и фаготов в трактате Марена Мерсенна  
«Всеобщая гармония» ..... 27  
*М. Мерсенн.* Фрагменты пятой книги Трактата об инструментах  
из «Всеобщей гармонии» [перевод с французского и комментарии  
*В. Березина*] ..... 29

**Аннотации и ключевые слова научных статей** ..... 36

*В журнале «Старинная музыка» публикуются научные статьи по  
специальности 17.00.02 («Музыкальное искусство»). Все эти статьи  
проходят обязательное научное рецензирование.*

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

☎ (495) 469-12-05,  
(499) 966-59-89

На 1-й странице обложки – *портрет Жана Филиппа Рамо  
работы Жака Андре Жозефа Аведа (1728)*



Юрий БОЧАРОВ\*  
(Москва)

### Рамо в Москве

Нынешний год богат на разного рода музыкальные юбилеи. Достаточно вспомнить хотя бы о 300-летию со дня рождения крупнейших мастеров музыки XVIII века — К.Ф.Э. Баха и К.В. Глюка, которое, в частности, было отмечено в Московской консерватории проведением фестиваля и научной конференции [см.: 3]. Однако на 2014 год пришлась еще одна знаменательная дата, связанная со старинной музыкой: 12 сентября исполнилось ровно 250 лет со дня кончины великого французского композитора и музыкального теоретика Жана Филиппа Рамо. По этому поводу в разных странах мира проводились фестивали, устраивались концерты и музыкально-сценические постановки. Да и музыковеды старались не отставать, организовывали конференции, выпускали новые книги. Одной из них, кстати, явилось капитальное справочное издание о жизни и творчестве композитора [4].

Что же касается нашей страны, то здесь к отмеченной дате отнеслись достаточно спокойно, что в общем-то было предсказуемо. Ведь не секрет, что неизменно почтительное отношение к фигуре Рамо со стороны отечественных музыкантов парадоксально сочетается с равнодушием к большей части творческого наследия композитора, связанного с музыкальным театром. И положение здесь не спасает даже наличие книг на русском языке [1; 2]. Увидеть в России «живьем» постановку какой-либо из музыкальных трагедий или балетов Рамо может помочь разве что счастливый случай.

Именно такой случай предоставился во время краткосрочных гастролей в Москве французского барочного ансамбля «Les Arts Florissants» (дирижер-музыкальный руководитель — Уильям

Кристи), показавшего 6 и 7 ноября 2014 года на Новой сцене Большого театра оригинальную программу под названием «Рамо, мэтр танца», состоящую из двух одноактных оперно-балетных сочинений композитора — «Дафнис и Эгле» (на либретто Ш. Колле, 1753) и «Рождение Осириса» (на либретто Л. де Каюзака, 1754). Тем самым московская публика получила возможность ознакомиться с совсем новой театральной постановкой (ее премьера состоялась 4 июня в г. Кане). Правда,

по непонятной до сих пор причине, гастроль французского коллектива, уже не в первый раз посетившего нашу страну, на этот раз прошли почти незаметно. Информация в СМИ была минимальной. На фасаде театра даже в дни спектаклей не было ни единой афиши, извещавшей о выступлении гостей из Франции (единственная обнаруженная мною афиша была повешена в узком проулке, ведущем с Театральной площади на ул. Малая Дмитровка), а большую часть театральной программы, выпущенной Большим театром в виде небольшого буклета, составляла информация, не имевшая никакого отношения к представляемым на сцене произведениям Рамо. Учитывая традиционно высокие цены на билеты, вполне можно было ожидать, что театр заполнится едва ли наполовину. Но, к счастью, этот прогноз не оправдался. Да, аншлага не было, но свободные места оставались разве что на балконе.

Думаю, истинные ценители прекрасного получили огромное удовольствие. Исполнение было на высочайшем уровне. И это касалось как собственно музыкальной, так и хореографической составляющей (хореограф — Франсуаза Деньо).



Бюст Ж.Ф. Рамо работы Каффьери (1760)

\* Бочаров Юрий Семенович — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, главный редактор журнала «Старинная музыка».



*Сцена из спектакля. На первом плане Дафнис (Рейно ван Мехелен) и Эгле (Элоди Фоннар). Дирижер Уильям Кристи.  
Фото Жюльет Ле Мау*

Успеху не помешало даже отсутствие декораций в привычном смысле слова. Постановщику (Софи Данман) пришлось обходиться лишь стилизованными под середину XVIII века костюмами и весьма скромным театральным реквизитом. Наиболее существенным элементом сценографии стал оркестр, расположившийся в арьере сцены. Причем такое решение не создало особых акустических проблем, и необходимый баланс между оркестром и исполнителями вокальных партий был полностью соблюден, чему во многом способствовало поразительное мастерство У. Кристи, которому нередко приходилось оставлять свой пульт и двигаться по сцене, координируя оркестр и вокалистов. Звучание исторических инструментов, как и следовало ожидать, было замечательным и добавило музыке немало выразительных красок. При этом У. Кристи довольно свободно (и, кстати, в духе эпохи) отнесся к партитуре, смело вводя в нее дополнительные инструменты — прежде всего разные виды ударных, а также придворный мюзет, расцветившие звучание изящными подробностями.

Представленные сочинения Рамо многим показались необычными. И это не случайно. Воспитанная на итальянской оперной традиции московская публика поначалу, казалось, с трудом

воспринимала пение солистов, напоминавшее аффектированную декламацию, ожидая привычных арий и ансамблей. Но они все не наступали. Когда же ближе к середине «Дафниса и Эгле» возник, наконец, небольшой дуэт главных героев, публика по его окончании начала аплодировать. Словно после песенки Герцога или арии Князя Игоря! Впрочем, быстро ощутив неловкость подобного проявления эмоций, «меломаны» более подобных попыток не предпринимали и сосредоточились на зрелище. А оно было довольно необычным, ведь французские артисты оказались носителями особой театральной традиции, когда исполнители и пели, и танцевали одновременно, что совершенно нетипично для эстетики Большого театра. Но, возможно, знакомство с этой традицией пошло на пользу московской публике, невольно расширившей культурно-исторический кругозор.

Что же касается выбора одноактных сочинений Рамо, объединенных в одном спектакле, то он представляется вполне органичным, несмотря на то, что каждая из композиций имела свою историю. Пастораль «Дафнис и Эгле», к примеру, предполагалось показать в Фонтенбло 30 октября 1753 года после представления пьесы Нивелля де Лашоссе «Ложная антипатия» (впрочем, в

последний момент премьеры была отменена), а так называемое балетное действо (act de ballet) «Рождение Осириса» годом позже показали при дворе в ходе празднеств, приуроченных к рождению герцога Беррийского — будущего короля Людовика XVI. Однако оба эти сочинения Рамо объединяет, с одной стороны, характерная для эпохи рококо пасторальная эстетика, а с другой — почти полная бессюжетность. В основе первого — наивная и трогательная античная история пастуха Дафниса и пастушки Эгле, поклявшихся в верной дружбе и пребывавших в полной уверенности в правильности своего поступка, пока Купидон не открыл им глаза на взаимную любовь. Другое произведение и вовсе построено на чередовании картин праздника египетских пастухов (впрочем, облаченных в те же стилизованные под середину XVIII века костюмы) по поводу рождения бога Осириса (в данном случае налицо аллегория с рождением будущего наследника французского престола).

Была между двумя оперно-балетными композициями и более тонкая историческая связь, по-

скольку обе главные женские вокальные партии предназначались композитором для знаменитой певицы Королевской Академии музыки Мари Фель.

Однако создатели современного спектакля нашли весьма оригинальный способ объединения разных произведений: солисты, изображавшие в первом из них пастуха и пастушку, вошедших в Храм любви, во втором торжественно продемонстрировали публике новорожденного младенца.

Так что сочетание в рамках одного спектакля избранных композиций Рамо оказалось во всех смыслах плодотворным проектом! Только вот его название вызывает некоторое несогласие. Да, «Рамо, мэтр танца» выглядит броско и эффектно. Однако не стоит забывать, что в первой половине XVIII века во Франции жил и творил знаменитый танцмейстер Пьер Рамо, автор книги с подобным же названием — *Le Maître à Danser*. Так что Жана Филиппа Рамо, наверное, стоило бы назвать «Мэтром музыки» — право, он того заслуживает.

#### Литература

1. *Брянцева В.Н.* Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. М.: Музыка, 1981.
2. *Булычева А.* Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004.
3. *Мураталиева С. К.* 300-летию К.Ф.Э. Баха и К.В. Глюка // Старинная музыка. 2014. № 2. С. 1–5.
4. *Sadler G.* Rameau Compendium. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2014.



**Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано («ЭПТА»)**

объявляет о подписке на журнал

**ФОРТЕПИАНО**

на 1-е полугодие 2015 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования —

от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики (в т.ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

*Подписной индекс журнала — 34207.*

*по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»*



### Многоликость лада в трактате Маркетто Падуанского *Lucidarium in arte musice plane*

Ты вещество изменяешь священное в множестве видов,  
О многочтимый, премудрый, о знающий все в настоящем.  
Равно и прошлое все, и то, что свершится в грядущем,  
Всем обладая, меняешься сам и все изменяешь!

Орфический гимн XXV Протею

Вопрос определения лада песнопений григорианского хора занимает важное место в ряду тем музыкальной теории Средневековья. Попытка вывести гибкое правило для объяснения нестабильной, переменчивой ладовой структуры церковных песнопений стала источником рождения одной из оригинальных концепций в музыкальной теории начала XIV века, изложенной в трактате *Lucidarium in arte musice plane* итальянским музыкальным теоретиком XIV века Маркетто Падуанским (Marchetto de Padua)<sup>1</sup>.

Об этом теоретике сохранилось мало достоверных сведений [см.: 5]. Известно, что жил он в Падуе (потому и получил свое прозвище Padavinus), а период его творческой активности приходится примерно на 1305–1319 годы. Также есть документальные свидетельства того, что между 1305 и 1308 годами он был учителем пения в кафедральном соборе Падуи. Маркетто Падуанский – автор двух наиболее полных и систематических трактатов по *musica plana* и *musica mensurabilis* в Италии XIV века: *Lucidarium in arte musice plane* (1317 или 1318) и *Pomerium in arte musice mensurabilis* (не позже 1319). Его третий трактат – *Brevis compilatio* – представляет собой краткое резюме *Pomerium*. Помимо этих масштабных музыкально-теоретических трудов, итальянскому теоретику приписывается также авторство мотета *Ave Regina Caelorum / Mater innocencie*

(основанием в данном случае является акrostих, который содержится в тексте дуплума: *MARCVM PADVANUM*). Существует предположение, что Маркетто написал этот мотет к церемонии открытия 25 марта 1305 года *Капеллы Скровены*<sup>2</sup> – знаменитой церкви Падуи, расписанной Джотто и его учениками.

*Lucidarium in arte musice plane* – один из наиболее влиятельных и заметных трудов по *musica plana* позднего Средневековья. Этот масштабный труд состоит из 16 частей, которые сам автор именует трактатами<sup>3</sup>. Среди широкого круга тем, которые освещает *Lucidarium*, наибольший интерес в трудах последующих теоретиков вызвала ладовая теория Маркетто, изложенная в 11-й части. Даже Просдочимо де Бельдоманди (ок. 1370–1428), резко критиковавший предложенный Маркетто принцип деления целого тона на пять частей, о «ладовом» разделе *Lucidarium* замечает: «Примерно с середины [трактата *Lucidarium*. – Н.С.] и до конца, где он [Маркетто. – Н.С.] сворачивает к практике *musica plana*, он пишет превосходно – так что здесь он не достоин порицания»<sup>4</sup>.

Точку зрения Просдочимо поддерживали и другие теоретики. Доказательством этого служат многочисленные копии *Lucidarium* (15 манускриптов) и два компендиума, составленные на основе ладовой теории Маркетто. Также в итальянских ману-

\* **Сторчак Наталья Сергеевна** – преподаватель теоретического отделения Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, аспирант Московской консерватории.

<sup>1</sup> Критическое издание трактата Маркетто Падуанского, выполненное Я. Херлингером, опубликовано в 1985 году в Чикаго [6]. Из современных отечественных исследований, в которых затрагивается проблема ладовой нестабильности григорианских песнопений, их спорной или неустойчивой ладовой атрибуции, следует прежде всего выделить работы Н.И. Ефимовой [1] и Ю.В. Москвы [3].

<sup>2</sup> Известна также как Капелла дель Арена.

<sup>3</sup> В статье С.Н. Лебедева [2] они названы «микротрактатами».

<sup>4</sup> «A circa medium usque ad finem, ubi se transtulit ad practicam musice plane, scripsit egregie, sic quod ibi nullo fuit reprehensione dignus» *Tractatus plane musice* Prosdocimo de Beldomandi [Цит. по: 6, с. 10]. Под практикой *musica plana* подразумевается григорианский хорал, известный также как *cantus planus* («плавный распев»).

скриптах последующего времени обнаруживаются отдельные выдержки из «ладовой» части трактата *Lucidarium*, посвященные в основном классификации ладов по амбитусу. Эта классификация является одной из наиболее ярких новаций данного трактата<sup>1</sup>. Ведь, несмотря на то, что проблема «аномальных» амбитусов рассматривалась в трактатах задолго до Маркетто<sup>2</sup>, все-таки столь подробного рассмотрения этого вопроса, как у него, европейская теория музыки еще не знала.

Итак, как большинство предшествующих теоретиков, Маркетто определяет лады через финалис и амбитус песнопения. Амбитус выступает как сумма нижней и верхней частей звукоряда относительно финалиса. Автентические лады по правилам могут подниматься на октаву от финалиса и спускаться ниже на тон; плагальные — спускаться на кварту ниже финалиса и подниматься до сексты (приводимые Маркетто параметры амбитусов ладов не отличаются от предложенных в более ранних трактатах, в том числе и у Гвидо Аретинского). Но мелодическое богатство григорианских песнопений представляет широкий спектр разных форм «нарушений» указанных границ. В зависимости от этого, по классификации Маркетто, лад может быть:

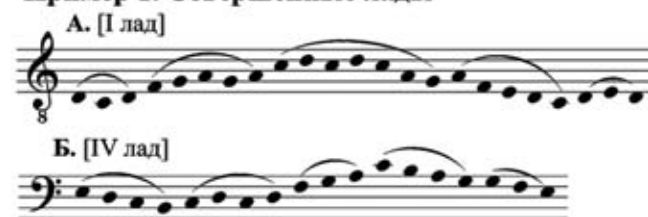
- *совершенным* (tonus perfectus);
- *несовершенным* (tonus imperfectus);
- *избыточным* (букв. *чрезмерно совершенным* – tonus plusquamperfectus);
- *объединенным* (tonus mixtus);
- *смешанным* (tonus commixtus)<sup>3</sup>.

Для удобства пункты классификации по амбитусу можно объединить в пары по принципу, который Маркетто вкладывает в каждую из категорий: лад совершенный – несовершенный, избыточный – объединенный. Категория же смешанного лада по своему содержанию выходит за рамки простого нарушения границ амбитуса и в этой классификации не имеет своей противоположной ладовой пары.

«Совершенным» называется тот лад, который [полностью] заполняет свой диапазон вверх и вниз» («Tonus perfectus dicitur ille qui implet modum suum supra et infra»). Иначе говоря – мелодия песнопения охватывает полный диапазон автентического или плагального лада.

Свои пункты классификации Маркетто подкрепляет нотными примерами, сочиненными им, по-видимому, по аналогии с мелодической структурой григорианских песнопений. Он приводит нотные примеры для всех ладов (кроме V и VIII) в их «совершенном» виде<sup>4</sup>. Рассмотрим пример совершенного I лада (*Пример 1А*).

#### Пример 1. Совершенные лады



Мелодия сначала спускается на тон вниз, а затем поднимается вверх и достигает своей верхней границы *d'*, тем самым целиком показывая вышеуказанные параметры амбитуса автентического лада. Отметим, что столь интенсивный спуск и подъем мелодии, как в этом примере и в последующих, не характерен для плавно разворачивающейся мелодии хорала. Пример Маркетто является, скорее, своего рода «редукцией» воображаемой мелодии григорианского песнопения, чей амбитус обычно раскрывается постепенно, на более длительном временном промежутке.

Или, например, совершенный плагальный лад – IV лад (*Пример 1Б*). В нем мелодия сначала спускается вниз до кварты *H*, раскрывая тем самым нижнюю часть диапазона плагального лада, а затем поднимается до сексты *c'*.

<sup>1</sup> Среди последователей идей ладовой теории Маркетто Падуанского можно упомянуть таких известных теоретиков XV–XVI веков, как Уголино Орвиетский, Иоанн Тинкторис, Иоанн Галльский (Француз), Николо Бурци, Франкино Гафурий, Бонавентура да Брешиа, Джованни Ланфранко, Пьетро Аарон и др. Вопрос рецепции ладовой теории Маркетто обсуждается, в частности, в статье Клауса Вольфганга Нимёллера [7].

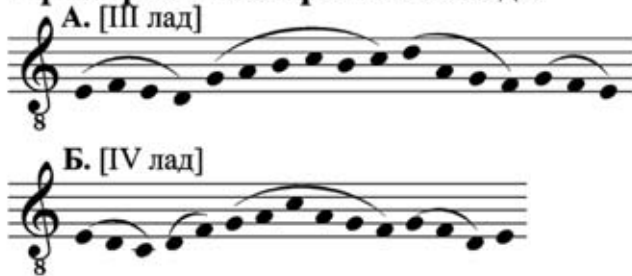
<sup>2</sup> Проблема определения автентической и плагальной форм лада при нарушении нормального амбитуса, перекрытии (объединении) амбитусов автентического и плагального ладов обсуждалась в таких трактатах, как «Диалог о музыке» (Dialogus de musica) Псевдо-Одо Ключийского (ок. 1000), «Микролог» (Micrologus) Гвидо Аретинского (1028–1032), «О музыке» (De Musica) Иоанна Коттона (ок. 1100). На это, в частности, указывает канадский музыковед Джей Ран, специально в связи с Маркетто добавляя в данный список еще и анонимный трактат XIII века Summa Musicae [8, с. 178].

<sup>3</sup> В данной статье мы передаем слово tonus, как «лад», несмотря на то, что возможен и более «прямой» перевод словом «тон». Обращение к термину «лад» в данном случае вызвано нежеланием усложнять и без того непростое для восприятия многообразие ладовой теории Маркетто (например, во избежание возможной терминологической путаницы между тоном=ладом и тоном=интервалом). Добавим в этой связи, что корректный перевод этого важнейшего понятия средневековой ладовой теории постоянно служит предметом споров и допускает параллельное использование разных терминов (таких, как «тон», «модус», «лад»), которые выступают не столько синонимами, сколько дублетами. Впрочем, разве не так было в самой средневековой теории, в которой для обозначения данного понятия использовалась триада tonus – modus – tropus?..

<sup>4</sup> Нотные примеры Маркетто из XI части трактата Lucidarium даны в расшифровке Я. Херлингера [6].

Противоположная категория совершенному ладу – лад несовершенный. «Несовершенным ладом, будь то автентический или плагальный, называется тот [лад], который не заполняет свой диапазон или сверху, или снизу» («Tonus vero imperfectus sive sit autenticus sive sit plagalis, dicitur ille qui non implet modum suum, aut supra aut infra»). Так, мелодия III лада с финалисом *e* спускается вниз на тон, как и положено автентическим ладам, но поднимается только лишь до септимы *d'*, не затрагивая октавы, положенной диапазону автентического лада (Пример 2А).

### Пример 2. Несовершенные лады



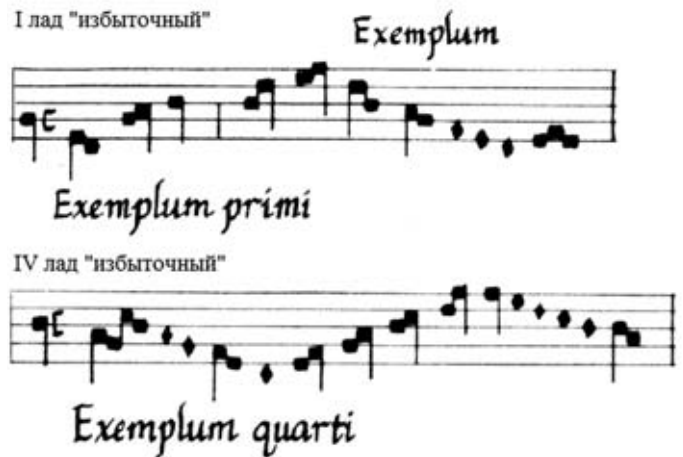
Несовершенный плагальный лад – например, мелодия IV тона (Пример 2Б) – от положенного финалиса *e* спускается всего лишь до терции *c* от финалиса, не достигая надлежащей плагальному ладу субкварты от финалиса. Верхняя же часть амбитуса IV лада представлена полностью (мелодия поднимается до положенной сексты *c'*).

Если пара «совершенный – несовершенный» применительно к ладам григорианского хора основана на недостаточном раскрытии амбитуса, положенного тому или иному ладу, то следующая пара объясняет уже превышение надлежащего амбитуса в песнопении: лады «избыточный» и «объединенный».

«Избыточным автентическим ладом [«более чем совершенным автентическим»] называется тот [лад], который поднимается выше октавы от своего финалиса, то есть до ноны или децимы. Избыточным плагальным называется тот [лад], который от своего финалиса спускается ниже кварты» («Tonus plusquamperfectus autenticus dicitur ille qui ultra diapason a suo fine ascendit, scilicet ad nonam vel ad decimam. Plusquamperfectus vero plagalis dicitur ille qui infra quartam a suo fine descendit»). То есть лад «чрезмерно совершенный» превышает свой диапазон в наиболее характерной для него части: автентический – в верхней, плагальный – в нижней. Нотные примеры на избыточный вид лада у

Маркетто отсутствуют. Однако, как указывает Я. Херлингер, в одной из сохранившихся копий трактата *Lucidarium* есть несколько примеров, по-видимому, добавленных переписчиком (Пример 3)<sup>1</sup>:

### Пример 3



Избыточный (более чем совершенный) I лад поднимается от положенного финалиса *d* вверх больше, чем на положенную автентическому ладу октаву, т. е. до ноны *e'* (Пример 4А), а плагальный избыточный IV лад расширяет свой диапазон вниз от финалиса *e* до квинты, вместо положенной плагальному ладу субкварты (Пример 4Б).

### Пример 4. Избыточные лады



Если лад превышает свой амбитус в «нехарактерной» для него части – автентический спускается ниже, чем на положенный ему тон от финалиса, а плагальный лад поднимается выше сексты от финалиса, – то такой лад Маркетто именует «объединенным»: «Объединенным ладом называется тот [лад], который: если автентический, [то] спускается ниже, чем на тон от своего финалиса, затрагивая [таким образом] часть нисхождения своего плагального лада; а если плагальный <...> поднимается выше сексты от своего финалиса, [таким образом] затрагивая восхождение (или какую-либо его [часть]) своего автентического [лада]». Так, на-

<sup>1</sup> Примеры на избыточный лад содержатся в манускрипте Catania, Biblioteche Riunite Civicae Antonio Ursino Recupero, Ursino Recupero D. 39, ff. 157r – 189r. Приводим два из них в оригинальной нотации по изданию Я. Херлингера [6, с. 386] и в собственной расшифровке (Пример 4).

пример, I лад спускается вниз до кварты от своего финалиса *d* (то есть захватывает всю нижнюю часть своего парного плагального лада), а после уже раскрывает свой амбитус вверх как автентический (Пример 5А: мелодия I лада доходит до септимы *c*<sup>1</sup>). Объединенный плагальный (например, II лад) расширяет свой амбитус в верхней части от финалиса: мелодия II лада показывает верхнюю часть своего парного автентического лада (I лад, поднимается до септимы *c*<sup>1</sup> от финалиса), а после уже, как и положено плагальному ладу, спускается вниз до кварты (Пример 5Б).

**Пример 5. Объединенные лады**



Не сложно убедиться в том, что, амбитус у объединенного автентического лада и объединенного плагального одинаков (*A – c*<sup>1</sup>), также как и финалис (в данном случае, *d*). Однако как провести четкую границу между автентическим объединенным и плагальным объединенным ладами, Маркетто не объясняет. Интересно, что отвечает на этот вопрос один из преемников его классификации ладов по амбитусу – крупнейший теоретик XV века Иоанн Тинкторис. В своем трактате «Книга о природе и свойствах ладов» (*Liber de natura et proprietate tonorum*) [4, с. 159–218] Тинкторис подробно обсуждает эти «недоговоренности» Маркетто. По мнению Тинкториса, при определении лада песнопения (в частности, в случае сходства объединенных ладов) следует обратить внимание на структуру мелодии: «если лад чаще поднимается от финалиса на объем, положенный его автентическому (либо еще выше), чем опускается на должный объем своего плагального (либо еще ниже), то будет называться автентическим. Если же наоборот, то – плагальным...»<sup>1</sup>. Фактически, Тинкторис предлагает учитывать здесь своего рода «статистический» фактор, который Маркетто мог предполагать по умолчанию.

Как следует из дальнейшего изложения в трактате, в контексте достаточно протяженного пес-

нопения могут выявляться те или иные признаки автентического или плагального лада. Так, наряду с частотностью амбитусных характеристик существенное значение имеет также характер реперкуссии: в виде опоры на квинтовую или кварттовую реперкуссию от финалиса (мелодические обороты, скачки в пределах указанных интервалов и т. п.), которые позволяют отличить автентическое или плагальное наклонение в категории объединенного лада.

Обращая внимание на амбитус и финалис как важные элементы определения ладовой принадлежности мелодии, Маркетто, тем не менее, этим не ограничивается. Более того, гораздо больше значение для него, как выясняется, имеют так называемые виды квинты и кварты (*species dyapente et diatessaron*), из которых состоят звукоряды ладов<sup>2</sup>.

На основании видов квинты и кварты Маркетто выводит последний и ключевой пункт своей классификации – т. н. смешанный лад: «Смешанным ладом называется тот [лад], который: если автентический, [то] как бы смешивается с [другим] ладом, [но] не со своим плагальным, а если плагальный – с другим ладом, [но] не со своим автентическим» («Tonus commixtus dicitur ille qui cum alio quam sui plagali si autenticus est, vel cum alio quam suo autentico si est plagalis, misceri videtur»). Неправильный амбитус в этой категории – это лишь внешний признак, призванный привлечь наш взгляд к внутренним особенностям мелодии песнопения. Возможно, что амбитус песнопения может быть и правильным (то есть не превышать или не суживать положенных границ), а потому Маркетто призывает нас обратить внимание на конкретное мелодическое наполнение песнопения, в котором обнаруживаются виды квинты или кварты других ладов (т. е. с другим финалисом и звукорядом). Этот последний пункт ладовой классификации Маркетто по своей более сложной концепции выбивается из предыдущего ряда более простых положений, основанных на внешнем изменении амбитуса. И хотя в разделе своего трактата, посвященном классификации ладов, Маркетто не приводит примеров смешанного лада, как в других случаях классификации, зато в других разделах он касается этого вопроса, рассма-

<sup>1</sup> Из главы 43. «О сомнении, возникающем из-за сходства восхождения и нисхождения автентического объединенного и плагального [объединенного]» [4, с. 202–203].

<sup>2</sup> Как известно, по расположению тонов и полутонов в античной и средневековой ладовой теории различались три вида кварты и четыре вида квинты. Три вида кварты: TST (tonus – semitonium – tonus, т. е. тон – полутон – тон), STT и TTS. Первый вид кварты (TST) устанавливался от тетрахорда финалисов ладов – d–e–f–g. Соответственно, видов квинты было четыре: TSTT, STTT, TTTS, TTST. Виды квинты образовывались путем прибавления тона сверху или снизу к одной из разновидностей кварты.



тривая проблему акциденций. Кроме того, в самом конце трактата есть раздел о т. н. вторжениях (интерполяциях) чуждых данному ладу видов квинты и кварты. Речь идет о конкретных мелодических оборотах, или, как их называет Маркетто, «вторжениях» (*interruptio*), которые служат признаком проникновения в основной лад песнопения видов квинты или кварты другого лада.

Рассмотрим пример на смешанный лад, приводимый Маркетто в связи с неполным амбитусом, влекущим использование акциденций. Он указывает, что если первый лад от своего финалиса поднимается до сексты (т. е. до *b/h*) и не выше, то песнопение исполняется всегда через *b* круглое. В таком случае, как пишет Маркетто, «лад будет считаться смешанным с шестым [ладом]» («...cum sexto dicitur esse commixtus») (Пример 6).



То есть сразу после начальной интонации *d – a* (финалис и реперкусса первого лада) далее «прорисовывается» третий вид кварты (со структурой ТТС), свойственный шестому ладу. Шестой лад с финалисом *f* включает в себя третий вид кварты в его нижней плагальной части [*c–d–e–f*], а также в верхней части при использовании акциденции *b*

круглого [*f–g–a–b*]. В данном случае первый лад как бы «на время» заимствует именно «верхний» третий вид кварты, создавая небольшой «островок» шестого лада в первом ладу. Поведение двойственной ступени (*b/h*) в данном случае, по Маркетто, фактически влияет на более тонкую ладовую атрибуцию песнопения, хотя прочие теоретики обычно объясняли появление акциденции си-бемоля необходимостью избегания тритона. Но Маркетто, конечно же, имея в виду данную причину, в то же время видит и «следствие» данного процесса как феномен смешения ладов – *tonus commixtus*, отражающий как бы временную «активацию» того или иного вида кварты или квинты (в данном случае чуждого первому ладу третьего вида кварты).

Концепция смешанного лада стала основой ладовой теории Маркетто Падуанского, предпринявшего попытку оригинального объяснения «неправильной» структуры песнопений, которые превышают (нарушают) определенные теорией амбитус и звукоряд лада. Изобретательная классификация ладов по амбитусу явилась лишь своего рода прелюдией к его повествованию о главной идее: способности ладов к взаимодействию друг с другом, их «перевоплощению» на локальных участках. Классификация Маркетто нашла свое отражение в трудах ряда последующих теоретиков, получив свое развитие (например, у Тинкториса) или просто став изысканным украшением их собственных теоретических исследований.

## Литература

1. Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII – X столетий: К проблеме эволюции модальной системы Средневековья. М.: МГК, 1998.
2. Лебедев С.Н. Учение о хроматике Маркетто из Падуи // Проблемы теории западноевропейской музыки XII – XVII вв. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983.
3. Москва Ю.В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хора. Монография. М.: Московская консерватория, 2007.
4. Поспелова Р.Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Московская консерватория, 2009.
5. Herlinger J. Marchetto da Padova // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition. London: Macmillan, 2001. Vol. 15. P. 826–828.
6. Herlinger J.W. The Lucidarium of Marchetto of Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1985.
7. Niemöller K. Zur Tonus-Lehre der italienischen Musiktheorie des ausgehenden Mittelalter // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 40 (1956). S. 23–32.
8. Rahn J. Marchetto's Theory of Commixture and Interruptions // Music Theory Spectrum. Vol. 9 (1987). P. 117–135.



### Греческие церковно-певческие рукописи в Москве в XVII веке

Московские собрания греческих манускриптов сегодня насчитывают 134 певческих рукописи<sup>1</sup> — ценнейшее наследие, важное не только для исследователей древнейшей традиции — византийской и преемственной ей поствизантийской, но и для изучения истории греко-русских культурных связей, в том числе в области церковного пения. Особое место здесь принадлежит драматичному, событийно весьма насыщенному XVII веку, и потому вопрос о бытовании греческих церковно-певческих рукописей на русской почве именно в этот, судьбоносный для Отечества период, безусловно, заслуживает специального внимания.

Исследования отечественных рукописных собраний позволяют достаточно ясно установить, что сложившееся и долгое время бытовавшее представление о существовании на Руси множества греческих рукописей до XVII века не соответствует действительности. Это подтверждается архивными данными, изучение которых активно началось с XIX века<sup>2</sup>. Продолжившиеся в этом направлении современные изыскания позволили выявить сравнительно небольшое число такого рода источников. Среди них еще более скромное место принадлежит рукописям церковно-певческим.

Крупнейшее собрание греческих манускриптов в Москве сложилось преимущественно в XVII веке. Оно принадлежало Патриаршей (позже — Синодальной) библиотеке, основанной, по-видимому, в середине XVI века Московским митрополитом Макарием (1542—1563), который для составления полного списка Четьи-миной начал собирать рукописи из крупнейших монастырей — Троице-Сергиева, Кирилло-Белозерского и Иосифо-Волоколамского<sup>3</sup>. Известно, что в 1631 году при патриархе Филарете, было составлено первое описание этой библиотеки («Опись патриаршей ризницы»), где среди 135 хранящихся там книг упомянуты 6 греческих — 5 рукописных и 1 печатная:

«53. Книга Треодь постная, с ярлыком, Греческого письма, в полдесть; застежки накладные.

<...>

61. Книга письмо греческое, а в ней, во многих местех, писаны в золоте Евангелисты, и апостолы и пророки и иные святые. Оболочена камкою; в досках.

<...>

114. Книга печатная, Греческая, в десть, в досках, в коже в красной, на верху басмено золотом. На первой цке помечено: книга потребная, 12-ть месяц и Треодь цветная.

115. Книга, письмо Греческое, в полдесть, в коже в красной, застежки и жуки меденые;

116. Книга в досках, в коже в красной, в полдесть. По обеим доскам басмено золотом; письмо греческое;

117. Книга в четверть, в досках, в коже, об одной застежке, письмо греческое» [7, с. 104, 105, 112]<sup>4</sup>.

Из сохранившегося весьма краткого описания следует, что 1-я и 3-я в этом перечне явно богослужебные, но и остальные могут быть таковыми, и, следовательно, не должны исключаться из круга интересующих нас источников.

Важным ориентиром в истории бытования греческих рукописей в Москве в XVII веке, безусловно, является знаменитая поездка Арсения Суханова на Афон по поручению патриарха Никона. Изучение раз-

\* Шеховцова Ирина Павловна — кандидат искусствоведения, доцент Российской академии музыки имени Гнесиных.

<sup>1</sup> По нашим данным в это число входят 36 рукописей с экфонетической нотацией и 98 — с невменной. Подробнее об этом: [35]. К опубликованным ранее материалам нами была добавлена еще одна рукопись с экфонетической нотацией (ГИМ, Син. греч. 511 [Усп. перг. I]).

<sup>2</sup> Прежде всего, здесь следует назвать работы выдающегося русского археографа С.А. Белокурова.

<sup>3</sup> Эти и другие важнейшие данные по истории формирования фонда греческих рукописей в Москве, рассмотренные в контексте общеевропейской традиции собирательства и коллекционирования, приводятся в монографии Г.А. Тюриной [24, с. 123—137]. В свою очередь, указанные сведения об основании Патриаршей библиотеки отсылают нас к работе Н.П. Попова [17].

<sup>4</sup> А.Е. Виктор [7] опубликовал и Опись 1633 г., которая имеет некоторые разночтения с Описью 1631 г., для нас, однако, несущественные. Отметим также, что указанные нами книги хранились, по всей видимости, в специальном помещении, что обозначено в названии соответствующего раздела Описи: «Великого государя святейшего патриарха Филарета Никитича, московского и всея Руси, на его государеве патриарше дворе, в книгохранительной палатке («палате» по описи 1633 г. — И.Ш.), книг ныне на лицо». В другом разделе опубликованной полной Описи патриаршей ризницы описаны еще 11 книг, главным образом служебники и требники, а также несколько харатейных свитков, предназначенных в основном для службы и хранившихся, видимо, непосредственно в самой ризнице [7, с. 62—65, 97].

нообразных источников, предпринятое Б.Л. Фонкичем, показало, что к осени 1653 года, т. е. ко времени упомянутой поездки, в Москве находилось 27 греческих рукописей:

1. **Евангелие-апракос XI в.** (ГИМ, № 511 (Усп. перг. 1)) — происходит, согласно Арсению Елассонскому, из собора св. Софии в Константинополе, в свое время было, по-видимому, подарено константинопольским патриархом Иеремией II русскому патриарху Иову в 1589 г. и хранилось в Успенском соборе<sup>1</sup>.
  2. **Древнее пергаменное Евангелие** — находилось в Типографской библиотеке вероятно уже в 1-й половине XVII в. (ГИМ, № 9 или № 10).
  3. Библейская иллюминированная рукопись — значилась в Описи патриаршей ризницы 1631 г. (см. выше № 61). Архим. Савва, составивший в середине XIX в. «Указатель Московской Патриаршей (ныне Синодальной) библиотеки», отождествил ее с ГИМ, № 25<sup>2</sup>.
  4. «Служебник письмо греческое» — по данным Описи 1642 г. домового казны патриарха Иосифа.
  5. «Греческая **кормчая книга**» — принадлежала иерусалимскому патриарху Паисию, приехавшему в 1649 г. в Москву, использовалась при подготовке к печатному изданию Кормчей в 1653 г., а затем, возможно, вернулась на Восток.
  6. **Триодь постная XII в.** (ГИМ, № 282) — попала в Москву предположительно в 1-й половине XVII в. Она имеет запись о принадлежности патриаршей ризнице, что отражено и в Описи 1631 г. (см. выше № 53).
  7. **Триодь постная и цветная 1344 г.** — принадлежала митрополиту Фотию, по данным «Увета духовного святейшего Иоакима, патриарха Московского и всея России» (М., 1882).
  8. **Триодь постная и цветная 1408–1409 г.** (ГИМ, № 284) — также принадлежала митрополиту Фотию.
  9. Отрывок из **Служебника** — переписан Арсением Елассонским (ГИМ, № 512).
  - 10–26. **17 греческих рукописей** — приобретены в конце 1652 г. в Новгороде Арсением Греком и патриаршим келейным старцем Зосимой.
  27. **Греческая грамматика** (ГИМ, № 481) — принадлежала старцу Арсению Греку.
- К сведению укажем, что еще пять греческих рукописей были зафиксированы за пределами Москвы: четыре — в Кирилло-Белозерском монастыре (когда по указанию патриарха Никона была составлена «Опись книг степенных монастырей») и одна рукопись — в Новгороде:
- 28–29. Две книги Псалтыри (РНБ: Соф. 78 и, вероятно, Греч. 115);
  - 30–31. Две книги из библиотеки Сильвестра, сподвижника Иоанна Грозного, — Апостол (РНБ: КБ 120/125) и, по-видимому, Евангельские чтения (РНБ: КБ 36/41);
  32. Отрывок греческого кодекса XI в. (2 л.) с текстом Похвалы св. Киприану Григория Назианзина (РНБ: КБ 24/29а), использовавшийся как защитные листы русской Псалтыри кон. XV в., принадлежавшей архиеп. Геннадию<sup>3</sup>.

Анализ приведенных Фонкичем сведений, сопоставление их с данными каталогов, описаний и изучение самих рукописей привели нас к выводу, что только 5 из них могут иметь отношение к певческому делу<sup>4</sup>. Это, по-видимому:

- пергаменное **Евангелие-апракос XII–XIII вв.** (ГИМ: Син. греч. 511 [Усп. перг. 1]) (по Фонкичу: 2-я пол. XI в.; л. 3–3 об., 99–113 — 2-я пол. XIV в.). 118 л. Литургический минускул. *Экфонетические знаки* (писанные теми же красными с золотом чернилами, что и основной текст рукописи) содержатся в первой, более древней части рукописи.
- пергаменное **Евангелие-апракос** сер. X в. (ГИМ: Син. греч. 226; Вл. 10) из Типографской библиотеки<sup>5</sup> с *экфонетическими знаками для музыкального литургического чтения*. 1°. 231 л. Унциал<sup>6</sup>;
- пергаменная **постная Триодь XII в.** (по Фонкичу — 1-й пол. XIV в.)<sup>7</sup> (ГИМ: Син. греч. 217; Вл. 282) *частично нотированная*. 1°. 100 л. В 2 столбца. *Нотация средневизантийская*. Известна в Москве с 1-й пол. XVII в. как рукопись из Патриаршей ризницы (см. на л. 1–5 внизу рассредоточена подпись-скрепа: «Сия книга ризницы свт. Патриарха»)<sup>8</sup>.
- **2 Триоди постные и цветные**, принадлежавшие митрополиту Фотию<sup>9</sup>. Следы одной из них (1344 г.) теряются из виду. Вторая, датированная 1408–1409 гг. (ГИМ: Син. греч. 462; Вл. 284), *не нотирована*. Бумага. 4°. 336 л. Переписана трапезундским еп. Феодулом в Москве (она находится здесь неизменно, являясь, по данным Б.Л. Фонкича, одной из редчайших рукописей, проживших на русской почве столь долгую жизнь)<sup>10</sup>.

<sup>1</sup> Арсению Елассонскому оставил на внутренней стороне нижней крышки переплета греческую запись, где и сообщается о происхождении рукописи [см.: 27, с. 52–53]. По данным описания Б.Л. Фонкича: л. 3–3 v — 2-я пол. XI в., л. 99–113 — 2-я пол. XIV в.; литургический минускул, указаний на наличие экфонетических знаков не содержится [30, с. 172–176].

<sup>2</sup> В описании архим. Владимира она значится как «Новый Завет и Псалтирь с 10 Свящ. песнями, XII в.» [9, с. 27].

<sup>3</sup> Все указанные сведения почерпнуты из работ Б.Л. Фонкича разных лет, опубликованных в авторском сборнике: [27: с. 35, 112, 115–116, 139].

<sup>4</sup> Для уточнения сведений по перечисленным рукописям мы пользовались следующими данными: [9, с. 11–12, 25, 398–399, 713–714]; [27, с. 35, 51–53, 115–116, 139 (примеч. 7), 161–162]; [30, с. 25, 98, 172–178].

<sup>5</sup> Это утверждение предположительно, так же как и включение этой рукописи в круг выявленных источников [см.: 27, с. 152–153].

<sup>6</sup> Подробное описание рукописи с библиографией см. в каталоге Э.Н. Добрыниной [11, с. 151–154 + илл.].

<sup>7</sup> Б.Л. Фонкич в своей статье 1981 г. [25, S. 444], как и в ее более пространной редакции 1982 г. [38, р. 114], указывает на происхождение этой рукописи (в числе других 8 «служебных миней» (?) из собрания ГИМ) из «скриптории Феодоры Раулены», что вызывает сомнения.

<sup>8</sup> По составу и нотации этот кодекс близок триодной части рукописи из РГБ — ф. 173 I № 369 (Греч. 176).

<sup>9</sup> Митрополит Киевский и всея Руси Фотий (Киев, 1409–1410; Владимир, 1410; Москва, 1410–1431) — грек, уроженец морейского города Монемазии, крупнейший церковный писатель, погребен в 1431 г. в московском Успенском соборе, прославлен в лике святых (1472).

<sup>10</sup> См. монографию «Греческое книгописание в России в XV–XVI вв.» [27, с. 30–34]. В этой же публикации содержатся и другие подробности о бытовании этой рукописи: Феодул переписал ее в Москве вместе с еще одной рукописью — Анфологионом (Vat. gr. 779); после смерти митр. Фотия в 1431 г. она оставалась в митрополичьей казне; в конце 1-й четв. XVI в. была использована Максимом Греком и Михаилом

Следовательно, к моменту поездки Арсения Суханова в октябре 1653 года в Москве находилось 5 певческих рукописей, три из которых содержат знаки нотации.

Происхождение и бытование этих рукописей можно связать в первую очередь с присутствием на Руси иерархов греческого происхождения (Син. греч. 284), с дарами, полученными от них (Син. греч. 511 [Усп. 1]), а также с дальнейшим привлечением указанных рукописей для «книжной справы» (Син. греч. 284) и нужд Печатного двора (Син. греч. 226).

Ответ на вопрос об использовании этих рукописей как певческих в XVII веке, по-видимому, отрицательный, т. к. одна из них (X века) содержит экфонетические знаки, вышедшие практически повсеместно из употребления еще в XIV столетии (на периферии – к XVI-му); другая (I-й пол. XIV века, с медиовизантийской нотацией) когда-то, вероятно, использовалась по своему прямому назначению, но в I-й пол. XVII века она хранилась в Патриаршей ризнице лишь как ценная реликвия и вряд ли покидала ее.

Следующий этап в истории собирания греческих рукописей в Москве, как было сказано, связан со знаменитой **поездкой Арсения Суханова на Афон**. Для намеченной Никоном масштабной книжной реформы и других преобразований требовались греческие источники.

Эта задача и стояла перед старцем Арсением. В результате в Москву была доставлена тщательно подобранная, весьма значительная по объему и качеству коллекция греческих книг (480 рукописей!) [см.: 27, с. 137]. Без преувеличения можно сказать, что это беспрецедентная акция, благодаря которой мы имеем ценнейшее и редчайшее собрание греческих рукописей в Москве.

Попутно заметим, что среди привезенных с Афона рукописей находятся не только литургические и богословские, которые можно было использовать для книжной справы и книгопечатания, но и множество рукописей иного рода – по философии, астрономии, естественным наукам, истории, поэтике, риторике и пр.<sup>1</sup> Нельзя не обратить внимания на исключительность некоторых из привезенных рукописных источников – свидетельство проявления необычайно разнообразных интересов к греческой «книжной премудрости». Здесь отразились не только широта просвещенческих планов патриарха Никона, но и нарастающее в XVII веке внимание к образованию и учености, вылившееся в организации ряда учебных заведений, в том числе греко-славянских.

Из материалов афонской коллекции, привезенной Арсением Сухановым в 1653–1655 годах, к певческому делу, по нашим данным, имеют отношение 14 рукописей, представляющих книжные собрания 8 афонских монастырей (ныне все находятся в собрании ГИМ): *Ивирон* – Син. греч. 4, 43, 471; *Ставроникита* – Син. греч. 115; *Эсфигмен* – Син. греч. 304; *Кастамонит* – Син. греч. 357; *Лавра св. Афанасия* – Син. греч. 485; *Филофей* – Син. греч. 479; *Ватопед* – Син. греч. 349, 437, 456; *Дохиар* – Син. греч. 446. Предположительно таким же образом с Афона были вывезены Син. греч. 181 и 225<sup>2</sup>. Вот краткое описание указанных источников по группам:

**фрагментарно нотированные (3):**

- **Минья служебная** (Син. греч. 181; Вл. 294)<sup>3</sup>, *фрагментарно нотированная*. Февраль. 2-я пол. XI в. 31x30. 139 л. Пергамен. Нотированы избранные ирмосы в канонах: Сретению, прав. Симеону (03.02), вмц. Агафии (05.03), Полихронию Синайскому (17.02), Тимофею в Символах 21.02), Иоанну Предтече (24.02). *Нотация палеовизантийская*.
- **Минья служебная** (Син. греч. 446; Вл. 287), *фрагментарно нотированная*. Октябрь. 1-я пол. XIV в. 4°. 263 л. Пергамен. Нотированы две стихиры-славника на 1 октября (л. 6, 7): Το σκευος της εκλογης – 1 ихоса (Слава на Господи, воззвах, апостолу); Протη καλων аларχη ωφης – пл. 2 ихоса (Слава на стиховне, прп. Роману). *Нотация медиовизантийская*.
- **Кондакарий** (Син. греч. 437; Вл. 302), *фрагментарно нотированный*. 1-я пол. XIV в. 4°. 329 л. Пергамен. На л. 109 нотированы 2 припева (краткий и пространный) в кондаке на Богоявление<sup>4</sup>: «το φως το απροσιτον»; «Нlθες εφηνης το φως το απροσιτον». Сопоставление с полным текстом всего кондака в той же рукописи (кондак + 18 икосов) показало, что эти припевы (краткий силлабический и пространный мелизматический), видимо, чередовались. *Нотация средневизантийская*.

Медоварцевым для «правления» текста Цветной Триоди; на протяжении всего XVI в. оставалась в Кремле; переплеталась 3 раза (в нач. XV в., в 1557 г., нынешний «синодальный» переплет – кон. XVIII в.); очень почиталась в Москве, показывалась митр. Макарием греческим паломникам, о чем они оставили записи в 1558 г.; в начале 2-й пол. XVII в. одной из первых попала на Печатный двор и оставалась в фондах Типографской библиотеки до конца XVIII в.; позднее была передана в Синодальную библиотеку, в фонде которой находится до сих пор. Этой рукописи посвящено специальное исследование [28].

<sup>1</sup> См., в частности, раздел VII «Науки и писания древних поэтов, философов и историков» в Описании архим. Владимира: [9, с. 684–727].

<sup>2</sup> О принадлежности перечисленных рукописей к вывезенным старцем Арсением с Афона из указанных монастырей см. в книге Б.Л. Фонкича [27, с. 115–144].

<sup>3</sup> По мнению А.Ю. Никифоровой, эта Минья относится к южно-итальянской, мессинской традиции [13, с. 302].

<sup>4</sup> На наличие нотации лишь в припеве кондака на Богоявление, в частности, указал подробно исследовавший рукопись архим. Амфилохий [1, с. 89]. С.В. Смоленский связал эту особенность греческого Кондакаря с двумя русскими «не-нотными Кондакарями», указав на древность такого способа исполнения тропарей и икосов, когда «пелись только концы» [22, с. 586].

#### **отрывки певческих рукописей (5):**

- **Иоанн Златоуст. Беседы на Бытие** (Син. греч. 115; Вл. 37). Х в. 1° 416 л. Минускул. Л. 415 обклеен сверху и внизу двумя вырезками из одной пергаменной нотной рукописи (предположительно из **Триоди постной нотированной**, писанной в 2 столбца), на которых прочитываются фрагменты следующих песнопений: верхний фрагмент —  $\text{Οτ εν κρυτω αρετας ευραζομενοι}$  (стихира в среду Утра 4-й седмицы Великого Поста, пл. 1 ихоса); нижний фрагмент —  $\text{Ο δια σταυρου σου Κυριε λυαας}$  (стихира в среду Утра 2-й седмицы Великого Поста, ихоса варис). *Нотация палеовизантийская.*
- **Псалтырь с толкованием** (Син. греч. 357; Вл. 52). 1-я пол. XIV в. 4°. 289 л. В начале и в конце рукописи приплетены поперек сложенные вдвое пергаменные листы из постной части **Стихираря нотированного** (XIII в.?): на л. 1–2 — из последования среды и четверга 2-й седмицы Великого Поста; на л. 288–289 — из последования в 3-ю Неделю Великого Поста на поклонении Кресту. *Нотация средневизантийская.*
- **Ветхий Завет** (Син. греч. 471; Вл. 7). 1-я пол. XIV в. 4°. 114 л. Нотированные 2 листа служат частью переплета рукописи (в начале и конце). Прочтению поддается только одна сторона, т. к. обороты листов заклеены. Их содержание свидетельствует о том, что взяты они были, по-видимому, из одной рукописи типа **певческой Антологии**. На л. 1 сохранилось окончание распева Великого прокимна  $\text{Μη αλοστρεψης το προσωλον σου}$  («Не отвори лица Твоего») и начало распева  $\text{Οσοι εις Χριστον}$  («Елицы во Христа») без указания ихоса; на л. 114 v — песнопения на поклонении Кресту по Великом славословии —  $\text{Αγιος ο Θεος}$  («Святый Боже») 1 ихоса,  $\text{Δυναμις · Του σταυρου σου προσκυνουμεν}$  («Динамис, Кресту Твоему поклоняемся») — пл. 2 ихоса. Распевы мелизматические. *Нотация поздневизантийская* (предположительно XVI–XVII вв.).
- **Устав церковный** обители Саввы Освященного (Син. греч. 456; Вл. 272). Бомбицина. 1297 г. 4°. 240 л. Л. 1–4 приплетены к основной части рукописи (меньшего размера, XIV в. — по Б.Л. Фонкичу), представляют собой фрагмент триодной части **певческой Пападики** (?). Л. 1 сильно поврежден (сохранилась только левая половина). Содержание: троичны на 8 ихосов Великого Поста; избранные прокимены Вечерни — на Пасху и дневные (без оконч.); песнопения Великой Субботы (аллилуарий и Трисвятое по Великом славословии). *Нотация поздневизантийская* (?).
- **Сборник** (Син. греч. 349; Вл. 431). 60–70-е г. XIV в. 4°. 264 л. В начале рукописи на л. I–I v (на свободном месте) записана калофоническая обработка (анаграмматизма) задостойника  $\text{Ετι σοι χαριτωμενη}$  («О Тебе радуется») без обозначения ихоса. *Нотация поздневизантийская.*

#### **с экфонетическими знаками (5):**

- **Апостол-апракос** ( $\text{πραξαποστολος}$ ) (Син. греч. 4; Вл. 21). 2-я пол. XI в. 1°. 312 л. Минускул. Пергамен. В 2 столбца.
- **Евангелие-апракос** (Син. греч. 43; Вл. 15). 1055 г. 1°. Минускул. Пергамен. 250 л. В 2 столбца.
- **Евангелие-апракос** (Син. греч. 225; Вл. 12). 2-я пол. XI–нач. XII вв. + рубеж XIII–XIV вв. 1°. 437 л. Минускул. Пергамен. В 2 столбца. Киноварные экфонетические знаки содержатся только в первой, более ранней части, на л. 2–286, писанных во втор. пол. XI–нач. XII вв. почерком императорского скриптория (Б.Л. Фонкич).
- **Апостол-апракос** ( $\text{πραξαποστολος}$ ) (Син. греч. 304; Вл. 22). XIII в. 4°. 276 л. Минускул. Пергамен. Экфонетические знаки писаны не регулярно.
- **Паремийник** (Син. греч. 485; Вл. 8). 1116 г. + IX в. + X в. + XIII в. 1°. 200 л. Унциал, минускул. Пергамен.

#### **1 отрывок с экфонетическими знаками:**

- **Лестница с житием** Иоанна, игумена Синайского (Син. греч. 479; Вл. 187). Рубеж XIII–XIV вв. 4°. 191 л. Пергамен. Л. 190–191 — пергаменные, приплетены из **Паремийника** (?), где унциалом IX в., в 2 столбца, с **киноварными экфонетическими знаками** записаны отрывки: а) из чтения пророчества Исаии (на 6 часа), без начала; б) из книги Бытия (на Вечерни).

Отметим, что среди указанных источников нет ни одной собственно музыкальной и полностью нотированной рукописи. Тем не менее, в выделенную нами своего рода «мини-коллекцию» вошли 3 **фрагментарно нотированных кодекса**; здесь особого внимания заслуживают редкая пергаменная Минея 2-й пол. XI века (Син. греч. 181) с **нотированными избранными ирмосами** (палеовизантийская форма нотации) и, конечно же, уникальный, хорошо известный в литургической кодикологии Кондакарь 1-й пол. XIV века (Син. греч. 437) с **двумя нотированными припевами** в кондаке на Богоявление (средневизантийская нотация).

Наша афонская «мини-коллекция» включает также 6 замечательных пергаменных рукописей с **экфонетическими знаками**: полные кодексы XI–XIII веков (Син. греч. 4, 43, 225, 304, 485 (унциал)) и 1 отрывок X века (Син. греч. 479), также писанный унциалом (!).

Особую категорию рукописных источников составляют отрывки певческих рукописей (5), как правило, служащие частью переплета либо используемые в качестве «реставрационного» материала для других (в т. ч. немusикальных) книг (Син. греч. 115, 357, 471, 456). К ним примыкает еще одна рукопись — непевческий сборник XIV века (Син. греч. 349) со «случайно» возникшей записью калофонической обработки задостойника «О Тебе радуется» («на свободном месте» или в результате «обновления» манускрипта). Нотированный материал во всех этих случаях очень разнообразен: от палеовизантийских древнейших форм, вышедших из употребления к XVII веку, до современных ему поздневизантийских.

Задавшись вопросом о бытовании отрывков певческих кодексов, мы столкнулись с определенной историко-музыкальной проблемой. Известно, что переплеты некоторых из представленных рукописей достаточно позднего происхождения (например, Син. греч. 357 и 456 переплетены заново в XVIII веке,

а Син. греч. 471 – в XIX столетии), и выявить кодикологические признаки в присоединенных фрагментах довольно затруднительно, а значит, и установление типов источников чрезвычайно усложняется.

И все же о характере использования певческих рукописей из коллекции старца Арсения можно судить по некоторым архивным данным, указывающим, в частности, что некоторые из них во 2-й пол. XVII века побывали на Печатном дворе – Син. греч. 456, 471, 479. Не исключена вероятность употребления их и в учебных целях, ведь в Москве на протяжении XVII века было открыто несколько славяно-греческих школ<sup>1</sup>.

Важно указать здесь на несколько сопутствующих друг другу любопытных фактов. Как известно, около 1645 г. была составлена программа просвещения России (автор – палеопатрасский митрополит Феофан), включавшая приглашение учителей, основание высшей школы, создание библиотеки и специальной типографии [26, с. 16–17]. Эти основополагающие позиции свидетельствуют не только о характере и об уровне греко-русских отношений в сер. XVII в., но и о дальнейшем планомерном (в течение 2-й пол. XVII в.) воплощении их в жизнь.

О роли в этом контексте доставленной Арсением Сухановым с Афона коллекции греческих рукописей уже говорилось. Что же касается создания учебных заведений, то наше внимание здесь привлекли два эпизода.

Известно, что на протяжении XVII в. предпринимались неоднократные попытки создания в Москве греческого училища, но значительный результат был достигнут лишь в конце столетия. В 1681 г. на Печатном дворе была открыта греческая школа, преобразованная затем в школу греко-славянскую, через несколько лет вошедшую в состав Славяно-греко-латинской академии [26, с. 101].

В отношении славяно-греческих или славяно-греко-латинских школ наиболее интересным представляется сюжет с основанием училища («гимнасиона») в московской Бронной слободе в кон. 1667–нач. 1668 г. – усилиями Симеона Полоцкого, прихожан церкви Иоанна Богослова и с одобрения царя Алексея Михайловича и трех патриархов<sup>2</sup>. Любопытно отметить, что в программе обучения значилось и пение – «паки **греческое** и **киевское** да свободно будет на всяком священнослужении во славу божию и духовное услаждение верных пети»<sup>3</sup>. Если предположить, что Иоанно-Богословское училище здесь ориентировалось на существовавшую в 1666–1668 гг. Спасскую школу, руководимую тем же Симеоном Полоцким [26, с. 85], то в обеих школах могло особое внимание уделяться пению киевскому, и, в частности, партесному. Неслучайно в разрешительной грамоте трех патриархов на открытие училища в Бронной слободе говорится: «едино точию удержаше пение именуемое **партесное**, яко не у всея церкви восточныя приятое, обаче странам, приемшим во употребление, никим обхужденное» [26, с. 88–89] (рис. 1).

Упоминание «греческого» пения в союзе с «киевским» и особенно «партесным» в указанном выше контексте может обозначать как самостоятельный интерес к подлинному греческому пению, так и нараставшее присутствие юго-западной традиции, в которой была своя адаптированная версия «греческого» пения – греческий распев.

В целом же выявленные рукописи и сегодня обладают для нас несомненной ценностью. Их изучение может быть направлено на решение целого ряда важнейших вопросов, как музыкально-палеографических (в частности, в исследовании систем экфонетической и палеовизантийской мелодической нотаций, поскольку представлены их редкие образцы), так и кодикологических (к примеру, с точки зрения типологии византийской певческой книжности).

Следующий эпизод «вливания» греческих церковно-певческих рукописей в русское книжное пространство XVII века, весьма созвучный нарастающим просвещенческим тенденциям того времени, связан с приобретением **уникальной библиотеки, принадлежавшей** одному из образованнейших греков своего времени – **архимандриту Дионисию**.

Архивные данные достаточно подробно освещают историю поступления этой замечательной библиотеки в собрание Московского главного архива Министерства иностранных дел (МГАМИД, ныне – РГАДА, ф. 181). В настоящее время, насколько можно судить по источникам, из музыкальных рукописей этой библиотеки уцелели 4 стихираря:

*стихирарь 1-й пол. XIII в.*

- **Стихирарь нотированный** (Ф. 181, оп. 14 № 1278 (№ 7/207)). Перв. пол. XIII в.<sup>4</sup> 314 л. Бомбицина<sup>5</sup>. Содержит: стихиры циклов Минеи (л. 1–179, 308–310 v), Триоди (179–247 v), Пентикостария (247 v–273 v) и Октоиха (273 v–308). Много-

<sup>1</sup> Греко-славянским школам в Москве XVII в. посвящено специальное исследование Б.Л. Фонкича: [26].

<sup>2</sup> Б.Л. Фонкич на основании анализа множества документов приходит к выводу о том, что школа так и не была открыта. Однако существуют любопытные для нас данные о некоем Иване Федоровиче Волошенинове – уроженце Нежина (!), певчем Иоанно-Богословской церкви, откуда он в 1673 г. был взят учителем в школу, открытую в Мещанской слободе. Сей факт, по мнению некоторых ученых (А.В. Лаврентьев), может быть косвенным указанием на возможное существование этой школы [26, с. 68–69].

<sup>3</sup> Грамота александрийского патриарха Паисия, антиохийского патриарха Макария и московского патриарха Иоасафа в ответ на челобитную прихожан церкви Иоанна Богослова (декабрь 1667 г.). Оpubл.: [26, с. 88].

<sup>4</sup> Другие датировки: XII или XIV в. (В.М. Ундольский); XII в. с записями XVII в. (Ж.-Б. Питра); XII–XIII в. (А.С. Белокуров); XIII в. с пометами XIV и XVII в. (И.Г. Школьник), XIII в. (Г.В. Алексеева).

<sup>5</sup> В данном случае использована бумага так называемого восточного происхождения. Сотрудники архива также установили, что она имеет бамбуковую основу.



Рис. 1. Разрешительная грамота Восточных патриархов на открытие училища в Бронной слободе (1668)

численные указания имен авторов песнопений. Согласно исследованию И.Г. Школьник, рукопись южно-итальянского происхождения [36]. Порядок листов нарушен, по-видимому, в 1948 г., когда рукопись реставрировалась и переплеталась; следует ориентироваться на нумерацию, проставленную в нижнем правом углу. В рукописное описание (ф. 181, оп. 14, л. 86, 101–101 v)<sup>1</sup> вложены две записки, принадлежащие, как было установлено, кардиналу Ж.-Б. Питре<sup>2</sup>. *Нотация средневизантійская (рис. 2).*

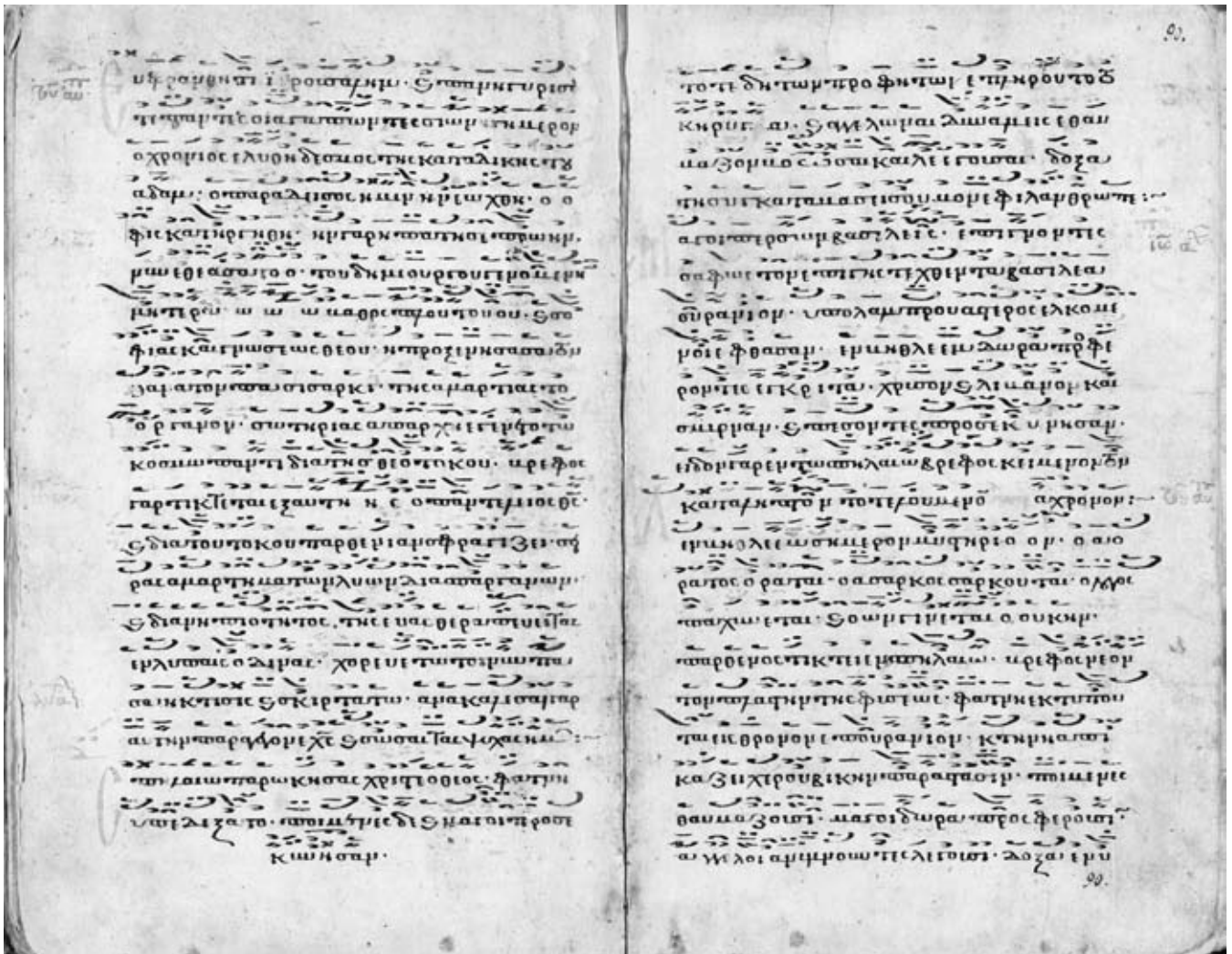


Рис. 2. Стихирарь. 1-я пол. XIII в. (РГАДА, ф. 181, оп. 14, № 1278, л. 89 v-90).

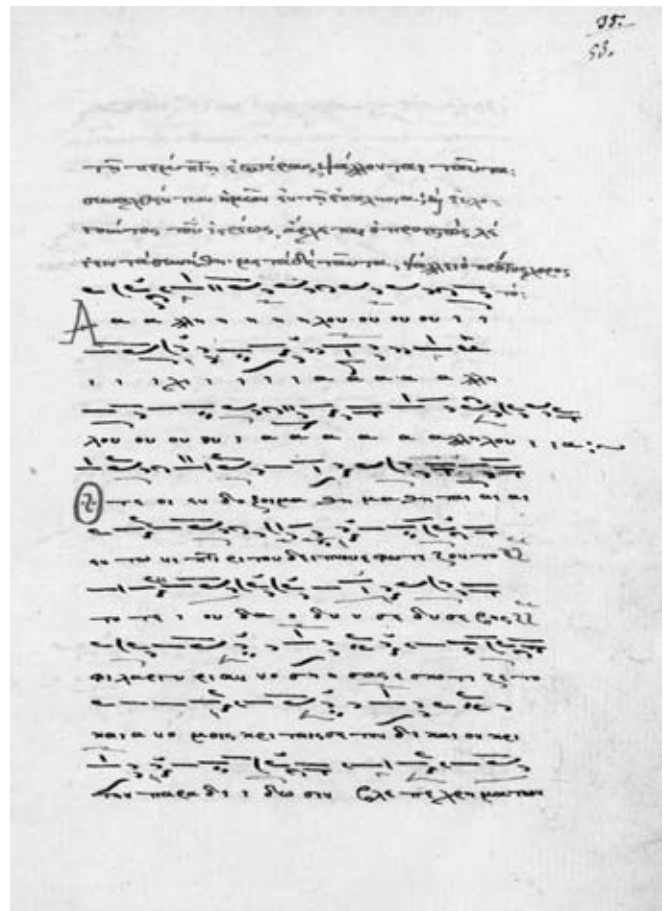
<sup>1</sup> Первое опубликованное построчное описание этой и других рукописей интересующей нас греческой коллекции в составе РГАДА (в т.ч. ф. 181, оп. 14 № 1275–1278; ф. 201, оп. 1 № 191) принадлежит А.С. Белокурову (он опирался на ранее выполненное рукописное описание В.М. Ундольского). С.А. Белокуров также предпринял первое научное исследование происхождения иностранных рукописей в составе библиотеки МГАМИД [4]. О некоторых особенностях состава рукописи см.: [35].

<sup>2</sup> В сохранившемся в РГАДА рукописном описании греческих рукописей МГАМИД (ф. 181, оп. 14), принадлежащем, по-видимому, В.М. Ундольскому, находятся две записки (л. 101–101 v), писанные, как было установлено, кардиналом Ж.-Б. Питрой: «Meme our rage (i. e. Sticheration du XIIe siècle) escrit au XVIIe siècle n' ayant qu' un petit nombre de noms l' hymnographes. Au 5 et 6 sont ajoutes quelques theses de philosophie scolastique. Cette note appartient a Mr. l' abbe Pitra qui a ete a Moscou en 1859» (л. 86); «Sticheration du XIIe siècle, sur papier bombyx, orne de notes musicales et renfermant la serie des stichaires pour tous les mois de l' annie, le careme et le temps pascal, selon les menes, le triodion et le pentecostarion. Le nom des hymnographes inscrit a' toutes les marges rend ce manuscrit extremement interesant. Cette note appartient a Mr. l' abbe Pitra qui a ete a Moscou en 1859». Фактически Питра дает здесь краткое описание указанного Стихираря. Этот весьма любопытный факт интересен тем, что кардинал Питра (1812–1889) – выдающийся ученый-филолог, позднее написавший свой знаменитый труд «L'Hymnographie de l'Eglise grecque» (1867), открыл в нем законы греческой церковной поэзии. Известно, что в 1859 г. он находился в Москве, прибыв сюда 2 августа, и благодаря помощи архим. Леонида и содействию митр. Филарета имел возможность несколько месяцев работать с рукописями Синодальной библиотеки. Кроме того, как сообщает А.А. Васильев, «с помощью князя Оболенского Питра мог даже пользоваться архивами кремлевского дворца». Если вспомнить о том, что кн. Михаил Андреевич Оболенский, известный историк и археограф, в то время был директором МГАМИД (в 1840–1873 гг.), то под «архивами кремлевского дворца» может разумеаться именно архив МГАМИД, с которым, по-видимому, довелось работать Питре, оставшему после вышеуказанное письменное свидетельство. Об ученых заслугах кардинала Питры, его путешествии в Россию и знакомстве с рукописями отечественных библиотек см.: [6].



*3 стихираря XVII в., выполненных одним писцом и образующих единое целое: 1-й и 2-й содержат минейный цикл (декабрь-январь, февраль-август), 3-й – триодный цикл*

- **Стихирарь нотированный** (Ф. 181, оп. 14 № 1275 [№ 4/204]). XVII в. 14,9x19,8. 109 (24) л. Содержит стихиры цикла Миней (декабрь-январь полностью). Входила, по-видимому, в комплект стихирарей (наряду с рукописями под № 1276 и 1277, писанными тем же писцом с каллиграфическим почерком, имеющих такой же переплет и примерно тот же объем – см. далее), фиксирующих весь репертуар Стихираря нотированного (циклы Миней, Триоди, Пентикостария и Октоиха). Таким образом, все три рукописи, оказавшиеся в нашей коллекции, представляют одну певческую традицию. Набор памятей несколько сокращен. Особенность состава: на память 3-х святителей (30.01) дан цикл стихир, большая часть которых (8) более нигде не зафиксирована (л. 79–85). Порядок следования песнопений внутри памяти – богослужебный. На некоторых листах (л. 1, 4, 16, 17 v–20, 22 v, 31, 35 и др.) есть приписки-уточнения (вставки или варианты распева), писанные другим, более крупным почерком. На л. I–IV v – невменная запись без подтекстовки и каких-либо гласовых указаний. На л. VIII об. – краткие записи-указания XVIII и XIX в. о составе рукописи. *Нотация поздневизантийская.*
- **Стихирарь нотированный** (Ф. 181, оп. 14 № 1277 [№ 6/206]). XVII в. 14,9x19,8. 108 (17) л. Содержит стихиры цикла Миней (февраль-август – оканчивается памятью 28 августа, усекновения главы Иоанна Предтечи). Входила, по-видимому, в комплект стихирарей (см. также № 1275, 1276). Набор памятей несколько сокращен. Порядок следования песнопений внутри памяти – богослужебный. Особенности состава: имеются дополнительные стихиры на ряд памятей (23.03, 21.05, 11.06, 25.08). На л. 90 v–91 – запись неустановленного песнопения. На л. V об. – краткие записи-указания XVIII и XIX в. о составе рукописи. *Нотация поздневизантийская.*
- **Стихирарь нотированный** (Ф. 181, оп. 14 № 1276 [№ 5/205]). XVII в. 14,9x19,8. 112 (33) л. Содержит стихиры цикла Триоди (полностью). Входила, по-видимому, в комплект стихирарей (см. также № 1275, 1277). Сокращен набор памятей и состав стихир. Порядок следования песнопений внутри памяти – богослужебный. Пропуск в циклах стихир на первые четыре дня Страстной седмицы (л. 35–52 v – чистые). Особенности состава: дополнительная стихира в 3-ю Неделю Великого Поста и тропарь «Егда славнии» на Страстной седмице. На л. VIII об. – краткие записи-указания XVIII и XIX в. о составе рукописи. *Нотация поздневизантийская (рис. 3).*



*Рис. 3. Стихирарь. XVII в.  
(РГАДА, ф. 181, оп. 14, № 1276, л. 53).*

Благодаря изучению сохранившихся архивных документов Посольского приказа и других источников выяснились некоторые важные подробности о приобретении библиотеки архим. Дионисия и сведения о нем самом.

Первое достоверное свидетельство о поступлении греческих рукописей в Посольский приказ относится именно к 1690 году<sup>1</sup>, когда его собрание пополнилось греческими рукописями и печатными книгами, доставленными из г. Нежина – ранее они принадлежали архимандриту Македонского Николаевского монастыря Дионисию<sup>2</sup>.

Об этом архимандрите (по данным «греческих дел» архива МИД) С.А. Белокуров сообщает следующее: 7 апреля 1650 г. Дионисий, архимандрит «турские земли» города Янина Николаевского монастыря, прибыл в Путивль вместе с другими греческими старцами – келарем Иосафом, толмачом Зосимко Николаевым и монастырским служкой Юшко Дмитриевым. Старцы сообщили, что ехали из Турции в Мутьянскую землю, где встретили

<sup>1</sup> До конца XVII в. о наличии греческих рукописей в Посольском приказе ничего не известно. В то же время сохранились данные о целом потоке иностранных книг, устремившемся в царствование Алексея Михайловича (причем не с Востока, а с Запада), особенно интенсивном при «знаменитом западнике и усердном собирателе иностранных книг» А.Л. Ордине-Нашокине (заведующем Посольским приказом в 1667–1672 гг.). Об образовании собрания иноязычных книг при Посольском приказе свидетельствует самая ранняя переписная книга Архива (1673 г.), где в описи библиотеки (раздел «Книги на розных языках печатныя и письменныя») среди 118 иноязычных книг значатся 6 рукописных, среди которых не было ни одной греческой. Более поздние документы – о дальнейшем пополнении библиотеки (1677, 1683, 1684) – также не содержат новых данных о поступлении рукописей, из чего можно предположить, что их в библиотеке оставалось по-прежнему шесть [4, с. 31, 34, 47–51].

<sup>2</sup> Сначала библиотека Дионисия поступила в Малороссийский приказ, но позднее была передана в Посольский [4, с. 51].

иерусалимского патриарха Паисия, который снабдил их рекомендательной о милостыни грамотой к царю Алексею Михайловичу. Кроме того, у них уже имелись письмо из Константинополя от грека Антона Константинова и грамота от монастырской братии с просьбой о милостыни. Отправив в Москву перечисленные документы, путивльские воеводы получили царский ответ 22 мая, согласно которому следовало дать положенное государево жалование и «отпустить назад, а к Москве отпускать не велеть» [4, с. 51–52].

Анализ приписок и записей на книгах, оставшихся от архимандрита Дионисия, позволяет Белокурову прояснить некоторые важные вехи в его судьбе. В 1670-е гг. он был великим протосинкеллом в Константинополе, в 1670–80-е гг. писал книги в Константинополе и Валахии, где, возможно, находился в 1680-е гг. в качестве учителя в Ясской школе. Известно, что в конце 1680-х он опять появляется в Московском государстве в г. Нежине, где у грека Изофирия им были оставлены принадлежавшие ему книги. Судя по помете «и сколько книги суть учителя», архим. Дионисий либо мог быть учителем в самом Нежине, либо прибыл туда, приобретши такую славу еще в Валахии [4, с. 53].

О приезде архим. Дионисия в Нежин и о нахождении здесь его книг мы узнаем благодаря документам из сохранившегося Приказного дела от 8 февраля 1690 года<sup>1</sup>. К Донесению «государям царям и великим князьям Иоанну Алексеевичу и Петру Алексеевичу от окольного и воеводы Ивана Леонтьева о присылке греческих книг, оставленных в Нежине Македонской земли Николаевского монастыря архимандритом Дионисием и доставленных от гетмана Мазепы» была приложена опись доставленных в Москву из Нежина книг<sup>2</sup>. Список сохранился на двух языках – малороссийском и русском<sup>3</sup>. Среди описанных книг в первом коробе под одним и тем же № 29, в частности, значатся: *в первой описи* – «**Ярмолаевъ осмь церковных до спеванья**»; *во второй (дублирующей по-русски содержание первой)* – «**8 книг певчих**»<sup>4</sup>.

С.А. Белокуров отождествляет указанные «певчие книги» с четырьмя рукописями по одному из реестров библиотеки Архива 1784 г., зафиксированных также в более поздних каталогах, и публикует их описание в Приложении к своей работе [4, с. 60–61, CLXIII–CLXXV (Приложение II, № X–XIII), CCCLXIX (Приложение IV)].

Между списком нежинских книг 1690 г. и данными 1784 г., появившимися благодаря окончательному налаживанию учета, хранения и комплектации архивской библиотеки, начатого трудами Г. Ф. Миллера<sup>5</sup>, сохранилось, по Белокурову, чрезвычайно мало документов о движении ее фондов. Так, в частности, стало известно, что в 1696 г. возник вопрос о передаче имеющихся книг в Посольском и Малороссийском приказах (где находилась библиотека архим. Дионисия) на Печатный двор, но в результате все они были оставлены в Посольском приказе<sup>6</sup>. Об этом можно судить по ценнейшему документу, где содержится полный перечень всех книг и рукописей на иностранных языках, бывших в Посольском приказе в 1696 г.; здесь под № 260 числятся и наши «**8 книг певчих**» [4, с. 80].

В 1707 г. была еще одна безуспешная попытка отобрать книги из Посольского приказа, последовавшая на сей раз из Аптекарского приказа [4, с. 84]. Более того, в это время собрание книг и рукописей в Посольском приказе начинает активно

<sup>1</sup> См.: РГАДА, ф. 141 (Архив Министерства Иностранных Дел. Приказные дела), 1690 г., № 32. От 8 февраля 1690 г. В деле, помимо донесения воеводы Ивана Леонтьева, имеется переписка с самим гетманом и, что самое важное, две переписи доставляемых из Нежина книг. В архивное дело также вложена записка – опись имеющихся в нем документов, составленная С.А. Белокуровым. На все эти данные он и опирается в своем исследовании. В частности, он указывает, что 31 января 1690 г. в г. Севске воеводами Леонтьевым с товарищами была получена царская грамота из Малороссийского приказа, направленная в адрес гетмана войска Запорожского И.С. Мазепы. В ней указано разыскать в Нежине у грека Зофирия оставленные у него книги архим. Дионисия, переписать их поименно и прислать их в Севск к воеводам для последующей отправки в Москву. Таким образом, 22 февраля эти книги в 2-х коробах с переписью поступили в Севск, а уже 28 февраля были отправлены в тех же коробах в Москву, куда они прибыли 7 марта [4, с. 55].

<sup>2</sup> Белокуров предполагает, что в Москве о существовании этих книг могло быть известно от архим. Иосифа того же Янинского Николаевского монастыря, прибывшего в Москву с просьбой о пожертвованиях [4, с. 56].

<sup>3</sup> Была еще роспись на греческом, видимо, не сохранившаяся [4, с. 56].

<sup>4</sup> См.: РГАДА. Ф. 141 (Архив Министерства иностранных дел. Приказные дела), 1690 г., № 32. От 8 февраля 1690 г. Л. 6–7.

<sup>5</sup> Миллер, Герхард Фридрих (1705–1783) – историограф, академик Петербургской Академии наук, участник уникальной 10-летней экспедиции в Сибирь, по результатам которой были составлены историко-этнографические отчеты и географические карты; автор первой, основанной на архивных документах научной истории России, в частности, истории Академии наук; организатор архивного дела в Москве, воспитавший ряд первых русских архивистов – М.Н. Соколовского, Н.Н. Бантыш-Каменского, А.Ф. Малиновского. В 1766 г. поступил на службу в МАКИД, а с 1772 г. стал его управляющим. Наряду с собственными занятиями по изучению и упорядочению хранившихся там многочисленных документов и материалов, многое сделал для каталогизации и комплектования библиотеки Архива, в том числе обновив ее новейшими изданиями лексиконов, географий, историй, ландкарт и др. («для ученых занятий потомков»). Благодаря ему МАКИД превратился в настоящий научный и культурный центр. Данные по: [24, с. 75–77].

<sup>6</sup> Появление «полного перечня» было вызвано намерением отобрать у Посольского приказа все эти книги. Об этом свидетельствует документ – докладная записка от имени патриарха Адриана, где говорилось: «книги греческого и латинского и греколатинского языка, аще и словенския, до них же приказного дела нет, и тако в неведении и презрении тамо же в приказе суть, еще же и из Верхняя их государския типографии многия взяты такая же и церковныя потребныя книги, в приказе же тыя неупотребительны и никтоже их знает и хранятся тамо напрасно. Чтобы тыя книги собрав, указали великие государи цари отдать в их царскую книгохранительную палату на Печатной двор. И они будут тамо в ведома и в сохранстве и к книжному деланию потребны и ко временам, егда какая книга понадобится им государем или в церковную пользу, всегда в готовности, что в их царского пресветлого величества книгохранительнице все книги их государския разобраны числом и назираются особно и обносятся в ведении и всячески суть соблюдаемы, чтоб не пропали напрасно где». Однако решение царское, последовавшее по этому поводу от 29 июля 1696 (7204) г., было совершенно противоположно просимому: царь Петр указал «вышеписанные печатные и письменные книги в Посольском приказе пересмотреть и переписать именованно да и в приказе Малая Россия такие же книги, которые есть на лицо, переписать же и взять их в Посольский приказ с роспискою. А переписано те все книги собрать и держать в Посольском приказе в берзении и записать для ведома в книгу». Таким образом, передача книг из Посольского приказа на Печатный двор не состоялась. «Но с этого времени началось пользование посторонними для приказа лицами, в том числе и Печатным двором» [все данные приведены по: 4, с. 81, 83].

пополняться: в первой половине XVIII в. — главным образом через поступления после смерти или ссылки того или иного лица либо путем дарений<sup>1</sup> или пожертвований, во второй половине того же века — по большей части благодаря периодическим покупкам. О разросшихся масштабах книжного и рукописного собрания Архива мы можем судить на основании составленного в 1761 г. их краткого перечня, понадобившегося в связи с переездом в новое помещение — на Ростовское подворье (в августе 1762 г.). Согласно имеющимся данным на тот момент числилось 1356 книг, в том числе 80 — рукописных, 23 из которых находились в собрании еще с XVII в. [4, с. 94]. Совсем скоро, с приходом на службу в Архив Г.Ф. Миллера, как было сказано выше, начинается качественно новый этап существования библиотеки.

18 марта 1784 года было составлено донесение в Коллегию иностранных дел с приложением 11 реестров-описей Архивской библиотеки, из которых для нас интересен 7-й, где среди «разноязычных печатных книг, рукописей, планов чертежей и ландкарт» значатся:

- «80. Ирмосы и стихиры с нотами на праздники некоторых святых. Греческая.
  - 82. Стихиры постной Троицы с нотами. Греческая.
  - 83. Стихиры с нотами Богородичных и Святительских некоторых праздников, с февраля по сентябрь. Греческая.
  - 84. Стихиры с нотами Богородичных и Святительских некоторых праздников, с декабря по февраль. Греческая» [4, с. CCCLXV–CCCLXX (Приложение IV)].
- Нельзя не обратить внимания на несоответствие указанного в № 80 краткого описания рукописи («ирмосы и стихиры») с содержанием отождествляемого с нею Стихирая 1-й пол. XIII в. (см. его описание выше).

В 1816 году был составлен систематический каталог библиотеки (в 4-х рукописных томах в лист), сохранившийся до сих пор, а в 1824–1841 годах — Каталог всех рукописей архивской библиотеки, куда в III-й отдел — «Богословие (рукописи, по большей части до церковной истории касающиеся)» — попали и наши певческие книги (№№ 4/204–7/207) [4, с. 107–110].

Итак, согласно этим данным, опубликованным С.А. Белокуровым, из восьми греческих певческих книг, поступивших из Нежина в 1690 году в составе библиотеки Дионисия, к 1784 году уцелело четыре Стихирая, зафиксированных позже в старом (1816) и новом (1841) каталогах. Эти рукописи, наряду с другими греческими манускриптами библиотеки МГАМИД, были поштатейно описаны В.М. Ундольским [4, с. СXXXVI]<sup>2</sup>, а позднее эти описания с некоторыми дополнениями были опубликованы в Приложении II в книге А.С. Белокурова<sup>3</sup>.

В дальнейшем, по-видимому, уже в советский период, в результате инвентаризации рукописи получили новые (нынешние) номера ф. 181 (Рукописный отдел библиотеки МГАМИД, раздел «Греческие рукописи», опись № 14)<sup>4</sup>. Изложим известные нам данные о каталожных номерах четырех искомых рукописей в виде таблицы:

Переписи 1690 г. и 1696 г.	Реестр 1784 г.	Старый каталог 1816 г.	Новый каталог 1841 г.	Описание Ундольского- Белокурова	Современная нумерация по Ф. 181, оп. 14
№ 29 («8 книг певчих»)	№ 80?	207	7	XIII	№ 1278
	№ 82	205	5	XII	№ 1276
	№ 83	206	6	XI	№ 1277
	№ 84	204	4	X	№ 1275

<sup>1</sup> Среди многочисленных сведений подобного рода отметим лишь один любопытный пример жизни рукописи в России. В 1705 г. Савва Рагузинский поднес царю Петру от братии Мавропольского Успенского монастыря греческое Евангелие на пергамене XI в., которое в середине

<sup>2</sup> Работа над описанием, по всей видимости, велась В.М. Ундольским во время его службы в МГАМИД, в 1842–1848 г. Основные биографические данные о нем см.: [20, с. 84].

В Путеводителе РГАДА, содержащем, к сожалению, много неточностей, сообщаются следующие подробности об истории описания рукописного собрания МГАМИД (ф. 181): «Описание собрания началось в 1832: П.М. Строевым был составлен реестр славянских рукописей, а Г. Ханджери — греческих. С 1845 работу продолжили В.М. Ундольский и К.Ф. Калайдович. Работа проходила в течение 1840–50-х, но не была доведена до конца; основная часть описания, сделанного В.М. Ундольским, как отмечали современники, осталась в листах. В дальнейшем к работе были привлечены др. сотрудники архива, часть дополнений к описи были сделана славяноведами В.А. Погореловым, Н.А. Покровским, предположительно А.И. Соболевским, в советское время О.А. Яковлевой и др.» [19, с. 126]. Там же сообщается, что «в настоящее время материалы В.М. Ундольского хранятся в ОР РГБ в личном фонде В. М. Ундольского и в коллекции собранных им рукописей (фф. 704, 310; ф. 310, № 864, л. 171–220v)». Однако проверка показала, что в ОР РГБ в ф. 310 под № 864 числится атрибутируемый В.М. Ундольскому «Каталог Славяно-русских рукописей главного архива Министерства иностранных дел с алфавитным указателем» (1851 г., скоропись нескольких почерков).

<sup>3</sup> На этот факт Белокуров прямо указывает в кратком вступлении к Приложению II: «здесь помещается описание сих рукописей, имеющееся в Архиве и принадлежащее за небольшим исключением В.М. Ундольскому» [4, с. СXXXVI]. Это подтверждает и Б.Л. Фонкич: Фонкич Б.Л. Собрания греческих рукописей в Москве последнего десятилетия XVII в. [27, с. 231].

<sup>4</sup> В настоящее время это рукописное описание, сделанное главным образом В.М. Ундольским, с небольшими поздними добавлениями, хранится в РГАДА и выдается только в виде микрофильма. На него, по-видимому, и опирался С.А. Белокуров.

Подытоживая свое «расследование» относительно происхождения греческих рукописей библиотеки МГАМИД, С.А. Белокуров еще раз подчеркивает: рукописи архим. Дионисия составляют в ней главное ядро — из всех 28 греческих рукописей 20 принадлежали ранее архим. Дионисию<sup>1</sup>; это подтверждается «и на основании находящихся на них помет» [46, с. 64, 65].

Выводы, к которым пришел С.А. Белокуров, были впервые подвергнуты серьезной проверке лишь в 70-е годы XX в. К архивным документам и, что самое важное, к самим рукописям из библиотеки Дионисия обратился выдающийся ученый-византолог Б.Л. Фонкич. Детальное исследование вопроса с палеографической точки зрения позволило ему прийти к выводу о безусловной принадлежности к этой коллекции лишь 9 рукописей<sup>2</sup>, среди которых мы, увы, не обнаруживаем ни одной певческой.

Кроме того, Фонкич на основании анализа различного рода материалов делает попытку реконструкции биографии иеромонаха Дионисия, существенно дополняя и опровергая на этот счет ряд утверждений, ранее высказанных Белокуровым; при этом он оговаривает гипотетичность некоторых своих построений, требующих дальнейших исследований [27, с. 238–239].

В предпринятой Фонкичем реконструкции наше внимание привлекают такие детали биографии Дионисия: родился в Янине около 1640 г., получил образование в высших итальянских учебных заведениях (Падуя, Венеция, возможно Рим); вероятно, на рубеже 1660–70-х Дионисий появляется в Константинополе (был великим протосинкелом при дворе константинопольских патриархов), входит в кружок иерусалимского патриарха Досифея и его племянника Хрисанфа (последний называет Дионисия *λόγιος καὶ μουσικὸς*<sup>3</sup>) — покровителей греческого высшего образования в Константинополе и Румынии, создателей на Святогробском подворье в Константинополе огромной библиотеки рукописных и печатных книг; в 80-х был учителем (?) в Валахии, позже — в Нежине, в греческой общине, основанной его земляками; около 1689 г. покинул этот город, получив назначение архимандритом «Македонской земли Николаевского монастыря» и оставив на время «у греченина Зофия» или подарив местной общине свою библиотеку; **в 1698 г. был рекомендован иерусалимским патриархом Досифеем русскому патриарху в качестве учителя взамен братьев Лихудов в Славяно-греко-латинской академии в Москве**<sup>4</sup>.

Другие публикации, связанные с историей библиотеки МГАМИД, к сожалению, мало что проясняют, и даже, скорее, запутывают. Выше упоминалось ошибочное мнение И.Г. Школьник относительно происхождения рукописи № 1278 из собрания В.М. Ундольского с неверно указанной ссылкой на С.А. Белокурова. Однако допущенная, казалось бы, простая оплошность заставила нас провести дополнительную проверку, т. к. в «продолжение» темы в Путеводителе по фондам РГА-ДА за 1999 г. были опубликованы некоторые «новые» данные. Отмечая различные способы пополнения библиотеки Архива, в том числе за счет покупок, составители Путеводителя приводят пример с покупкой 51 рукописи В.М. Ундольским в Ярославле, во время его работы над описанием рукописного собрания МГАМИД [19, с. 126]. Обратившись к документам архива Ундольского (ОР РГБ, ф. 310 и 704), нам удалось выявить информацию о тех самых книгах, приобретенных им «за самую ничтожную цену» в 1843 г. в Ярославле<sup>5</sup>. Их описание позволяет установить, что среди них нет ни одной греческой. Более того, там же сказано, что это — «рукописи, которых он не видал за отсылкою в С. Петербург в Археографическую Комиссию» (!)<sup>6</sup>. Таким образом, версия о возможном нахождении в архиве МГАМИД греческих рукописей, принадлежавших Ундольскому, должна быть окончательно отвергнута. Известные на сегодняшний день греческие рукописи, им собранные (всего 11), находятся в ОР РГБ (ф. 310)<sup>7</sup>.

Итак, критическое изучение различных данных привело нас к небезосновательным сомнениям относительно происхождения четырех певческих рукописей в собрании МГАМИД из библиотеки Дионисия (по Белокурову). И не только из-за отсутствия в указанных рукописях каких-либо маргиналий, свидетельствующих об этом (по Фонкичу), но и по причине явного несоответствия данных по сохранившимся документам XVII–XVIII веков. Изначально (по описям 1690 и 1696 г.) в библиотеке Дионисия значилось «Ярмолаевъ осмь церковных до спеванья» или «8 книг певчих», а в 1784 году (согласно 7-му реестру-описи Архивской

<sup>1</sup> Как указывает С.А. Белокуров, из 28 греческих рукописей, находившихся тогда в библиотеке МГАМИД, кроме 20 рукописей из библиотеки Дионисия, одна была привезена в 1705 г. Саввой Рагузинским, две рукописи происходили из собрания кн. М.А. Оболенского, и только относительно оставшихся пяти были либо какие-либо сомнения, либо вообще не было известно ничего [4, с. 115].

<sup>2</sup> Фонкич Б.Л. Собрания греческих рукописей в Москве последнего десятилетия XVII в. [27, с. 232–233].

<sup>3</sup> В переводе с греч. — ученый и знаток музыки.

<sup>4</sup> Фонкич Б.Л. Собрания греческих рукописей в Москве последнего десятилетия XVII в. [27: с. 234–235, 238–239].

<sup>5</sup> Ундольский В.М. Каталог Славяно-русских рукописей главного архива Министерства иностранных дел с алфавитным указателем (1851 г.): ОР РГБ в ф. 310, № 864. Указанные рукописи значатся под №№ 472–522 и описаны на с. 130–140.

<sup>6</sup> Там же. С. 215.

<sup>7</sup> См.: РГБ. Ф. 704, Карт. 22, ед. хр. № 8. Список рукописей собрания В.М. Ундольского, сделанный рукою А.Е. Викторова в 1864 г.; [8]. Первоначально все греческие рукописи собрания Ундольского были зарегистрированы в Иностранном собрании ОР РГБ, позднее — в Греческом (ф. 181, № 30, 39, 69, 134, 136, 138, 143, 148, 154, 156, 158). В 1953 г. при формировании самостоятельного собрания Ундольского (ф. 310) они были возвращены на свое место (ф. 310, №№ 980–983, 1047, 1050, 1227–1228, 1359, 1360, 1376, 1594). Данные по: [20].

библиотеки) их осталось только четыре, притом три из них легко отождествляются с ныне известными нам Стихирарями XVII века (№№ 82–84=№№ 1275–1277, см. таблицу выше), а четвертая – Стихирарь XIII в. (№ 1278), никак не подходит под указание «Ирмосы и стихиры с нотами на праздники некоторых святых» (№ 80), т. к. никаких ирмосов в нем нет<sup>1</sup>.

И все же по совокупности всех имеющихся в нашем распоряжении сведений мы можем подвести некоторые итоги:

1. Три стихираря XVII века из этого собрания (№ 1275–1277) имеют, по-видимому, «нежинское» происхождение. Скорее всего, они попали в Москву в составе знаменитой «библиотеки Дионисия» – в подборке 8 певческих «ярмолаев». В 1690 году (согласно царскому указу) они оказались сначала в Малороссийском приказе, а позднее «перекочевали» в собрание МГАМИД. Однако следует помнить, что прямых палеографических данных, указывающих на их принадлежность собранию Дионисия, рукописи не содержат. Теоретически можно предположить, что они были присовокуплены к упомянутой коллекции случайно, наряду с рукописями Дионисия. Ведь в Нежине тогда существовала большая греческая община, обладавшая своей библиотекой. Но зачем было отдавать столь необходимые в то время нежинским грекам богослужебные книги? Вероятным пока представляется такой ответ: если они были «чужими» (к примеру, Дионисия).

Дополнительные аргументы здесь таковы. История с перемещением библиотеки Дионисия из Нежина в Москву датируется 1690 г. Это время активного становления греческой общины в городе Нежине, связанное с незабвенными трудами и заботами свящ. Христофора (Христула) Дмитриева, выходца из Македонии. Благодаря его усилиям воздвигаются два храма – Архистратига Михаила и прочих Сил Бесплотных (нач. в 1680 г.) и Всех Святых (нач. в 1690 г.), при которых создается замечательная библиотека<sup>2</sup>. В состав ее ценнейшей рукописной части по данным конца XIX в. входило довольно ограниченное число певческих кодексов, по сути, только жизненно необходимых<sup>3</sup>. В этих условиях трудно представить себе изъятие 8 певческих книг (!) для передачи их в Москву вместе с библиотекой Дионисия. В этом, на наш взгляд, не было никакого смысла.

Отсутствие маргиналий («дионисиевских» или каких-либо других) в уцелевших четырех певческих кодексах, «говорящих» об их принадлежности, не дает, казалось бы, дополнительных аргументов. Отметим, однако, что рукописи из библиотеки нежинской общины, как правило, имели вкладные записи, свидетельствующие об особом тщании и трепетном отношении, с какими они собирались и хранились [10, с. 7–8].

Сложившиеся добрые отношения о. Христофула с Москвой, поддержка и помощь со стороны русских государей Иоанна и Петра Алексеевича [10, с. 6] могли только усилить желание безусловного и точного выполнения поступившего царского указа о переправке библиотеки Дионисия в Москву<sup>4</sup>.

2. В отношении Стихираря 1-й пол. XIII века (№ 1278), причисляемого С.А. Белокуровым также к рукописям из библиотеки Дионисия и имеющего несоответствие с описанием по реестру-описи МГАМИД 1784 года, можно строить всевозможные догадки. Если принять как верное, к примеру, предположение И. Школьник о греко-итальянском происхождении рукописи, то оно вполне корреспондирует с данными биографии учившегося в Италии Дионисия – учителя и образованнейшего человека своего времени, и, как выяснилось, знатока музыки («λόγιος καὶ μουσικός»). Кроме того, по описи 1784 года совпадает и общее количество (4) уцелевших из восьми «нежинских» певческих книг. И по данным каталогов 1816 и 1841 годов, на которые опирается Белокуров, все 4 рукописи хранились в библиотеке МГАМИД еще до их составления (в них имеются старые номера обоих каталогов). Если предположить также, что в описании Стихираря XIII

<sup>1</sup> «По иронии судьбы» речь идет о том самом Стихираре, который И. Школьник ошибочно причислялся к собранию Ундольского.

<sup>2</sup> На эти факты обратил внимание еще Белокуров, связав их, правда, с возможными причинами приезда Дионисия в Нежин, и, вероятно, его учительства там [4, с. 54–55]. Что касается сведений о нежинской библиотеке, для нас более важных, то им посвящена работа А.А. Дмитриевского. В ней описаны наиболее ценные рукописи и печатные книги, хранившиеся в Михаило-Архангельской церкви в Нежине и переданные Церковно-Археологическому Обществу при Киевской Духовной Академии [10].

<sup>3</sup> Два Октоиха XVII в., Стихирарь, Триодь и четыре Антологии XVIII в. Данные по: [10]. По-видимому, все они (или большая их часть) сохранились до сих пор в собрании ЦАМ КДА в Киеве. См. Каталог Е. Чернухина [31], согласно данным которого №№ 65, 67, 98, 99 и 111 следует отнести к библиотеке нежинской общины (ср. с описанием Дмитриевского [10]: №№ XIV, XVII, XV, XVI, XX); другие №№ 75, 104 и 112 можно отнести к ней предположительно (ср. у Дмитриевского: №№ XIX, XXI, XXII); совсем не определяется по Чернухину лишь один номер (по Дмитриевскому – № XVIII).

<sup>4</sup> Вероятно совсем «не проходящим» является факт знакомства о. Христофула с архидиаконом Мелетием (Хиосцем) – знаменитым греческим знатоком пения и крупной фигурой в греко-русских связях второй половины XVII в. Мелетий прославился в качестве учителя при константинопольском патриархе Парфентии II и около 1656 г. открыл школу греческого пения в Москве, просуществовавшую в общей сложности более пятнадцати лет. Тесные отношения связывали Мелетия с афонским Ивирским монастырем и подчиненным ему греческим Никольским монастырем в Москве, где он жил в последние годы и был похоронен. В Нежине Мелетий бывал во время своих поездок на Православный Восток, был знаком с членами местной греческой общины, и «по изустному ево приказу» о. Христофулу были переданы деньги на строительство в Нежине Церкви Всех Святых, «чтоб поминали его тамо на ектениях» [29, с. 173]. Дополнительные сведения о Мелетии см.: [16; 23].

века согласно реестру 1784 года были допущены немыслимые (!) ошибки, то вероятность его происхождения из библиотеки Дионисия<sup>1</sup> такая же, как и у прочих трех рукописей XVII века.

3. Если согласиться в целом с «нежинской» версией появления в Москве сохранившихся четырех Стихирарей, то остается неизвестной судьба еще четырех из «8 ярмолаевъ». Из этого следует, что для продолжения поисков в указанном направлении необходимы дополнительные документальные и палеографические данные<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Совершенно ясно, что старые каталожные номера Стихираря № 1278 полностью отменяют версию И. Школьник, связывающую его происхождение с именем В.М. Ундольского.

<sup>2</sup> Особенно это касается периода жизни архива (и движения греческих рукописей в частности) между 1696 и 1784 гг., и даже до 1766 г., до времени назначения Миллера, который стал наводить там надлежащий порядок. Так, в частности, Г. Тюрина, расследуя обстоятельства хищения греческих рукописей из московских собраний (в том числе, из МГАМИД) известным ученым Х.Ф. Маттеи и, пытаясь найти контраргументы в его защиту, приводит для этого ряд новых сведений. В частности, она сообщает о загадочных обстоятельствах перемещения библиотеки Архива во время одного из переездов (вероятно, в 1720 г.) в новое здание на Варварку. По ее данным, часть рукописей и книг библиотеки Архива (в том числе из библиотеки Дионисия) тогда была по неизвестным причинам отделена и оказалась во владении некоего протопресвитера, передавшего впоследствии их своему зятю. Так ценнейшие памятники оказались в сарае коллежского асессора Карташева, «между цыплятами и поросятами». От его родственника – профессора красноречия Московского университета Антона Алексеевича Барсова – об этом сокровище узнал Х.Ф. Маттеи и приобрел, вероятно, все, находившиеся там книги, уступив настойчивым требованиям «хранителя» [24, с. 243–246]. Однако приводимые сведения пока что не более чем «намек» на судьбу недостающих четырех певческих книг из библиотеки Дионисия.

Рассуждения об исчезновении из Архива четырех «ярмолаевъ» могут идти и в другом направлении. Еще Белокуров писал о свободном пользовании рукописями Посольского приказа, приводя характерный пример с иеромонахом Заиконоспасского монастыря Гавриилом, вернувшим взятые оттуда книги только через 15 лет [4, с. 83–84]. Певческие книги могли понадобиться для богослужебного пользования, например, московской греческой общине, имевшей свои храмы и монастырь. О жизни греков в Москве в XVII–XVIII вв. см.: [21; 33]. Любопытно, но именно в греческом Никольском монастыре в Москве доживал свой век и был погребен знаменитый греческий мастер церковного пения, основатель певческой школы в Москве Мелетий Грек [29, с. 173].

#### Литература

1. *Амфилохий* (Сергиевский-Казанцев), *архимандрит*. Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII вв. по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437 с древнейшим славянским переводом кондаков и икосов какие есть в переводе. М.: Тип. бывш. А.В. Кудрявцевой, 1879.
2. *Анхимюк Ю.В.* Материалы Древлехранилища в фондах ОР РГБ // Памяти Лукичева: Сб. ст. по истории и источниковедению / Сост. Ю.М. Эскин. М.: Древлехранилище, 2006. С. 698–738.
3. *Бантыш-Каменский Н.Н.* Реестры греческим делам Московского Архива Коллегии иностранных дел: Российский государственный архив древних актов. Фонд 52. Опись 1 / Отв. ред. Б.Л. Фонкич. М.: Индрик, 2001. («Россия и Христианский Восток. Библиотека». Вып. 2).
4. *Белокуров С.А.* О библиотеке московских государей в XVI столетии. М.: Тип. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1898.
5. *Богомолова М.В.* Анализ знаковой системы «греческой» нотации (на основе песнопений нового греческого роспева) // Вестник ПСТГУ. V: Музыкальное искусство христианского мира. 2007. № 1 (1). С. 26–45.
6. *Васильев А.А.* О греческих церковных песнопениях // Византийский Временник. Т. 3. СПб, 1896. С. 582–633.
7. *Викторов А.Е.* Опись Патриаршей ризницы 1631 года. / Изд. Общества древнерусского искусства. М.: Университ. тип., 1875.
8. *Викторов А.Е.* Славяно-русские рукописи В.М. Ундольского, описанные самим составителем и бывшим владельцем собрания, с № 1 по № 579, с приложением Очерка собрания рукописей В.М. Ундольского, в полном составе. М., 1870.
9. *Владимир (Филантропов), архимандрит*. Систематическое описание рукописей Синодальной (Патриаршей) библиотеки. Ч. 1: Рукописи греческие. М.: Синод. тип., 1894.
10. *Дмитриевский А.А.* Описание рукописей и книг, поступивших в Церковно-Археологический музей при Киевской духовной Академии из греческой нежинской Михаило-Архангельской церкви // Труды КДА за 1885 г. (Год 26-й). Январь – декабрь [Приложение]. Киев: Тип. Г.Т. Горчак-Новицкого, 1885. С. 1–160. [Отдельный оттиск].
11. *Добрынина Э.Н.* Сводный каталог греческих иллюминированных рукописей в российских хранилищах. Т. 1. Рукописи IX–X вв. в Государственном Историческом музее. Ч. 1. М.: Сканрус, 2013.
12. Дополнения к Актам историческим / Изд. Археографической комиссии. Т. V. СПб, 1853. С. 98–154.
13. *Никифорова А.Ю.* Проблема происхождения служебной Минеи: структура, состав, месящеслов греческих миней IX–XII вв. из монастыря св. Екатерины на Синае. Дис. ... канд. иск. М., 2004.
14. *Парфентьев Н.П.* Выдающийся деятель русской музыкальной культуры XVII века Федор Константинов // Древнерусская певческая культура и книжность: Сб. науч. трудов / Сост. и отв. ред. Н.С. Серегина. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 124–139. («Проблемы музыкознания». Вып. 4).
15. *Парфентьев Н.П.* Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Свердловск: Из-во Урал. ун-та, 1991.
16. *Парфентьев Н.П.* Мастер «греческого пения» Мелетий Грек в России (1655–1686) // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Науч. ред. Н.П. Парфентьев. Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2004. С. 51–86.

17. *Попов Н.П.* О возникновении Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки // Сб. статей к 40-летию деятельности А. С. Орлова / Ред. В.Н. Перетц. Л., 1934. С. 29–38.
18. *Протопопов В.В.* Нотная библиотека царя Федора Алексеевича // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1976 г. М., 1977. С. 119–133.
19. Российский государственный архив древних актов. Путеводитель: в 4 т. Т. 4 / Сост. Ю. М. Эскин. М.: «Археографический центр», 1999.
20. *Саенко (Грязина) Л.П.* Собрание В. М. Ундольского (ф. 310) // Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Указатель. Т. 1. Вып. 1 (1862–1917). М., 1983. С. 84–97.
21. Сердца, отданные Элладе. Памяти греческих патриотов, меценатов и просветителей братьев Зосимов / Колл. авт.; отв. ред. Л. Милосова-Приплавко. Нежин, 2009. («Греки в Нежине». Вып. V).
22. *Смоленский С.В.* Несколько новых данных о так называемом кондакарном знамени (сообщение, прочитанное 14 апреля 1906 года в ОЛДП) // Русская музыка в документах и материалах. Т. VII. Афонская экспедиция Общества любителей древней письменности (1906). В 2-х кн. Кн. 1 / Гос. ин-т искусствознания; Подг. текстов, вступ. ст. и коммент. М.П. Рахмановой, Е.А. Борисовца. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 581–595 (Приложение 4).
23. *Станюкович А.К., Фонкич Б.Л.* Печать Мелетия Грека // Россия и Христианский Восток. Вып. 2–3 / Ред. колл.: С.Н. Кистерев, Д.Н. Рамазанова (отв. секр.), Б.Л. Фонкич (отв. ред.), Д.А. Яламас. М., 2004. С. 412–417.
24. *Тюрин Г.А.* Из истории изучения греческих рукописей в Европе в XVIII – начале XIX в.: Христиан Фридрих Маттеи (1744–1811) / Отв. ред. Б.Л. Фонкич. М., 2012. («Монфокон». Вып. 2).
25. *Фонкич Б.Л.* Византийские скриптории // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Vol. 31/1: Akten XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Wien, 4.–9. Oktober 1981. Teil I / Herausgegeben von H. Hunger. Wien: Der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981. S. 425–444.
26. *Фонкич Б.Л.* Греко-славянские школы в Москве в XVII веке / Отв. ред. Д.Н. Рамазанова. М.: Языки славянских культур, 2009. («Россия и Христианский Восток. Библиотека». Вып. 7).
27. *Фонкич Б.Л.* Греческие рукописи и документы в России в XIV–начале XVIII в. М.: «Индрик», 2003. («Россия и Христианский Восток. Библиотека». Вып. 4).
28. *Фонкич Б.Л.* Греческая рукопись митрополита Фотия // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. С. 189–195.
29. *Фонкич Б.Л.* Мелетий Грек // Россия и Христианский Восток. Вып. 1. / Отв. ред. Б.Л. Фонкич. М.: Индрик, 1997. С. 159–178.
30. *Фонкич Б.Л., Поляков Ф.Б.* Греческие рукописи Московской Синодальной библиотеки: Палеографические, кодикологические и библиографические дополнения к каталогу архим. Владимира (Филантропова). М., 1993. С. 172–176.
31. [Чернухин Е.] Грецькі рукописи у зібраннях Києва. Каталог / Упор. Е. Чернухин. Київ; Вашингтон, 2000.
32. Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона / С предисл. и указ. проф. А.П. Голубцова. М.: Син. тип., 1908.
33. *Шахова А.Д.* Греки в Москве в XVI–XVII вв. // Россия и Христианский Восток. Вып. 2–3 / Ред. колл.: С.Н. Кистерев, Д.Н. Рамазанова (отв. секр.), Б.Л. Фонкич (отв. ред.), Д.А. Яламас. М.: Индрик, 2004. С. 186–202.
34. *Шевчук Е.Ю.* Греческий распев // Православная энциклопедия Т. XII. М.: ЦНТ РПЦ «Православная энциклопедия» С. 430–436.
35. *Шеховцова И.П.* Предварительный список к каталогу греческих певческих рукописей московских собраний // Музыкальная археография – 2013. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 172–220.
36. *Школьник И.Г.* Византийский Стихирарь XIII века из собрания ЦГАДА // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М., 1989. С. 484–495.
37. *Щеголева Л.И.* РГБ. Фонд № 181. Собрание рукописей на греческом языке (XI–XX вв.). Описание. [Материалы, обработанные А.П. Кажданом в 1946 г. и М.В. Подмарьковой, переработаны и усовершенствованы Л.И. Щеголевой в 2000–2002 г.]. НИОР РГБ, 2002. (Рукопись).
38. *Fonkič B.L.* Scriptoria bizantini. Risultati e prospettive della ricerca // Rivista di studi bizantini e neoellenici. N.S. 17–19 (XXVII–XXIX) / Diretta da E. Follieri. Roma, 1980–1982. P. 73–118.

*Продолжение следует*





### Забытое письмо: Г. Берлиоз – А.Ф. Львову (к истории первого визита Гектора Берлиоза в Россию)<sup>1</sup>

Великий французский композитор и дирижер Гектор Берлиоз дважды гастролировал в Петербурге: в первый раз – в 1847 году, а второй – 20 лет спустя.

Его приезду в российскую столицу в 1847 году предшествовало посвящение «Фантастической симфонии» (*Épisode de la vie d'un artiste. Symphonie fantastique*), императору Николаю I [см.: 3].

Как известно, это произведение, написанное в 1830 году, открывает ряд изданий инструментальной и вокально-симфонической музыки Берлиоза. Однако первоначально увидела свет лишь вторая часть симфонии – «Сцена бала». В обработке для фортепиано соло Ф. Листа она была опубликована в 1834 году издательством М. Шлезингера в Париже и Берлине, а в Москве – К. Ленгольдом. В том же году Лист подготовил полное переложение симфонии для фортепиано<sup>2</sup>.

Однако публикации партитуры «Фантастической симфонии» пришлось ждать еще 11 лет. Она вышла из печати в 1845 году в издательстве Шлезингера со следующим титулом: *Episode / de la vie d'un Artiste / Symphonie / Fantastique / Partiture / Nicolas I / Empereur le toutes les Russies / Par / Hector Berlioz / Op. 14 / Paris / Maurice Schlesinger*. Анонс о новой партитуре Берлиоза был впервые опубликован Шлезингером в *Revue et gazette musicale* в мае 1845 года [см.: 7, с. 172].

Но каким образом и почему Берлиоз решился посвятить симфонию именно Николаю I? В литературе об этом существует очень скудная информация. В новом критическом издании «Фантастической симфонии» (в кратком разделе «Титул и посвящение») указывается на контакт Берлиоза с русским царем, состоявшийся в 1843 году<sup>3</sup>, в результате которого Николай I

будто бы поручил композитору обработку русских церковных хоралов [см.: 5, с. XXX]. Столь загадочный сюжет до сих пор не получил ни объяснения, ни развития. Единственным обнаруженный намек на это событие – письмо Берлиоза сестре Нанси от 6/7 сентября 1843 года: *«Если бы я не продал свой «Трактат об инструментовке», я бы не смог поехать в Германию, а эта поездка должна иметь большое влияние на мое будущее. Если бы у меня было достаточно денег сейчас, чтобы осуществить свой проект, вы бы услышали нечто великое, но ничего не возможно при нашем чудовищном правительстве. Если Русский Император захочет, продамся ему, мне нужно получить побольше информации...»*<sup>4</sup> [7, с. 112].

Благодаря сохранившимся в РГИА документам акт «принятия» партитуры Фантастической симфонии русским императором можно датировать довольно точно – 28 февраля 1846 года: *«Государь Император удостоив благосклонного принятия поднесенную его Величеству известным Композитором Гектором Берлиозом Фантастической симфонии его сочинения, Высочайше повелеть изволили: передать эту симфонию в Министрство Императорского Двора, а сочинителю пожаловать перстень в триста рублей серебром»*<sup>5</sup>. Правда, рескрипт о дозволении Берлиозу «поднести его Величеству» «Фантастическую симфонию», который непременно должен был предшествовать соответствующей процедуре, до сих пор не найден (возможно, он не сохранился).

Да и вопрос о том, когда композитор получил разрешение посвятить свою симфонию Николаю I остается открытым. Хотя в самом факте такого раз-

\* Петрова Галина Владимировна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Российского института истории искусств.

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Русско-французские музыкальные связи: Гектор Берлиоз в Петербурге» (проект № 14-04-00138а).

<sup>2</sup> См.: *La Gazette musicale de Paris*. 1834. No 45. 9 November. P. 388.

<sup>3</sup> Обстоятельства не известны.

<sup>4</sup> В тексте фраза об императоре обрывается многоточием. Вноске к письму редактор (со ссылкой на парижский музыкальный журнал «Le Ménestrel») воспроизводит информацию о просьбе Николая I в связи с аранжировками хоралов; также добавляет, что русский император, «символизирующий автократический режим», противопоставляется здесь «французскому правительству» [7, с. 112].

<sup>5</sup> РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Д. 38. 3 л.: 28 февраля, 6, 12 марта 1846 г. «О поднесении Государю Императору композитором Берлиозом симфонии и пожалованном ему подарке – вознаграждении в 300 рублей серебром». В фонде Дирекции Императорских театров сохранился также документ о дальнейшем движении партитуры после принесения ее в дар императору: «По высочайшему повелению Фантастическая симфония композитора Берлиоза была препровождена Его Превосходительству А.М. Геденову для Императорских театров» (РГИА. Ф. 497. Оп.1. Д. 10963. Л.1).



решения сомневаться не приходится. Представляется маловероятным, что Берлиоз поместил посвящение русскому царю на титульный лист издания «Фантастической симфонии», не имея на то официального согласия. Но кто в таком случае осуществлял посредничество в стратегии композитора, результатом которого оказалось не только посвящение симфонии Николаю I, но и предпринятая в 1847 году гастрольная поездка в Россию?

Согласно мемуарам Берлиоза, решение об этой поездке было принято им в декабре 1846 года после неуспеха у парижской публики «Осуждения Фауста». «Я был разорен, — писал композитор. — За мной остался значительный долг, который я не мог уплатить. После двух дней невыразимых моральных страданий я нашел средство выйти из затруднения при помощи поездки в Россию» [1, с. 566]. Эти слова композитора широко известны. Однако столь ли стремительным было решение о путешествии в Россию, как он представил его в своих мемуарах?

Д. Кернс в своей монографии о Берлиозе высказывает предположение, что композитор задумал свое турне в Россию еще в конце 1845 — начале 1846 года. Исследователь опирается на письменное заявление Берлиоза по поводу отпуска (адресованное библиотеке Парижской консерватории) с намерением совершить путешествие в Австрию и Россию [6, с. 395].

Однако существует и другой документ, подтверждающий 1845—1846 годы в качестве дат, предполагаемых французским композитором для гастрольной поездки в Петербург. Речь идет о забытом письме Берлиоза, адресованном А.Ф. Львову [см.: 5, с. 270]. Это письмо, автограф которого хранится в ОР РНБ<sup>1</sup>, не попало в отечественные публикации писем Берлиоза [2; 4] и, насколько нам известно, также обойдено вниманием западных исследователей, и, таким образом, по сути не вовлечено в научный обиход.

Обратимся к рукописи Берлиоза. Автограф письма написан на двух почтовых листах (так называемых вкладышах), склеенных полоской бумаги. Листы служили и конвертом таким образом, что половина оборота второго листа предназначалась для написания адреса получателя. Впрочем, точный почтовый адрес в данном случае отсутствует, его заменяет ука-

зание: «Господину генералу А. Львову, Директору Императорской капеллы, Санкт-Петербург» (*Monsieur Le Général A. Lvoff, Directeur de la Chapelle Impériale, St-Petersbourg*). Бумага, сложенная в виде конверта, была скреплена сургучом. Отсюда имеющийся дефект от вскрытия письма (фрагмент бумаги был оторван вместе с сургучом). На «адресном» листе — штемпель с указанием места и даты отправки письма (Париж, 1 августа); различимы также другие почтовые знаки<sup>2</sup>. Собственно в автографе письма Берлиоза к А.Ф. Львову последняя цифра в написании года, как можно заметить, написана не четко. Письмо датировано при публикации [5, с. 270] на основании почтового штемпеля. При сравнении автографа и публикации, очевидно, что печатный вариант за исключением мелких деталей вполне соответствует рукописи<sup>3</sup>.

Приведем письмо в переводе на русский язык<sup>4</sup>.

*Месье,*

*Примите мою искреннюю благодарность за Ваши многочисленные любезности; не могу выразить, насколько Ваше неожиданное благоволение мне льстит, и я был счастлив вновь порадовать Ваш просвещенный ум. Очевидно, что музыкальные произведения не могут быть по-настоящему адекватно интерпретированы, если оркестром не руководит сам автор. И конечно, любые самовольные интерпретации оригиналу только во вред. Тем более я с превеликим удовольствием воспользуюсь случаем посетить Санкт-Петербург этой зимой. Господин Де Глинка и Леопольд де Мейер очень поддержали мое стремление, и люди, осведомленные о музыкальных вкусах России, с ними согласились. Я буду признателен за поддержку и Ваши всемогущие советы; пожалуйста, по возможности напишите, какие трудности концертной жизни меня ожидают в Петербурге в ноябре и декабре или позже, если придется повременить.*

*На расстоянии сложно оценить реальное положение дел, путешествие предстоит утомительное и для меня очень важное, поэтому Ваше мнение по всем вопросам бесценно.*

*Я пока не видел господина Виардо и даже не знаю, в Париже ли он. Сам я только что вернулся из провинции, где дал четыре концерта (в Марселе и в Лионе), а потому Ваше письмо получил лишь по возвращении от госпо-*

<sup>1</sup> ОР РНБ. Ф. 65. Гектор Берлиоз. Оп. 1. Ед. 11. На 2 л. с об.

<sup>2</sup> В том числе след штемпеля получения письма: июль 30 вечер (в данном случае указана дата, соответствующая 11 августа по принятому в Европе григорианскому календарю).

<sup>3</sup> На первой странице автографа выделено жирным, как будто исправлено слово «très» («очень») в обороте «и я был счастлив вновь порадовать...» (в оригинале «очень рад»). Также на первой странице жирным выделены слова «éclairé» («просвещенный») и «doute» («сомнение») — в обороте «вне всяких сомнений» (переведено как «очевидно, что»). На последней странице вымарано одно слово после итальянской половицы. На обеих страницах автографа фамилия М.И. Глинки (вероятно, для выражения особого почтения) приведена вместе с дворянской частицей «де» («de Glinka»); в печатном виде — «De Glinka». М.И. Глинка был в числе первых русских корреспондентов Берлиоза (см., например, его письмо Глинке, датированное [около 27 марта] 1845 г., в котором Берлиоз просил снабдить его разными сведениями и «заметками» для подготовки статьи о Глинке, а также концерта, где исполнялась Лезгинка из «Руслана и Людмилы» и каватина Антониды из «Ивана Сусанина») [2, с. 131].

<sup>4</sup> Перевод выполнен А. Петровой.

(3.)

Monsieur

reçay ma reconnaissance bien sincère pour toutes  
 les choses aimables que vous avez bien voulu m'écrire;  
 je ne puis vous dire combien votre suffrage inspire  
 ma fierté, et je serai très heureux de pouvoir acquiescer  
 de nouveau à votre saine ~~raison~~ raison. Il est hors de  
 doute que sans la présence de l'œuvre et son action  
 immédiate sur les exécutants, certains ouvrages sont  
 toujours plus ou moins modifiés par l'habitude. Les  
 changements, qui aussi me paraissent, sont toujours à  
 leur désavantage. Voilà pourquoi j'ai eu cet espoir  
 de profiter de la lettre que je me suis fait pour cet  
 hiver, en visitant Pétersbourg, M. Glinka m'a beaucoup  
 encouragé à réaliser ce projet, depuis ce voyage de même

101-50  
 101-50  
 101-50

PARIS  
 1846

Monsieur  
 Le Général A. Hoff  
 Directeur de la Chapelle Impériale  
 St Pétersbourg

Erreurs: 1846

et quelques autres personnes qui connaissent fort bien les  
 nuances musicales de la Russie ont été de ce avis.  
 J'ai reçu aussi à votre obligeance et à votre  
 parfait patronage, et je vous serai bien reconnaissant si  
 au reçu de votre lettre vous voudriez bien m'écrire  
 quelques lignes au sujet des principales difficultés qui  
 se présentent à moi pour donner des concerts en  
 grand à Pétersbourg pendant les mois de novembre et  
 de décembre, ou plus tard s'il faut attendre un peu.  
 Il est si difficile de juger sainement de pareilles  
 questions à distance et d'ont un voyage si fatigant  
 et si important, qu'on ait tel quel votre avis  
 pour moi d'un prix infini.  
 Je n'ai pas encore pu voir M. Viardot et m'est même  
 pas sûr qu'il est à Paris. J'arrive d'un tourna de  
 Province où j'ai donné quatre concerts (à Marseille et Lyon)  
 et votre lettre m'a été remise à mon retour seulement  
 par M. Schlesinger. Si je puis obtenir le lecture  
 de votre ouvrage, j'éluderais avec un grand intérêt  
 mais je ne suis pas plus que vous parlent de  
 réinventions de l'orchestre au piano et j'attendrais  
 pour publier dans un feuillet mon opinion sur  
 une œuvre de cette importance, qu'il m'ait été

permis d'entendre, ou de l'étudier dans la grande  
 partition avec vous. C'est seulement ainsi que je  
 pourrai m'en former une idée juste et complète.  
 La même chose m'est arrivée avec M. Glinka; j'étais  
 fort loin, après avoir entendu jouer par lui sur le piano  
 ses fragments de ses opéras, j'en avais l'opinion que j'en  
 ai conçue plus tard en les faisant exécuter à mes  
 concerts de cirque. Les traducteurs sont tous  
 de traites, ~~le~~ le proverbe Italien n'est que trop  
 vrai; mais le piano est le plus détestable des traducteurs.  
 Je me redonnais amplement, j'espère, pendant mon  
 séjour à Pétersbourg.

En attendant, recevez je vous prie, monsieur,  
 l'assurance de sentiments les plus distingués avec  
 lesquels j'ai l'honneur d'être  
 votre tout dévoué

M. Berlioz

Paris le 1<sup>er</sup> août 1846  
 Rue Blanche 43

Автограф письма Гектора Берлиоза А.Ф. Львову

дина Шлезингера. Как только у меня появится возможность, с интересом ознакомлюсь с Вашим сочинением, хотя я, как и Вы, не большой поклонник переложений для фортепиано, надеюсь, вскоре мы вместе всё прослушаем, проанализируем, и мне удастся опубликовать свою рецензию на Вашу работу. Лишь с Вашей помощью я смогу четко и ясно сформулировать свое мнение. Когда я впервые услышал фрагменты опер господина Де Глинки в его исполнении на фортепиано, я далеко не сразу вникнул в его музыку, и только спустя какое-то время, уже после исполнения тех же опер на моих концертах в цирке, у меня сформировалась точка зрения. Все переводчики предатели, — справедливо гласит итальянская поговорка<sup>1</sup>. Рояль — худший из предателей. Надеюсь, в Петербурге я не буду нуждаться в его услугах.

Ожидаю Вашего ответа с благодарностью и глубочайшим почтением.

Искренне Ваш Г. Берлиоз

Париж 1 августа 1845

Улица Блани, 43

Из содержания вышеприведенного документа очевидно: перед нами фрагмент относящейся к 1845 году переписки, другие звенья которой на сегодняшний день не обнаружены. В том числе и письмо А.Ф. Львова, обращенное к Берлиозу и «предваряющее» вышеприведенное ответное письмо от 1 августа, в котором обсуждаются две взаимообусловленные темы: главная связана с намерением автора послания приехать в Петербург («воспользуюсь случаем посетить Санкт-Петербург этой зимой»). Другая тема связана с проблемой интерпретации. Об исполнении в переложении для фортепиано (как, впрочем, и об исполнении разрозненных частей произведения), особенно о «самовольной интерпретации», Берлиоз отзывается критически. И дело здесь не только в том, что он не

был поклонником транскрипций (листовское переложение «Сцены бала» пользовалось чрезвычайной популярностью и поощрялось самим композитором)<sup>2</sup>. Скорее, он печется о будущем адекватном исполнении своих сочинений в Петербурге. Предлог для обсуждения этой темы — ходатайство А.Ф. Львова. О каком из своих сочинений просил русский композитор, остается неясным. Вряд ли речь идет об опере «Бьянко и Гвальтьеро», к тому времени (1/13 ноября 1844 года), поставленной с большой помпой в Дрездене при поддержке К. Липиньского, Спонтини и Мейербергера. Как бы то ни было, Берлиоз обещает опубликовать свое мнение о «произведении такой важности». Опус Львова, очевидно, был передан для Берлиоза с Луи Виардо — мужем знаменитой певицы Полины Виардо<sup>3</sup>.

Несмотря на то, что о посвящении «Фантастической симфонии» Берлиоза русскому императору Николаю I в обсуждаемом документе речь не идет (партитура уже была опубликована несколькими месяцами раньше), представляется, что именно А.Ф. Львов — ключевая фигура в этом необычном сюжете. Последующие письма Берлиоза, адресованные А.Ф. Львову, в том числе от 3 марта 1847 года [4; с. 45], так или иначе, подтверждают участие директора Придворной певческой капеллы в делах французского композитора.

Зимой 1846 года Берлиоз в Россию не приехал. Он предпринял турне в Вену, затем в Прагу и Пешт, Бреслау, вновь в Прагу, Брауншвейг, вернулся в Париж для исполнения «Осуждения Фауста». Отъезд же в Россию состоялся лишь 14 февраля 1847 года.

Забывтое письмо Берлиоза А.Ф. Львову — лишь одна из страниц истории отношений великого француза с русскими музыкантами. Однако этот документ дает основания скорректировать последовательность фактов и событий, связанных с историей русско-французских музыкальных связей.

#### Литература

1. Берлиоз Г. Мемуары / Пер. с франц. О. К. Слезкиной; вступ. ст. А. А. Хохловкиной; ред., пер. и прим. В.Н. Александровой и Е. Бронфин. М.: Музыка, 1967.
2. Берлиоз Г. Избранные письма / Пер. с франц. 2-е изд. Л.: Музыка, 1984. Кн. 1. 1819–1852.
3. Петрова Г. Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / Отв. ред. и сост. Н.А. Огаркова. СПб., 2014. С. 104–118.
4. Письма зарубежных музыкантов: Из русских архивов / ЛГИТМиК; сост. Л.М. Кутателадзе; вступ. ст. А.А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1967.
5. Berlioz H. Correspondance Générale. T. III. 1842–1850 / Texte établi et présenté par Pierre Citron. Paris: Flammarion, 1978.
6. Cairns D. Berlioz. Servitude et grandeur. Vol. 2: Servitude and Greatness, 1832–1869. Paris: Fayard, 2002.
7. The New Berlioz Edition. Vol. 16. Symphonie fantastique. / Ed. Nicholas Temperley. Kassel a.o.: Bärenreiter, 1972.

<sup>1</sup> Traduttore, traditore (ит.)

<sup>2</sup> «Теофилю Готье из Парижа, май 1844. Мой дорогой Теофиль, — писал Берлиоз, — не будете ли Вы столь добры, говоря в Вашем фельетоне о Листе, упомянуть, что до своего отъезда он выступит еще раз в концерте, который я даю в субботу 4-го в «Театр итаьенн». Он будет играть Концерт с оркестром Вебера, свои «Венгерские напевы», свою фантазию «Дон-Жуан» и один — сцену на балу из моей «Фантастической» симфонии, сразу же после его исполнения оркестром» [2, с. 124].

<sup>3</sup> Луи Виардо — французский писатель, искусствовед, критик, переводчик.



Валерий БЕРЕЗИН\*  
(Москва)

### «По причине производимого ими большого шума...» Семейства гобоев и фаготов в трактате Марена Мерсенна «Всеобщая гармония»

*Красота, упорядоченность, соразмерность  
и прочие прекрасные качества гармонии  
приведут к появлению прекрасных мыслей,  
облеченных в превосходную форму изложения.*  
Марен Мерсенн. «Всеобщая гармония»

Марен Мерсенн (1588–1648) не был профессиональным музыкантом, однако его интерес к музыке — науке и практике — оказался не менее пылкой страстью, чем занятия философией, математикой, физикой или метафизикой. В знаменитой книжечке «Беседы музыкантов» его современник Аннибал Гантез иронизировал, что великий знаток музыкального искусства много рассуждает, не умея написать простой мотет, что тогда было доступно большинству мальчишек-певчих из метризов [4, с. 22]. И в то же время музыкальные труды Мерсенна трудно переоценить: это тщательные, подробнейшие аналитические описания явлений, инструментов, голосов, представляющие бесценный материал не только музыкальным историкам<sup>1</sup>.

«Всеобщая гармония» [6] опубликована в 1636–1637 годах (некоторые части издавались ранее и позднее), а когда написана — бог весть, но, несомненно, работа потребовала длительного времени<sup>2</sup>. По предвидению автора, весь труд состоит из девятнадцати книг. Нас же интересует Пятая книга входящего во «Всеобщую гармонию» Трактата об инструментах, где описаны современные автору и бывшие в употреблении духовые музыкальные инструменты.

В рамках настоящей публикации мы обращаемся лишь к семействам гобоев и фаготов (по необходимости оставляя за кадром главу о гобоях де Пуату, к которой, возможно, обратимся впоследствии).

Мерсенн хорошо знал инструменты, используемые при дворе Людовика XIII, о чем неоднократно упоминает разных главах трактата, хотя ему был знаком и инструментарий городских менетрье. Надо полагать, что он обращался к наиболее совершенным моделям своего времени, поскольку иные типы оста-

## HARMONIE UNIVERSELLE, CONTENANT LA THEORIE ET LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE.

Où il est traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques.

Par F. MARIN MERSENNE de l'Ordre des Minimes.



A PARIS,  
Chez SEBASTIEN CRAMOISY, Imprimeur ordinaire du Roy,  
rue S. Jacques, aux Cicognes.

M. DC. XXXVI.

Avec Privilège du Roy, & Approbation des Docteurs.

*Титульный лист первого издания «Всеобщей гармонии»  
Марена Мерсенна*

\* Березин Валерий Владимирович — доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

<sup>1</sup> До фундаментальной «Всеобщей гармонии» опубликован похожий по названию 456-страничный «Трактат о всеобщей гармонии» (Traité de l'harmonie universelle, 1627), представляющий немалый интерес для историков эстетики и философии, но не касающийся нашей темы [5].

<sup>2</sup> С оцифрованным оригиналом первого издания «Всеобщей гармонии» можно ознакомиться на сайте Национальной библиотеки Франции по адресу: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.r=mersenne.langFR>

вались достаточно архаичными. Очевидно, что в силу замкнутости французской музыкальной культуры XVII века на собственные достижения и традиции, Мерсенн сконцентрирован на «своих», принятых во Франции инструментах. Ему, конечно, были знакомы труды предшественников и современников из других стран. Но какое значение, например, могли иметь писания провинциального лютеранина Михаэля Преториуса для ученого, находящегося в «центре мира»? Разве что вызвать снисходительную критику. «Книга об инструментах Михаэля Преториуса, имеющая анаграмму *Hic iam alter Orpheus*, изданная в 1619 году, попала мне в руки после завершения всех книг «Гармонии». Думаю, приятно было бы узнать содержание его «Органографии», которое я привел бы в кратком изложении, если бы не была она написана по-немецки», – лукавит Мерсенн, потому что и разглядел, и разобрал, и даже нашел кое-что полезное: «...Изображения, которыми я воспользовался, представляются мне более ясными и лучше сделанными, о чем читатель может судить сам. Он называет пандору *Orpheocorn* и *Penorcorn* и показывает морскую трубу с четырьмя струнами, называя ее *Trumscheit*. Прочие немецкие названия я вообще опускаю, поскольку они у нас совсем не в ходу. Он добавляет некоторые виды старинных органов, которые вовсе не так хороши, как наши, и помещает на таблицах 29, 30 и 31 некоторые индийские инструменты, коих я вообще не касался...» [7].

А потому, учитывая «франкоцентричную» позицию Мерсенна, приводимые в его трактате многообразные сведения вряд ли стоит рассматривать как единственно достоверные свидетельства эпохи, к чему бывают склонны некоторые аутентисты.

Мерсенна цитировали много, ссылались на него еще больше, выхватывая, как правило, отдельные фразы из контекста вторичных источников или приводя ссылки из сомнительных пересказов, что породило немало заблуждений, неточностей или просто ошибок. В частности, некоторые распространенные сведения о музыкальных инструментах первой трети XVII века заимствованы именно у этого автора, хотя зачастую приписываются другим. Кроме того, в музыковедческой литературе бытуют явно ошибочные представления о теноровых и, особенно, басовых гобоях, а также об инструментах фаготного семейства, которые, по Мерсенну, различаются лишь второстепенными частностями. Даже этимология названия инструмента – *fagot* – имеет не итальянские, а французские корни, а название, происхождение и конструкция инструмента могут быть объяснены французским глаголом *fagoter* (вязать хворост), но не

итальянским, как об этом любят писать российские исследователи. Фагот Аффранио Альбонези, многократно упомянутый в инструментоведческих работах, известен также из описания Мерсенна, достаточно ясного и определенного, но вовсе не из лингвистического труда Тезео Альбонези, который недоступен музыковедам и является, по сути, инкунабулой.

Стиль Мерсенна прост и безыскусен. Он желает быть точным, педантично описывая детали и подробности, полезные как для сочинителей, так и «для желающих изготовить» тот или иной инструмент. При этом логика его описаний вовсе не безупречна: иногда он, как бы вспомнив важное, перескакивает с одного на другое, смешивает информацию о разных инструментах, нередко запутывает читателя мелочными деталями, а порою запутывается сам, что-то забывая или указывая с ошибками. Однако эта безыскусность изложения одновременно подкупает стремлением к доступности, отсутствием псевдонаучности и нарративным стилем.

Переводить Мерсенна достаточно сложно, потому что в органологии XVII века мы не найдем устойчивой профессиональной терминологии. Автор изъясняется принятыми в его эпоху терминами, бытовавшими на уровне профессионального жаргона и, естественно, не вошедшими в справочники и словари (за редчайшими исключениями). Но одновременно такой язык способен приоткрыть ментальность времени. Для Мерсенна, например, нет разницы между игровыми отверстиями (акустическими, декоративными) или воздушным каналом, для него все это – *trou* (*дыра, дырочка, отверстие, скважина*), а штифт гобоя, эс фагота – *cuivrette* (*медяшка, медная трубка*), кожух для клапанов или крышка курто – *boëtte* (*деревянная коробка*)<sup>1</sup>. Бассон или курто – это те же фаготы, а сервелат – «не что иное как курто или укороченный фагот», – без всяких хитростей и затемняющих дело теорий. Некоторые архаизмы имеют несколько значений, и переводчику приходится выбирать тот или иной вариант, неизбежно упрощая возможную многозначность смысла. Отметим также, что когда Мерсенн пишет о «больших гобоях», он имеет в виду не какой-то особый тип инструментов, существовавших одновременно с «малыми», а всего лишь разницу между ординарными типовыми гобоями и гобоями де Пуату, инструментами меньшего размера<sup>2</sup>.

В последующих номерах журнала мы предполагаем опубликовать перевод еще некоторых фрагментов «Всеобщей гармонии» Марена Мерсенна, содержащих его описания музыкальных инструментов.

<sup>1</sup> Термин «фонтанелла» (*fontanelle*) появится позже, но так и не станет общепринятым.

<sup>2</sup> Учитывая, что в тот период еще не сложился знаменитый придворный ансамбль «Les Grands Hautbois», мы не рассматриваем здесь подробно специфику понятия «большие гобои» во Франции XVII века, отсылая читателя к монографии о музыке королевского двора [см.: 1].

## Фрагменты Пятой книги Трактата об инструментах из «Всеобщей гармонии»

(перевод и комментарии В.В. Березина)

### Суждение XXXI<sup>1</sup>

Разъяснить изображение, диапазон, табулатуру  
и употребление больших гобоев

Следует сказать, что во Франции в ходу два вида гобоев, а именно гобои де Пуату, коих изображение я покажу в тридцать втором Суждении, и те, что называют просто гобоями, по виду схожие с большими продольными (или английскими) флейтами, объяснение которых я дал в Суждении 8. Итак, у этих инструментов есть трости, как видно на рисунке дисканта<sup>2</sup> *BCD*, имеющего трость *AB*, которую берут в рот со стороны *A* чтобы извлечь звук (см. рис. 1 справа). Восемь первых чисел позволяют видеть расположение восьми отверстий, которые закрывают, чтобы получить звукоряд; потому что девятое и десятое служат лишь для того, чтобы выходящий воздух улучшал звучание, и также укоротить дискант, у которого раструб расширяется от девятого отверстия, продублированного на противоположной стороне, так же как и десятое, и как это устроено на теноровой и альтовой разновидностях. При этом, однако, если закрыть эти последние отверстия, инструмент сможет исполнять более низкие звуки.

Что касается тенора (*taille*), он звучит на квинту ниже дисканта, если играть при полностью открытых [игровых] отверстиях. Но у него есть лишь семь закрывающихся отверстий (см. рис. 1 слева), из которых седьмое скрыто под защитным кожухом (*la boîte*) *IKMN*, пронизанным множеством дырочек как для украшения, так и для выхода воздуха из седьмого отверстия и предохранения рычажка клапана, закрывающего это отверстие. Устройство этого рычажка показано сбоку, где виден полностью весь клапан, закрепленный посредством двух маленьких штанг в отверстиях *i* и *k*. Литерой *L* показана уплощенная поверхность на стволе тенора, предназначенная для удобства

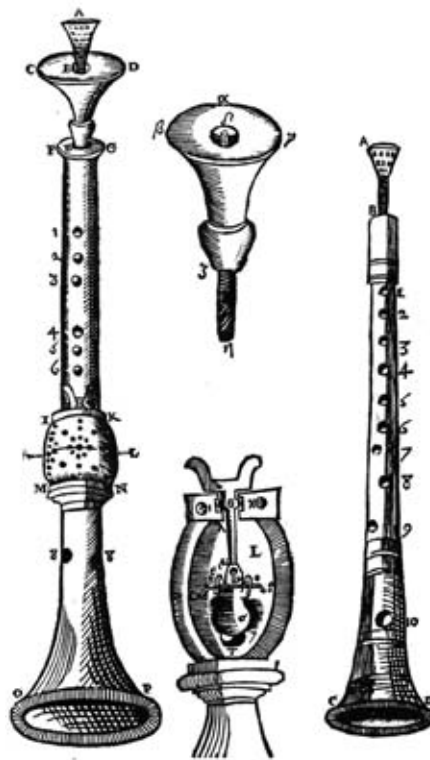


Рис. 1. Дискантовый (справа) и теноровый гобой

крепления клапана. Литеры *γ* и *δ* показывают маленькую медную пластину, которая соединяется на конце вертлюгом *θ*; и при ее поднятии с помощью мизинца правой руки, нажимающего одну из лапок раздвоенного рычажка *H*, закрывается [седьмой] клапан, тогда как четвертый палец закрывает шестое отверстие. Эта пластина ограничивается железной нитью *π ρ*, закрепленной в дереве в точках *ω* и *ρ* так, чтобы пластина *γ δ*, закрывающая отверстие, упиралась в эту железную нить как в ограничительную ось. Это надо объяснить один раз и навсегда, чтобы было ясно, чему служат клапаны и как двигаются рычажки. Есть еще четыре пластинки, через которые проходит железная нить,

<sup>1</sup> Мерсенн называет каждую главу данной книги *суждением* (*proposition*), имея в виду форму мышления, в которой что-либо утверждается или отрицается о предмете, его свойствах или отношениях между предметами. (Виды суждений и отношения между ними изучаются в философской логике.)

<sup>2</sup> Французская партитура XVII века пятиголосна. Голоса и инструменты составляют семейства не из четырех привычных ныне разновидностей (сопрано, альт, тенор и бас), а из пяти: дессю (*dessus*), от-контр (*haute-contre*), тай (*taille*), квинта (*quinte*) и бас (*basse*). Весьма условно можно актуализировать их как дискант (или сопрано), альт, тенор, баритон и бас. Тем не менее в настоящем переводе мы используем именно русскую терминологию: дискант — *dessus*, альт — *haute-contre*, тенор — *taille*, баритон — *quinte*, бас — *basse*.

из которых две являются частью пластины, закрывающей отверстие, и две другие, параллельные первым, рядом с обозначениями  $\zeta$  и  $o$ , но ракурс рисунка почти не позволяет их показать, так что для ясного понимания необходимо их увидеть в натуре.

Трость этого тенора схожа с тростью дисканта, как это видно на изображении  $AB$ , но ее насаживают на маленький штифт в точке  $\delta$ , и накрывают деревянной плашкой, обозначенной литерами  $\beta \alpha \gamma \zeta$ , которую мастера называют пируэтом (Piroïette) и которая вставляется в верхнюю часть этого инструмента  $FG$ , что видно по литерам  $CDE$ . Так что литеры  $ACDFGOP$  показывают весь теноровый гобой полностью, в законченном и законченном виде, в котором он предназначен для игры. Восьмое отверстие служит лишь для выхода воздуха с двух сторон. Но нужно отметить, что игровые отверстия этих инструментов имеют косое сверление, чтобы внутреннее их положение соответствовало верному расположению снаружи, — я обозначил это белым цветом на отверстиях. Например, белый цвет на первом отверстии тенора показывает, что оно скошено к трости, а белый цвет второго отверстия — что оно направлено к третьему, и так же прочие. Так обычно делается на всех больших инструментах, чтобы снаружи звуковые отверстия располагались поближе друг к другу и пальцы могли бы их закрывать, а внутри оставались достаточно удаленными для получения необходимых интервалов между звуками.

Однако следует сказать, что игровые отверстия по-разному удалены одно от другого, потому что четвертое настолько же отстоит от третьего, насколько третье отстоит от первого или четвертое от шестого. А седьмое почти так же удалено от шестого, как четвертое от второго, хотя звучание при этом будет верным. Это касается подавляющего большинства инструментов с игровыми отверстиями, что уже мною отмечалось.

Следует также добавить истинные размеры этих двух видов инструментов, чтобы желающие их изготовить знали пропорции, которые следует соблюдать. Длина дисканта от  $B$  до  $C$  составляет два фута<sup>1</sup> девять дюймов и  $1/3$  от девятого отверстия до литеры  $D$ . А поскольку можно сказать, что его длина заканчивается девятым отверстием, его размер всего один фут и  $[3$  и  $2/3$  дюйма]<sup>2</sup>. У него три дюйма и  $1/3$  от  $B$  до первого игрового отверстия, отстоящего от второго на тринадцать линий. Что касается других отверстий, они отстоят почти на то же расстояние, кроме восьмого, удаленного от седьмого на двадцать линий, а трость  $AB$  отдаляет его еще на два дюйма<sup>2</sup>.

Длина тенора — два фута четыре дюйма и  $1/3$ , включая пируэт  $AG$  длиной два дюйма пять линий. От  $G$  до первого отверстия — пять дюймов и семь линий, а от восьмого отверстия до  $G$  один фут и  $1/4$ , что и определяет [фактическую] длину этого тенора, потому что воздух выходит из восьмого отверстия. Между первым отверстием и вторым, вторым и третьим, четвертым и пятым, пятым и шестым расстояние один дюйм и  $2/3$ , тогда как между третьим и четвертым оно двойное, а между шестым и седьмым и седьмым и восьмым оно составляет три дюйма и  $1/3$ .

Рассмотрим теперь пропорции баса  $BMN$  (см. рис. 2), который во многом отличается от тенора, потому что он такой длинный, что нельзя достать губами до трости, а потому используют медную трубку на которую крепится трость в точке  $A$ , чтобы можно было ее взять в рот, и эта трубка опускается вниз настолько, насколько нужно для удобства играющего эту партию. Но я уже говорил об этом в описании продольных флейт. Длина этого баса от  $B$  до  $MN$  — пять футов, и имеет он одиннадцать игровых отверстий, отмеченных столькими же числами, из которых 8-е, 9-е, 10-е и 11-е отверстия спрятаны под защитными кожухами  $GHIKL$ , так чтобы под кожухом  $GHIK$  были три клапана, а под  $IL$ , называемом карманом (*la poche*), располагался только один, закрывающий одиннадцатое отверстие, находящееся ровно в месте, обозначенном цифрой, так же как отверстия под большим кожухом расположены напротив цифр 8, 9 и 10. И поскольку четыре рычажка [этого инструмента] сделаны так же, как у тенора, нет нужды объяснять их устройство. Следует лишь отметить, что клапан  $[C]$  закрывает восьмое отверстие,  $D$  — девятое,  $E$  — десятое, а  $I$  — одиннадцатое.



Рис. 2. Басовый гобой

Что касается диапазона гобоев, каждая партия, например дискант, охватывает квинтдециму (*Chaque partie <...> fait la Quinzième*), потому что кроме естественных звуков, для которых есть игровые отверстия, можно играть и другие, более высокие и исполняемые с удво-

<sup>1</sup> 1 французский фут (королевская стопа — pied royal) = 324 мм, 1 дюйм (pouce) = 27 мм, 1 линия = 2,25 мм.

<sup>2</sup> В оригинальном тексте в этом месте пробел.

енной силой дыхания, как я уже объяснял на других инструментах, имеющих такие же свойства.

### Суждение XXXII

*Разъяснить изображение, величину, диапазон и использование бассонов, фаготов, курто и музыкальных сервелатов*

Я рассуждаю об этих видах басов, потому что их можно присоединять к ансамблю<sup>1</sup> гобоев, и они отличаются от предшествующего баса<sup>2</sup> лишь тем, что складываются из двух частей, чтобы их было удобнее носить и держать в руках. Их потому и именуют *Fagots*, что они похожи на два куска дерева, связанных и соединенных между собою. Итак, первый фагот, изображенный слева (см. рис. 3), начинается от литеры *A*, где мы видим медную трубку (*cuivret*) *LK*, направляющую воздух в канал *ABEI*. Воздух выходит через раструб *H*, снимающийся у литеры *I*. Что касается расстояния между [игровыми] отверстиями, первое отстоит на четыре дюйма от верха *A*, и четыре дюйма с половиною от третьего отверстия до четвертого, шестнадцать линий от шестого до седьмого, пять дюймов от седьмого до восьмого, шесть дюймов с четвертью от восьмого до девятого, два дюйма от девятого до десятого, и т. д. *I* от одиннадцатого до двенадцатого семь дюймов с половиною, а от него до конца фагота, скрытого под раструбом *HI*, пять дюймов с половиною.

Раструб имеет почти девять дюймов от *I* до *H*. *A* прочие дырочки удалены друг от друга всего на дюйм с четвертью. Следует также заметить, что входная воздухопроводящая трубка (*эс*) и, следовательно, отверстие *A*, куда ее вставляют, имеет шесть линий в диаметре; что окончание фагота под [раструбом] *HI* открывается на дюйм с четвертью; что диаметр двенадцатого отверстия, которое вообще не закрывается, имеет шесть линий, и что диаметр первых шести отверстий составляет лишь три линии каждое.

Буква *M* показывает трость, вставленную в канал (*эс*) *LK*, именуемый втулкой-медяшкой (*cuivret*), поскольку делается обычно из меди (*cuivre*), но также может быть из стекла, дерева, золота и серебра и т. д.<sup>3</sup>

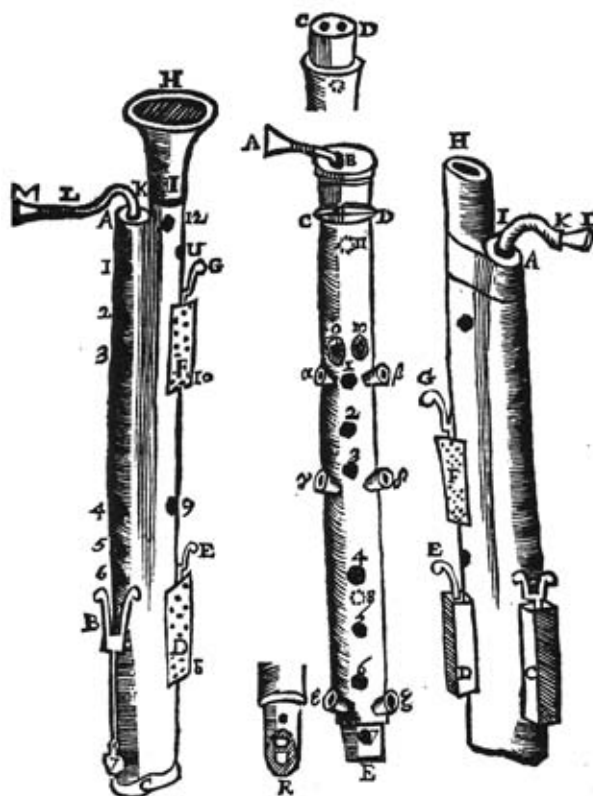


Рис. 3. Слева — направо: фагот, курто и бассон

У этого фагота три клапана, из коих первый *B*, закрывающий седьмое отверстие, — открытый, а второй *E* и третий *G* — закрытые, находятся под кармашками *D* и *G*.

Литера *C* показывает накладку из меди или иного материала, соединяющую и связывающую два ствола этого инструмента, если только он не изготовлен из единого куска дерева. И вот отверстия, которые имеются в этих двух частях фагота, закрываются двумя шпильками, чтобы воспрепятствовать выходу воздуха. *A* оба воздушных канала двух колен фагота так соединены, чтобы воздух, входящий через трость *M*, выходил только через двенадцатую дырочку и отверстие *H*, когда [остальные] одиннадцать отверстий закрыты.

Можно очень легко понять сказанное мною об этих двух шпильках на конце *R*, показанных здесь отдельно, и где сверху есть отверстие, седьмое на фаго-

<sup>1</sup> Автор употребляет в оригинале слово «concert», о котором во «Всеобщем словаре» А. Фюретьера (1690) сказано следующее: «Собрание музыкантов, которые поют или играют на инструментах. Существуют концерты певческих голосов, лютен, виол или многих инструментов, соединенных вместе. Не бывает концертов, которые могут заменить оперное представление. Платон и прочие древние авторы полагали, что движение небесных светил создает благозвучный концерт, возвышенную гармонию» [3].

<sup>2</sup> Т. е. басового гобоя.

<sup>3</sup> Слово *cuivret* — профессиональный жаргонизм эпохи. Мерсенн применяет его, указывая *эс* фагота, бассового гобоя или штифт гобоев. Впервые это слово зафиксировано в Словаре А. Фюретьера (1690) в форме *cuivrette*, хотя лексикограф не очень ясно понимает его смысл, разъясняя: «Это маленький язычок (*anche*) из меди, применяемый на бассоне или гобое тогда, когда их длина не позволяет с удобством подносить их ко рту. Также словом *cuivrette* называют маленький кусочек меди, к которому присоединяют и привязывают маленькие медные пластинки, составляющие трость» [3].



те и отмеченное также на [нижнем] конце курто *BE*, описанном далее.

Третье изображение, справа, представляет еще один, другого типа фагот или бассон с тремя клапанами и одиннадцатью отверстиями, но у него вовсе отсутствует раструб для выхода воздуха на конце *H*, формирующий в определенной степени внешний вид верхней части, скрытой под раструбом *IH*.

Нет нужды пояснять ни назначение клапанов *G*, *E*, *B*, ни местоположение отверстий, которые они закрывают, а именно *F*, *D*, *C*, ни эса *IK* с тростью *L*, потому что все это уже было сказано в отношении другого фагота. Надобно только добавить, что бассоны и фаготы не все одной величины. Иные способны опускаться на терцию или кварту ниже прочих. Некоторые имеют такую разновидность инструмента *таро* (*Tarot*), однако же не слишком важно, как их называют, лишь бы умели хорошенько их изготавливать и употреблять в концерте мюзетов и [певческих] голосов, и чтобы способны были к музыке всякого рода в согласии со своим диапазоном децимы или ундецимы.

И также нет нужды пояснять способ извлечения звуков на этом инструменте, для этого достанет открывать отверстия одно за другим, как это делается на флейте. А потому я перейду к разъяснению среднего рисунка, изображающего курто, который, как бы ни назывался, есть не что иное, как фагот или укороченный бассон, также употребляемый с мюзетами в качестве баса. Он делается из одного цилиндрического куска дерева и похож на бревно. И вот некоторые делают из них большие бурдоны, наподобие тех, что имеются у странствующих монахов [ордена] св. Якова. Однако достаточно будет представить его без лишних слов на рисунке *BE*, где видно, что имеет он одиннадцать отверстий, из коих семь показаны на лицевой стороне, а 8-е, 9-е, 10-е и 11-е, отмеченные на белом фоне маленькими [пунктирными] точками, находятся на тыльной стороне инструмента, пронизанного по всей длине [ствола] двумя воздушными каналами, кои видны на рисунке *CD*, показывающем [верхний] конец инструмента, скрытый под крышкой (*une boîte*) *BCD*, имеющей входное отверстие *B*, куда вставляется трость *AB*. Седьмое отверстие указывает место, где соединяются окончания двух воздушных каналов *C* и *D*. И для того, чтобы они сообщались без потерь воздуха, идущего от трости *A* до одиннадцатого отверстия, из коего он выходит, здесь тоже имеется крышечка, сходная с обозначенной *BCD*, — дабы не было потерь воздуха ни в нижних звуках, ни в верхних.

У этого инструмента имеется еще шесть отверстий, три с правой стороны для тех, кто играет правой рукой, и три слева для левой. Они отмечены буквами *α*, *γ* и *ε*, и *β*, *δ* и *ζ*. Но нужно залеплять одни или другие воском, смотря с какой стороны их используют и какой рукой закрывают средние близлежащие отверстия. Эти отверстия, сделанные с помощью дополнительных кусочков дерева, называют сосками, и нужны они для связывания воедино воздушного канала внутри инструмента.

Что же до порядка, в коем используют отверстия, получая разные тоны во всем звукоряде инструмента, нужно отметить, что два нижних, обозначенные как 9 и 10, производят звуки самые высокие, и что одно предназначено для правой, а другое для левой. Иные показанные здесь отверстия, указанные цифрами 1, 2, 3, 4, 5 и 6, следуют далее таким образом, что, дойдя до шестого, получается седьмой тон. Десятое называется отверстием большого пальца, поскольку закрывается с его помощью. Оно соединяется с основным [воздушным] каналом, проходящим по всей длине инструмента, равно как и шесть последующих отверстий. Седьмое отверстие не служит извлечению какого-либо тона, оно нужно лишь для продолжения тока воздуха по смежному каналу, и находится ровно в месте их соединения. Соски *ε*, *α*, *γ* или *ζ*, *δ* и *β* дублируются лишь в нижней части канала, а потому служат извлечению восьмого, девятого и десятого тонов, имея в виду, что *α* или *β* суть последние отверстия курто, поскольку одиннадцатое предназначено лишь для выхода воздуха, когда все остальные отверстия закрыты.

И еще следует объяснить другие изображения бассов, которые примененными быть могут в концертах<sup>1</sup> всякого вида. Это бассон *BDH*, изображенный слева, и сервелат *BD* (см. рис. 4). Относительно бассона, который весь состоит из единого куска древесины, можно без труда пояснить его конструкцию и отдельные части, сославшись на то, что уже сказано выше о фаготах. Следует только добавить, что на нем имеются четыре клапана, потому что он опускается ниже, и что большой палец, открывающий клапан *G*, открывает и клапан *F*, а палец, открывающий девятое отверстие на тыльной стороне, открывает также восьмое посредством клапана *E*. Первый же клапан *C* открывается мизинцем правой руки.

Наконец, последний инструмент именуется сервелатом и являет собою не что иное, как укороченный фагот или курто. Он так мал, что может уместиться на ладони, будучи длиною не более пяти дюймов. Но

<sup>1</sup> Слово *concerts* здесь может быть трактовано как консорты, ансамбли или просто обозначать состав инструментов.

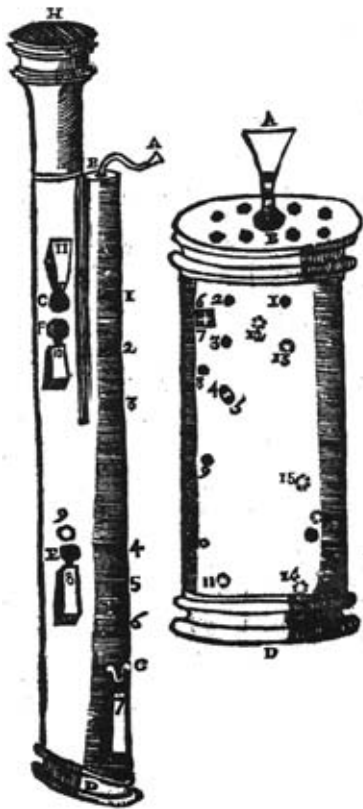


Рис. 4. Бассон и сервелат  
(справа)

прежде чем говорить о расположении на нем игровых отверстий и его диапазоне, следует пояснить пропорции предшествующего фагота, который может опускаться на кварту ниже прочих. Отмечу прежде всего, что длина его составляет пять футов с половиною, ежели его развернуть, то есть соединить воздушные каналы *BD* и *DH* в одну прямую линию. Расстояние между *B* и *D* — два фута и три четверти, а от *B* до *H*, что соответствует длине раструба, — восемь дюймов. От *B* до первого отверстия — девять дюймов с половиною и восемь дюймов от третьего до четвертого. Прочие же

отверстия вплоть до шестого отстоят друг от друга на полтора дюйма. От шестого до седьмого — семь дюймов, от седьмого до восьмого, которое на тыльной стороне, — четыре дюйма. От восьмого отверстия до девятого — семь дюймов, а от девятого до десятого — только пять с половиною. Наконец, от десятого до одиннадцатого отверстия — десять дюймов, и от одиннадцатого до верхнего основания, то есть до точки *B*, — четырнадцать дюймов.

Диаметр раструба составляет три дюйма, но при этом замечу, что отверстие, проходящее по всей длине бассона, то есть воздушный канал, в начале узок и расширяется к концу, что присуще зачастую гобоям и корнетам, делая их звучание более сильным, в отличие от инструментов с каналом одного диаметра от начала до конца.

Теперь осталось лишь разъяснить особенности сервелата, который имеет на внешней поверхности восемь отверстий одинаковой величины, пронизывающих этот инструмент по всей длине, при всем том, что эти восемь отверстий входят в один протяженный воздушный канал таким образом, что гармонический сервелат играет так низко, как это делал бы инструмент в восемь раз больший, то есть размером трех футов с половиною или около того. Поэтому нужно, что-

бы эти отверстия были бы размещены так, как здесь показано, чтобы попадали в канал в соответствующих местах для извлечения [необходимых] звуков на этом инструменте, у которого трость *A* размещена посреди восьми отверстий, которые закрыты латунной пластиной, или крышкой, такой же, какая обозначена буквой *D*, и заткнуты маленькими кусочками пергамента, дерева или любого другого материала, чтобы получился единый воздушный канал.

Что же до расположения игровых отверстий, оно отмечено четырнадцатью числами на поверхности инструмента, где цифра 1 обозначает первое отверстие, 2 — второе и так же прочие — вплоть до четырнадцатого. Но нужно сказать, что отмеченные пунктиром находятся на задней стороне и не могут быть видимы на рисунке, так же как обозначенные черным и находящиеся спереди, а именно 1, 2, 3, 4 и 5 (они расположены близко друг к другу лишь снаружи, тогда как внутри так же удалены друг от друга, как и прочие, потому что одни направлены по диагонали вверх, а другие вниз), 6 и 7, которые [фактически] разделены на четыре отверстия, но дают только два звука, поскольку два верхних и два нижних отверстия соединяются в полости воздушного канала, и, наконец, 8, 9 и 10.

Но 11-е, 12-е, 13-е и 14-е находятся с другой стороны, и 15-е дает самый низкий звук из всех, когда его закрывают, и при закрытых прочих отверстиях, а открывание первого отверстия дает самый высокий звук. Весь диапазон сервелата охватывает квинтдециму, в пределах которой можно получить все звуки, закрывая отверстия одно за другим, что получается тем ловчее, чем ближе эти отверстия друг к другу, потому что можно закрывать второе, третье или четвертое одним и тем же пальцем. При этом воздух выходит через четыре отверстия внизу под правой рукой, не обозначенные никакими цифрами, и еще одно отверстие в нижнем основании.

### Суждение XXXIII

*Еще раз разъяснить гобои вместе с другими предшествующими инструментами и музыкальные партии, которые они могут исполнять*

Я хочу показать все эти инструменты на одном рисунке (см. рис. 5), поскольку все они принадлежат к одному консорту (concert), чтобы был он полезен уму и рукам тех, кто захотят изготовить подобные инструменты. Литеры *A*  $\omega$  показывают бас в его истинных пропорциях. Первое отверстие отмечено цифрой 1 и значком  $\circ$ , означающим, что оно находится сзади. Цифры 2, 3 и 4 показывают те места защитного кожуха *B F*, где находятся второе, третье и четвертое игро-

вые отверстия. Литерами *C D* обозначены клапаны на тыльной стороне, закрывающие первое игровое отверстие, скрытое карманом *G H* ровно против литеры *H*; таким образом, у этого баса всего четыре клапана. Прочие игровые отверстия отмечены соответствующими цифрами вплоть до десятой. В эсе *a ζ* имеется трость *ζ*, которую вставляют в рот.

Касаемо тенора (*taille*) скажем, что у него всего семь отверстий и один клапан, и его приставляют ко рту посредством пируэта *X I*, ровно так же, как дискант *N O*. У сервелата *ξ δ* имеются отверстия как лицевые, так и боковые, предназначенные для правой руки, хотя сложно определить их расположение и рас-

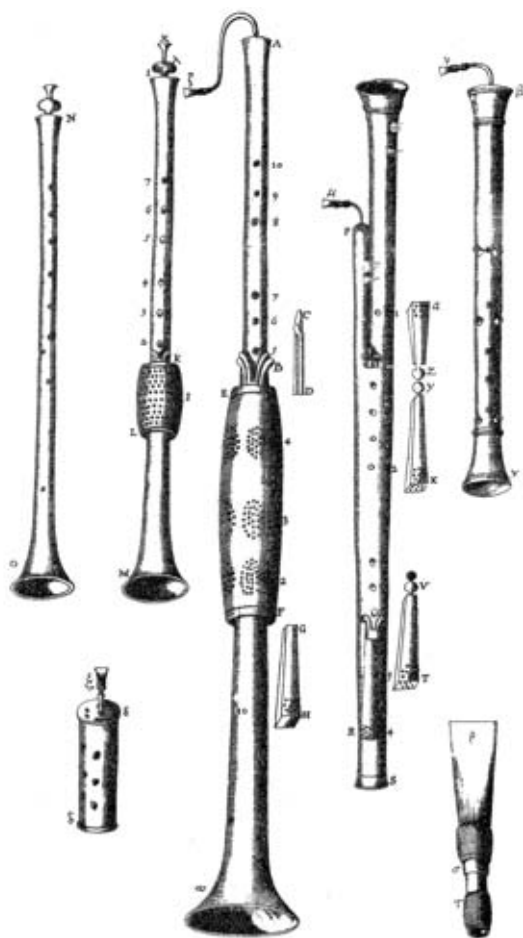


Рис. 5. Инструменты семейств гобоев и фаготов

стояние на невидимой стороне. Что же касается фагота или бассона *PS*, у него есть три клапана, которые я изобразил отдельно, поскольку они помещаются сзади, чтобы видно было, что первое отверстие находится ровно против кармана *a z*, а второе — против кармана *X Y*. Таким образом, одним пальцем открываются два клапана при нажатии *Z* или *Y*. Подобным же образом палец, закрывающий седьмое отверстие, может открывать третье, перемещаясь на рычажок *V* клапана *T V*.

Относительно курто *β γ* я уже разъяснил все отверстия на другом рисунке, так что здесь лишь следует отметить, что отверстия, изображенные справа, указывают места их расположения на тыльной стороне. Трость *ρ σ τ* показана с ее обычными приспособлениями, то есть двумя очень тонкими камышовыми<sup>1</sup> пластинами *ρ σ*, из коих она состоит. *σ τ* — это медная втулка, к которой их привязывают нитью, — навощенной или специально увлажненной, чтобы лучше держала воздух в основании камышовых пластин и дабы избежать потерь его при дувании. И еще наматывают другую нить на конец втулки *τ*, чтобы плотно вставлялась в трубку, или в шалюмо, и чтобы не было потерь воздуха между втулкой и шалюмо<sup>2</sup>.

Что же до музыки [всех этих инструментов], то она годна для больших ассамблей, для балетов (где сейчас вместо них пользуются скрипками), для свадеб, для деревенских праздников и прочих многолюдных увеселений по причине производимого ими большого шума, так как звук имеют самый громкий и сильный из всех инструментов, кроме трубы. Однако нижеследующий [нотный] пример<sup>3</sup> позволяет понять их свойства лучше, чем самые пространственные разъяснения. При этом лишь замечу, что для исполнения первого баса<sup>4</sup> используют сакбут.

Доктор Тезей Амбруаз<sup>5</sup> из Павии на страницах 33–37 Введения в сирийский и армянский языки [2] описывает иной тип фагота, приводя его изображение на странице 179. И вот он приписывает это изобретение своему отчиму Афранио, который не смог найти ни одного человека во всей Германии, чтобы мог его построить, так что пришлось ему обратиться к Батисту Раулиусу из Феррары, изготовившему превосходный инструмент. Однако нет нужды приводить здесь его

<sup>1</sup> Тростник для изготовления тростей деревянных духовых обычно называют камышом, что является профессиональным жаргонизмом.

<sup>2</sup> Здесь *шалюмо* — обобщенное наименование язычкового инструмента (дудка, свирель), профессиональный жаргонизм эпохи.

<sup>3</sup> Павана Анри ле Жёна второго лада для шести голосов, переложенная для гобоев.

<sup>4</sup> *Basse-taille* — первый бас, практически то же, что *quinte*, баритоновый голос.

<sup>5</sup> Тезео Амброзио дельи Альбонези (1469–1540) — каббалист, юрист, преподаватель древних языков в Болонском университете. Трижды упоминается Мерсенном.

*Pavanne a six Parties du second Mode transposé pour les Hauts-voix, composée par le Sieur Henry le Jeune.*

PREMIER DESSVS. D la re fol tout fermé, C fol ve tout ouvert.



SECOND DESSVS. D la re fol tout fermé, C fol ve tout ouvert.



HAVTE-CONTRE. G re fol tout fermé, F ve fol tout ouvert.



PREMIERE TAILLE. G re fol tout fermé, D la re fol tout ouvert.



SECONDE TAILLE, ou BASSE TAILLE pour la Sacqueboute.



BASSE. G re fol tout fermé sans les clefs, C fol ve tout ouvert.



*Павана Анри ле Жёна для шести голосов во втором ладу, переложенная для гобоев*

изображение, как из-за того, что его можно увидеть в книге Тезея, так и потому, что не очень понятно, идет ли речь об одном из описанных [выше] инструментов, в частности — сурделине и бассонах, тем более что у этого фагота нет ничего сверх того, что есть у прочих. Нужно лишь отметить, что он состоит из двух бассонов, на которых отверстия закрываются пружинными клапанами, открываемыми пальцами, подобно тем, о коих я говорил в предшествующих пояснениях к инструментам. А также что у него есть два меха, а точнее — два кожаных мешка, из коих один служит мехом, как у мюзета или сурделины, и помещается под правую руку, а другой похож на кожаный мешок упомянутых мюзетов и служит для вдвухания воздуха в фагот, который не издаст ни звука, если не открывать клапаны, ровно как на сурделине, которую можно поместить в один ряд с фаготами.

Таким образом, нет необходимости искать источник его названия, происхождение которого Тезей пытается вывести из *φάγω*, тем более что происхождение названий инструментов не было [дотеперь] хорошо разъяснено, и можно полагать, что оно происходит из нашего французского слова *Fagot*, потому что этот последний состоит из двух или более флейт<sup>19</sup>, соединенных или связанных вместе, подобно тем двум инструментам, которые я изобразил и разъяснил выше. Было бы очень удобно присоединить к ним кожаные мешки и мехи, дабы избежать нагрузки на легкие и расширить их диапазон до трех октав (*vingt-deuxiesme*), как у фагота Афраниуса, или до четырех (*vingt-neufiesme*), подобно клавиатуре спинета или органа, и можно было бы их использовать для некоторых фаготов и мюзетов.

## Литература

1. Березин В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3.
2. *Albonezi, Teseo Ambrogio degli*. Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam, atque Armenicam, et decem alias linguas. Characterum differentium alphabeta, circiter quadraginta et eorumdem invicem conformatio. Mystica et Cabalistica quamplurima, scitu digna. Et descriptio ac simulachrum Phagoti Afranii. Theseo Ambrosio ex Comitibus Albonessii... authore. Papiæ: J. M. Simoneta, 1539.
3. *Furetière A*. Concert // Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots François tant vieux que modernes <...> Recueilli & compilé par le feu Messire Antoine Furetiere. La Haye & Rotterdam: A. & R. Leers, 1690 [Без пагинации].
4. *Gantez A*. L'Entretien des musiciens. Auxerre: Jacques Bouquet, 1643. P. 22 [Reprint: Genève: Minkoff, 1971].
5. *Mersenne M*. Traité de l'harmonie universelle. Paris, 1627 [Réédition: Paris: Fayard, 2003].
6. *Mersenne M*. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. ... Par F. Marin Mersenne. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636–1637 [Reprint: Paris: CNRS, 1975].
7. *Mersenne M*. Nouvelles observations physiques et mathematiques // Harmonie Universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636 [Reprint: Paris: CNRS, 1975].

<sup>19</sup> «...состоит из двух флейт» — т. е. из двух стволов, подобных стволам флейт.

## АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

### **Ю. Бочаров. Рамо в Москве**

Новая программа «Рамо, мэтр танца», состоящая из одноактных балетов композитора «Дафнис и Эгле» и «Рождение Осириса» и представленная французским ансамблем «Les Arts Florissants» 6 и 7 ноября 2014 года на Новой сцене Большого театра в Москве.

**Ключевые слова:** Ж.Ф. Рамо; балет; французская музыка барокко; «Les Arts Florissants»; Большой театр.

### **Н. Сторчак. Многоликость лада в трактате Маркетто Падуанского *Lucidarium in arte musice plane***

Тема статьи – классификация ладов григорианских песнопений по их амбитусу, предложенная итальянским музыкальным теоретиком XIV века Маркетто Падуанским, чья ладовая теория оказала большое влияние на развитие музыкальной теории последующего времени, что, однако, не получило должного освещения в российской музыковедческой литературе.

**Ключевые слова:** Маркетто Падуанский; музыкальная теория; средневековые лады; *musica plana*.

### **И. Шеховцова. Греческие церковно-певческие рукописи в Москве в XVII веке**

В статье исследуются вопросы происхождения и бытования греческих церковно-певческих рукописей на Руси в XVII веке. Попутно затрагивается важнейшая для этой эпохи проблематика греко-русских культурных связей. Материалом послужили рукописи из крупнейших московских собраний – Государственного исторического музея (ГИМ), Российской государственной библиотеки (РГБ), Российского государственного архива древних актов (РГАДА). Выявлено 19 нотированных греческих рукописей, пришедших в Москву в указанный период – главным образом с Афона и Константинополя.

**Ключевые слова:** византийская музыка; греческие певческие книги; иеродиакон Мелетий-грек; Арсений Суханов; библиотека архимандрита Дионисия.

### **Г. Петрова. Забытое письмо: Г. Берлиоз – А.Ф. Львову (к истории первого визита Гектора Берлиоза в Россию)**

В статье публикуется автограф письма Г. Берлиоза А.Ф. Львову от 1 августа 1845 года и его перевод на русский язык как неизвестный эпизод переписки двух музыкантов, позволяющий скорректировать последовательность фактов и событий относительно первой гастрольной поездки великого француза в Россию. Публикуемый документ анализируется в контексте истории посвящения «Фантастической симфонии» (“*Épisode de la vie d’un artiste. Symphonie fantastique*”) русскому императору Николаю I.

**Ключевые слова:** Г. Берлиоз; А.Ф. Львов; «Фантастическая симфония»; Россия; гастроли.

### **В. Березин. «По причине производимого ими большого шума...». Семейства гобоев и фаготов в трактате Марена Мерсенна «Всеобщая гармония»**

Вступительная статья к публикации фрагментов трактата французского ученого Марена Мерсенна «Всеобщая гармония» (1636–37), впервые переведенных на русский язык профессором Московской консерватории Валерием Березиным.

### **М. Мерсени. Фрагменты пятой книги Трактата об инструментах из «Всеобщей гармонии» [перевод с французского и комментарии В. Березина]**

В трактате «Всеобщая гармония» (1636–37) знаменитый французский ученый Марен Мерсенн, помимо прочего, подробно описывает особенности и использование музыкальных инструментов в раннебарочный период. Первый русский перевод фрагментов трактата, посвященных семействам гобоев и фаготов, сопровождается вступительной статьей и необходимыми комментариями профессора В. Березина.

**Ключевые слова:** Мерсенн; музыкальные трактаты; семейство гобоев; семейство фаготов; эпоха раннего барокко.

## ABSTRACTS

*Yury Bocharov* (Moscow). *Ramo v Moskve / Rameau in Moscow* (p. 1–3)

The new performance “Rameau, Maître à Danser” consisting of one-act ballets “Daphnis and Églé” and “La Naissance d’Osiris” was presented by the French ensemble of “Les Arts Florissants” at 6th and 7th of November, 2014 on the New scene of the Bolshoi theater in Moscow.

**Key words:** J.-Ph. Rameau; ballet; French baroque music; "Les Arts Florissants"; Bolshoi theater.

*Natalia Storchak* (Moscow). *Mnogolikost' lada v traktate Marketto Paduanskogo Lucidarium in arte musice plane / Multiformity of Mode in the Lucidarium in arte musice plane of Marchetto of Padua* (p. 4–8)

The subject of the article is the classification of modes of the Gregorian chants by their ambitus offered in the Lucidarium by Marchetto of Padua. His modal theory had a great influence on development of the musical theory after 14th century, but it didn't receive detailed consideration in the Russian musicological literature.

**Key words:** Marchetto of Padua; music theory; Gregorian modes; musica plana.

*Irina Shehovtsova* (Moscow). *Grecheskie tserkovno-pevcheskie rukopisi v Moskve v 17 veke / Greek church-singing manuscripts in Moscow in the 17th century* (p. 9–22)

The article investigates the origin and existence of the Greek church-singing manuscripts in Russia in the 17th century. Important problems of Greek-Russian cultural relations are also considered. Sources for the study are the manuscript collections of State Historical Museum (SHM), the Russian State Library (RSL), and the Russian State Archive of Ancient Acts (RGADA). 19 notation Greek manuscripts come to Moscow in this period – mainly from Athos and Constantinople – were found.

**Key words:** Byzantine music; Greek singing books; Hierodeacon Meletios Greek; Archimandrite Dionysius' Library.

*Galina Petrova* (St. Petersburg). *The forgotten letter: H. Berlioz to A. Lvov (About circumstances of the first visit of Berlioz to Russia)* (p. 23–26)

The autograph of the letter of G. Berlioz to A.F. Lvov (1 August, 1845) and its translation into Russian is published in the article. This letter is the unknown episode of correspondence of two musicians allowing to correct sequence of the facts and events concerning the first tour of Berlioz to Russia. The published document is analyzed in context of the history of dedication of “Symphonie fantastique” to the Russian emperor Nicholas I.

**Key words:** H. Berlioz; A.F. Lvov; Nicholas I; “Symphonie fantastique”; autograph; performance tour; French-Russian musical connections.

*Valery Berezin* (Moscow). «A raison du grand bruit qu'ls font...». Families of oboes and bassoons in Marin Mersenne's “Harmonie universelle” (p. 27–28)

Introductory article to the publication of fragments of the treatise “Harmonie universelle” (1636–37) by French scientist Maren Mersenn, for the first time translated into Russian by Prof. Valery Berezin.

*Marin Mersenne*. Fragments of the Fifth book of the Treatise on musical instruments from «Harmonie universelle» (translation and comments of Valery Berezin) (p. 29–35)

In the treatise “Harmonie universelle” (1636–37) of the famous French scientist Marin Mersenne, among other things, describes features and use of musical instruments during the early baroque period. This publication is the first Russian translation of some fragments of the treatise dedicated to the families of oboes and bassoons. It is followed by introductory article and comments of Prof. V. Berezin.

**Key words:** Mersenn; musical treatises; family of oboes; family of bassoons; early baroque period.

### Уважаемые авторы!

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