

М.С. Друскин



М. С. Дружин
(конец 40-х — начало 50-х гг.)

Российский институт истории искусств
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

М. С. ДРУСКИН

**СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ**

В семи томах

*Редактор-составитель
Л. Г. Ковнацкая*



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2007

М. С. ДРУСКИН

Том первый

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА

Испании, Англии, Нидерландов,
Франции, Италии, Германии
XVI–XVIII веков



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»
2007

ББК 85.31я44
Д76

Редколлегия:

И. В. РОЗАНОВ, А. И. КЛИМОВИЦКИЙ (научные
редакторы, авторы предисловия и примечаний),
Л. Г. КОВНАЦКАЯ, А. В. ВУЛЬФСОН

Рецензенты

Ю. Г. КОН, Е. С. ХОДОРКОВСКАЯ

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»*

© М. С. Друскин, наследники, с изменениями, 2007

© Л. Г. Ковнацкая, составление, приложение (Материалы
к биографии М. С. Друскина), 2007

© И. В. Розанов, А. И. Климовицкий, предисловие и при-
мечания, 2007

© Издательство «Композитор» • Санкт-Петербург», 2007

ISBN 5-7379-0323-0

От редактора-составителя

Михаил Семенович Друскин (1905–1991) — один из самых значительных отечественных музыкантов XX столетия.

Его фундаментальные труды в разных областях музыковедения у всех на виду. Они лежат в основе российского музыкального образования — общего и специального музыкально-педагогического, а также музыкальной педагогики.

Его работы десятилетиями служат источником идей для музыковедов, они питают творческое воображение композиторов, оперных режиссеров, балетмейстеров и исполнителей.

Его критические статьи и воспоминания — яркие и выразительные документы времени.

Многое им написанное было и остается увлекательным чтением для интеллектуалов разных профессий, гуманитариев, знатоков искусства, меломанов.

Созданная им авторитетная научная школа заявляет о себе деятельностью множества исследователей и педагогов разных поколений в разных странах.

Собрание сочинений М. С. Друскина, предпринимаемое группой специалистов и издательством «Композитор • Санкт-Петербург», концентрирует главное в научном наследии ученого. Оно призвано открыть современному читателю доступ к трудам, давно ставшим библиографической редкостью, и тем самым заново актуализировать их как важную часть отечественной культуры.

Издание планируется в семи томах.

Т о м п е р в ы й составляет книга «Клавирная музыка» (1960), обогащенная текстом докторской диссертации М. С. Друскина, которая была защищена в 1944 году. В т о м в т о р о й войдет монография «Иоганн Себастьян Бах» (1982), в т р е т ь е м — исследование «Пассионы и мессы И. С. Баха» (1976), а также цикл баховедческих

работ и статьи, которые сам автор оценивал как дополнение к своей бахиане. Т о м ч е т в е р т ы й представит книгу о Стравинском (1974) вкупе со статьями о композиторе, разбросанными по отдельным сборникам. В п я т о м т о м е будут помещены две книжки и статьи о революционном фольклоре, отечественном и зарубежном. Ш е с т о й т о м заполнят статьи и доклады по широкому кругу проблем отечественной и зарубежной музыки последних четырех столетий. С е д ь м о й т о м включит в себя биографические материалы и документы жизни и деятельности М. С. Друскина, воспоминания его самого и о нем, сведения и материалы о семье Друскиных, фотоальбом, литературные и дневниковые заметки автора. В каждом из томов в качестве приложения появятся архивные материалы — протоколы обсуждений и рецензии (опубликованные и секретные) на соответствующие труды.

Издание выходит в свет под эгидой двух институтов — Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории и Российского (Зубовского) института истории искусств, в которых М. С. Друскин формировался как музыкант-профессионал и с которыми, хотя и в разной мере, был пожизненно и накрепко связан.

Об этой книге

Предлагаемой книге без малого полвека, и за это время она побывала в руках разных читателей.

Среди них те, которые были зрелыми музыкантами в момент выхода ее единственного издания 1960 года. Для этого поколения появление «Клавирной музыки» стало событием и неожиданным, и радостным. Согласно господствовавшей тогда в СССР системе ценностей, все связанное с историей и далеким прошлым, тем более зарубежным, зачастую оказывалось в искусствоведении под подозрением как проявление «академизма», «неактуальности», «оторванности от жизни». Однако возникновение труда М. С. Друскина было закономерно: его создал крупный ученый и выдающийся музыкант Петрограда — Ленинграда — Петербурга, где исполнение и изучение старинной музыки долгие годы было одним из приоритетов (среди многих носителей этой культуры назовем имена И. А. Браудо, Н. И. Голубовской, Х. С. Кушнарева).

Другие читатели застали выход книги еще на студенческой скамье. Это те, кто именно благодаря ей впервые соприкоснулся со сферой старинной музыки, кто учился по ней, поскольку она сразу же оказалась в списках обязательной литературы по самым различным академическим консерваторским курсам: истории зарубежной музыки, истории фортепианного искусства, анализа музыкальных произведений. Монография М. С. Друскина помогла этому поколению впервые осознать мир клавирной музыки как специфическую область культуры и истории, воочию увидеть, что такое музыкальная историография, войти в диалог с эстетической и научной мыслью отдаленной эпохи, заговорившей в полный голос со страниц труда нашего современника.

Последующие поколения музыкантов не имели возможности свободно обращаться к изданию 1960 года: оно оказалось раритетом и потому было искусственно отторгнуто от своего читателя. Тем временем культурная ситуация менялась. Существенно преобразилась музыкальная жизнь, раздвинулись границы концертного репертуара. Многие из того, что впервые было приоткрыто М. С. Друскиным, к чему он пробудил интерес и к чему сформировал подход, сделалось доступным: клавирная музыка — как часть музыки старинной, *early music* — зазвучала на концертной эстраде и в эфире, стала объектом непосредственного художественного переживания. Она властно притягивала к себе молодежь, устремившуюся в органные и клавесинные классы, увлекшуюся проблемами исторического исполнительства, — возникла готовность открывать для себя *старую* музыку как музыку *новую*. Расширились возможности для знакомства и с памятниками научно-эстетической мысли прошлого — теми, представления о которых впервые были получены многими из нас благодаря М. С. Друскину. Это как будто сняло необходимость постоянного обращения к его книге и сделало не очень заметной ее труднодоступность.

Переиздание открывает работу ученого новым поколениям отечественных музыкантов. К ее восприятию они подготовлены иным, более обширным и разносторонним, нежели в 60-е годы, опытом — опытом слушательского и исполнительского освоения мира клавирного творчества. Интерес к старой музыке преодолел цеховые и профессиональные границы. Сегодня как нельзя более актуальна основная идея книги М. С. Друскина: история и современность, музыка старая и новая находятся отнюдь не в альтернативных отношениях. Не «или — или», а нерасторжимое единство минувшего — настоящего — будущего, замечательно схваченное в известных строках Анны Ахматовой:

Как будущее в прошлом зреет,
Так прошлое в грядущем тлеет.

О типе этого переиздания, принципах, которыми руководствовалась редколлегия, а следовательно, о том, в каком виде приходит «Клавирная музыка» к новому читателю, речь впереди.

* *

*

В распоряжении редколлегии, помимо опубликованного текста, оказались следующие материалы, послужившие основой книги:

1) докторская диссертация М. С. Друскина в четырех томах, хранящаяся в библиотеке Московской консерватории¹;

2) вариант того же текста, обнаруженный в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб)²;

3) полный вариант того же текста и еще две папки с фрагментами той же самой работы, хранящиеся в отделе рукописей Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки (ГЦММК)³.

Каково соотношение этих материалов?

В первом издании книги около 300 страниц. В диссертации, находящейся в Московской консерватории, — 649 страниц. Ясно, какого объема материал остался за бортом в силу издательского лимита.

Машинописные тексты из архивов ЦГАЛИ СПб и ГЦММК в целом идентичны и, очевидно, представляют собой экземпляры предварительного варианта книги. На трех папках хранения ГЦММК

¹ Друскин М. С. Клавирное творчество и исполнительство в XVI, XVII и XVIII веках (1941). Машинопись с рукописной авторской правкой. 649 л. № 19 869, 6 января 1945 г. (очевидно, дата поступления диссертации в библиотеку). Подробнее о докторской диссертации М. С. Друскина см. в приложении (с. 570).

² Друскин М. Клавирное творчество и исполнительство в XVI, XVII и XVIII веках. Машинопись с рукописной авторской правкой. Ф. 298, оп. 4, № 489.

³ Друскин М. Национальные школы клавирного творчества и исполнительства XVI, XVII и XVIII веков. Машинопись с рукописной авторской правкой. Ф. 285 (Р. И. Грубер), № 302; Друскин М. Итальянские клавесинисты. Фрагмент машинописного текста с рукописной авторской правкой. 37 л. Ф. 285 (Р. И. Грубер), № 300; Друскин М. Клавирное творчество и исполнительство в XVI, XVII и XVIII в. 1941 г. Фрагмент машинописного текста. 6 л. Ф. 285 (Р. И. Грубер), № 301.

■ **в скобках** значится: «новая редакция — 1946 г.» В ЦГАЛИ титульный лист такой же, как в докторской диссертации, лишь только зачеркнут 1941 год, а вместо него в квадратных скобках стоит «1944»; внизу, как и в московских материалах, указано: «Новая редакция — 1946 г.» На пленке микрофильма ошибочно помечено в скобках: «Диссертация». На титульном листе карандашом приписано: «Защищена в Москве в 1941 г.» Это также ошибка, ибо диссертация была защищена в конце 1944 года. На второй странице напечатано: «М. С. Друскин. Доктор искусствоведения. Т. I. Теория и практика клавирного искусства. Лен. Консерватория. 1946».

В одном из вариантов предисловия в ГЦММК говорится: «Данная книга представляет собой второй том широко задуманного исследования, посвященного клавирному творчеству и исполнительству XVI, XVII и XVIII веков. Первый том озаглавлен „Теория и практика клавирного искусства“...» В другом предисловии сказано: «Настоящая работа дает ряд очерков по истории и теории клавирного искусства...» В ЦГАЛИ СПб имеются три предисловия (из них одно со значительной авторской правкой) и два оглавления с указанием страниц, одно из которых более полное. В материалах, хранящихся в ГЦММК, отсутствуют страницы 361–437, то есть весь раздел о клавирной культуре Франции. Рукописная правка во всех версиях работы становится особенно плотной с середины текста.

Приведем оглавление варианта из ЦГАЛИ⁴:

Часть первая

Раздел 1 — Инструмент	с. 2
Раздел 2 — Стилъ и жанры	с. 53
Раздел 3 — Исполнитель	с. 119

Часть вторая

Раздел I — Клавирная музыка в Испании	с. 227
Раздел II — Английские вирджиналисты	с. 267

⁴ В ГЦММК оглавление идентично по содержанию, лишь разделы первой части пронумерованы римскими цифрами, а второй — арабскими.

Раздел III — Клавирная музыка в Нидерландах.....	с. 332
Раздел IV — Французские клавесинисты	с. 361
Раздел V — Итальянские клавесинисты	с. 437
Раздел VI — Немецкие клавесинисты	с. 503
Раздел VII — Гендель и Бах	с. 537

Часть третья

Нотография	с. 585
Библиография	с. 625

Содержание первой части в вариантах 40-х годов в основном совпадает, хотя постранично тексты различаются. В опубликованной же книге имеется принципиальное структурное изменение — разделы расположились в другом порядке: I. Музыка; II. Инструмент; III. Исполнитель. Кроме того, как видим, прежний раздел «Стиль и жанры» получил более общее название — «Музыка». Содержание тоже претерпело известные изменения, хотя в целом оно сохранено. Укажем, что в очень многих случаях М. С. Друскин перераспределял материал при подготовке издания: так, важные сведения, имеющиеся в развернутых примечаниях в конце каждого раздела диссертации, порой включались в основной текст в 1960 году.

Во второй части изменения тоже существенны. Они свидетельствуют о новом концептуальном решении: если в диссертации первый раздел характеризовал творчество английских вёрджинелистов, то уже в редакции 1946 года, а также в опубликованной версии их место заняла клавирная культура Испании, о которой прежде говорилось в третьем разделе. В вариантах 40-х годов немецкой клавирной музыке были посвящены два последних раздела (см. приведенное выше оглавление), в издании же они объединены под одним лаконичным названием «Германия».

Ценность материалов, хранящихся в архивах, тем значительнее, что они отражают путь автора к книге и стадии интенсивной работы, которой М. С. Друскин отдал годы жизни и которой придавал большое значение.

Тяжесть военных лет отчетливо запечатлена в особенностях машинописи. Так, листы, на которых напечатан текст, очень

плохого, низкого качества, разные по плотности, цвету и формату: темно-серые, ворсисто-рыхлые, наподобие измятого картона, перемежаются со светлыми, прозрачно-папиросными. На этой бумаге, оберточной, упаковочной, курительной, явно предназначавшейся для хозяйственно-бытовых нужд и совершенно непригодной для записей, тем не менее с трудом, но можно прочитать о музыке далеких эпох — о Бёрде или Преториусе, Скарлатти или Пёрселле, Кунау, Куперене или Пасквини.

* *

*

Книга выдержала испытание временем. Что в ней было актуальным на момент первой публикации и что остается актуальным сегодня?

Задачей поколения отечественных музыковедов, к которому принадлежал М. С. Друскин, было удержать принципы и традиции большой науки в эпоху идеологического давления. В таких условиях вечные проблемы заполнения «белых пятен», «открытия новых территорий» приобретали специфическую остроту. Примем еще во внимание, что в России, в силу ее культурно-исторических особенностей, интерес к зарубежной старинной музыке никогда прежде не достигал интенсивности, сколько-нибудь сопоставимой с тем, что имело место в Западной Европе. Поэтому ясно, что М. С. Друскину удалось заполнить не «белое пятно», а громадную лакуну в области представлений, интересов, знаний отечественных музыкальных кругов. Ему также удалось преодолеть догматизм, уйти от априорных оценочных суждений, доставшихся в наследство еще от музыковедения XIX века, перед которым стояли задачи совершенно иного плана — собственно открытия старинной музыки.

М. С. Друскин охватил важнейшие источники, касающиеся клавира и клавирной музыки. Громада музыкальных и вербальных материалов предстала обозримой и систематизированной. Книга вводит читателя в мир научных идей времени.

Целая плеяда выдающихся ученых второй половины XIX — первой половины XX века посвятила свои труды (которые многими современными исследователями, к сожалению, с легкостью

обходятся) изучению истории западно-европейской музыки XIV–XVIII веков.

Вопросы композиторского творчества и исполнительства рассматриваются в работах В. Й. фон Вазилевски (1878), Ф. Педреля (1895–1897), Х. Римана (1900, 1904–1905), В. Ландовской (1905, 1910, 1911 и др.), Р. Лаха (1913), А. Долмеча (1915), Р. Хааза (1928, 1931), Ф. Блуме (1925), Э. Бюкена (1927), О. Клаувелля (1883, 1894, 1899), А. Шеринга (1931), Э. Борреля (1934), Г. Адлера (1924, 1930), К. Закса (1933) и др.⁵

Клавирная проблематика разрабатывается в трудах А. Мери (1867), К. Ф. Вайцмана (1879), А.-Ф. Мармонтеля (1878), К. Кребса (1892), Э. Данройтера (1892–1895), М. Зайфферта (1899), А. Бейшлага (1908), Р. Бухмайера (1908), О. Кинкелди (1910), Ш. ван ден Боррена (1914), А. Пирро (1924), П. Брюно (1925), Э. Бодки (1932), Г. Фротшера (1935, 1936), Г. Шюнемана (1940), Э. Клоссона (1944), М. Кеньона (1949) и др.

Об истории клавишных инструментов пишут О. Пауль (1868), А.-Ф. Мармонтель (1878, 1885), О. Би (1910), Ф. Джеймс (1930), Г. Нойперт (1933), Р. Хардинг (1933) и др.

Коль скоро книга М. С. Друскина, в отличие от вышеназванных, освещает феномен клавирного творчества и исполнительства в его комплексной многогранности, она оказалась связующим звеном в цепи множества работ. И до настоящего времени это единственное исследование, дающее целостное представление о клавирном искусстве XVI–XVIII веков.

Публикуемая монография многие проблемы обобщила и вывела на более высокий уровень осмысления. По объему материала, по концептуальной широте она стала явлением не только в отечественной, но и в мировой музыкальной науке. Однако в силу необъятности темы, разумеется, М. С. Друскин не мог углубляться

⁵ Называем только авторов работ, на которые опирался М. С. Друскин. Многие из перечисленных трудов не получили отражения в книге, а фигурируют лишь в диссертации; с другой стороны, в книге представлены некоторые публикации, вышедшие уже после защиты диссертации. Полные сведения о литературе см. в списке «Подробная библиография» (с. 663).

в отдельные детали и специфические стороны клавирного искусства. Сегодня же, чтобы отразить уровень накопленных знаний, весь корпус доступных изучению источников, потребовался бы многотомный труд значительного авторского коллектива — так много нового открыто именно за минувшие десятилетия.

Автор «Клавирной музыки» обладал замечательным даром — чувством истории, подлинности, способностью мыслить в категориях далеких эпох. Его книга одна из самых первых пробила брешь в неведомую советскому музыканту область зарубежного Ренессанса, барокко, Просвещения⁶. Это оказалось возможным благодаря глубокой культуре и обширнейшим познаниям ученого, его художественному вкусу, а главное, любви к старинной музыке и желанию — скорее, даже потребности — докопаться до сути.

Современный читатель, полагаем, легко почувствует, что «Клавирная музыка» — во многом трагический документ своей эпохи. Следы, оставленные идеологическими догмами коммунистического режима, здесь заметны. Иного и не могло быть: в противном случае «Клавирная музыка» никогда бы не увидела света.

Перечислим отдельные приметы времени.

Это, прежде всего, необходимость следовать теории классовой борьбы и ленинскому положению о двух культурах внутри каждой национальной культуры, олицетворяемой ее «прогрессивными» и «реакционными» силами и тенденциями.

Далее, это прямолинейное представление о прогрессе вообще и развитии искусства в частности. Отсюда избыточное, явно декоративное использование определения «передовой» — например, когда перечисляются обращавшиеся в XVI–XVIII веках к клавирной музыке «лучшие, передовые композиторы того времени: Кабесон, Бёрд, Булл, Пёрселл, Свелинк, Фрескобальди, Фробергер, Шамбоньер, Куперен, Бах, Гендель, Скарлатти и др.» (с. 32 настоящего

⁶ В те же годы изучением старинной клавирной музыки занимались К. А. Кузнецов и А. Д. Алексеев (см. библиографию). Велика также заслуга М. В. Иванова-Борецкого, охватившего большой пласт сведений в своей хрестоматии «Материалы и документы по истории музыки».

издания). В советскую эпоху подобные характеристики часто использовались как охранная грамота для старых мастеров.

Следы реалий прошлого заметны и в вариациях на тему «народного» — категории, которая играла ключевую роль в советской эстетике.

В том же ряду вступительные разделы к главам, где М. С. Друскин делал обязательный обзор социально-экономической, политической и культурной ситуации в той или иной стране согласно марксистской доктрине.

Читатель, вероятно, заметит знаки «борьбы с космополитизмом» (одним из объектов которой был сам М. С. Друскин) в том, что в третьей части книги самостоятельные разделы посвящены клавирной музыке Чехии, Польши и России — стран, которые в данном отношении вряд ли могут претендовать на сколько-нибудь серьезное сопоставление с Западной Европой. Примечательно, что диссертация и другие известные нам машинописные варианты работы таких разделов не содержат — очевидно, политкорректные дополнения были внесены на позднем этапе подготовки издания, и не по инициативе автора.

Можно предположить, М. С. Друскин сегодня пересмотрел бы, в частности, классикоцентристский подход к принципам организации звуковой ткани, который неадекватен по отношению не только к доклассицистской, но и постклассицистской музыке. В ряду издержек первого издания — и перенос форм проявления авторского сознания Нового времени на эпохи, когда отношение и к авторству, и к композиторскому призванию, и к творческому процессу было совершенно иным.

И еще на одном обстоятельстве необходимо остановиться особо. В «Клавирной музыке» есть нотные примеры. Характер их включения, принцип и система цитирования, нотные источники, на которые опирался автор, свидетельствуют, что среди унаследованных им мифов европейского музыкознания XIX века в отношении музыки Средних веков и Ренессанса был кодексоцентризм, то есть перенос представлений, связанных с письменной культурой более поздних времен, на старые культурно-исторические реалии. Например, музыкознание изучало только то, что записано (основная для старинной

музыки устная традиция оказывалась вне поля зрения), а записанное исполнялось по принципу «как пишется, так и слышится», без учета мощной культуры музыкальной импровизации. Можно не сомневаться, что ныне в поле зрения М. С. Друскина оказалась бы ценная фактологическим материалом и богатая мыслью книга М. А. Сапонова «Искусство импровизации» (М., 1982), которая стимулировала бы маститого ученого к диалогу с даровитым коллегой.

* *

*

В книге М. С. Друскина три части, и третья включает обзор источников, краткую нотографию и библиографию. Самый этот факт не имел прецедента в отечественном музыкознании, в нем еще одно достоинство работы. В докторской диссертации и в подготавливавшейся к публикации рукописи источниковедческие материалы содержатся еще и в примечаниях после каждой главы. Но в изданной версии они сосредоточены в одном разделе, который оказался по необходимости минимальным.

Вторую часть книги составляет обзор национальных школ Западной Европы.

Первая часть — «Теория и практика». Именно она концентрирует в себе принципиальные моменты, определившие особенности исследования. Подобная формулировка темы адекватна культуре клавирной музыки, в которой единство теории и практики имело фундаментальное значение. Сам феномен практики с разнообразием ее форм — композиторской, исполнительской, педагогической, издательской, которые в том или ином сочетании могли вмещаться в границы одной творческой жизни, — в огромном множестве случаев подразумевал и деятельность в сферах теоретической и методической, обобщавших итоги работы крупных мастеров.

Музыка, инструмент, исполнитель — вот аспекты, выдвинутые автором книги на авансцену. Это превосходная и смелая установка на постижение культурно-исторического и художественного явления как единства. Единства, в котором инструмент представляет собой «законченное воплощение определенного художественно-звукового замысла» (с. 67). Понятно, что М. С. Друскин тщательно исследует

вопросы механики, проявляя себя превосходным инструментоведом. Он показывает отнюдь не прямолинейную, но тем не менее несомненную связь между развитием инструментостроения и эволюцией художественно-эстетических идеалов. Поэтому, например, столь ярко звучит его предостережение против соблазна эволюционно-технического истолкования отношений, в которые культура поставила клавесин и клавикорд, с одной стороны, и фортепиано — с другой: «Нельзя к этим инструментам относиться только как к предшественникам фортепиано, а наш современный рояль рассматривать в качестве инструмента, усовершенствовавшего и исправившего недостатки своих предшественников. <...> ...Фортепиано вытесняет своих предшественников не потому, что их замысел требовал каких-то коррективов, но потому, что новая исполнительская и творческая практика выдвигала иные требования к инструменту» (с. 66–67). Сам автор блистательно демонстрирует неоспоримые достоинства и преимущества гибкого культурно-исторического подхода.

Разумеется, М. С. Друскин не единственный, кто уделял внимание этим вопросам: проблемы инструментальной специфики (образности, звучности, техники и т. п.) в общеметодологическом плане ставились Б. В. Асафьевым⁷, применительно к конкретному инструменту — Г. М. Коганом⁸ и И. А. Браудо. Именно Браудо, «пытаясь найти некую общую точку пересечения круга идей с кругом технических проблем»⁹, видел ее в феномене инструмента как некоего материального воплощения идей музыки определенного времени. Выдвинутую в связи с этим плодотворную мысль он обобщил в понятии «единство звучности»¹⁰. Между «единством звучности» Браудо и «инструментом как законченным воплощением определенного эстетического замысла» Друскина существует

⁷ См.: Глебов, Игорь [Б. В. Асафьев]. Музыкальная форма как процесс. М., 1930.

⁸ См.: Коган Г. М. Теория «инструментального фактора» и проблема французского клавесинизма // Сов. музыка. 1933. № 2.

⁹ Браудо И. А. Единство звучности // Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С. 41.

¹⁰ Таково название его статьи, опубликованной уже после смерти автора в названном выше сборнике его работ.

очевидная связь. Но М. С. Друскин сумел под этим углом зрения выстроить целостную и масштабную панораму исторического развития клавишно-струнных инструментов, связанных с ними исполнительских принципов и традиций, а также композиторской практики.

В ситуации открывшихся теперь возможностей обращения к первоисточникам, потока открытий в области доклассической музыки очень легко оказаться в позиции холодного критика такого труда, как «Клавирная музыка». Здесь можно провести аналогию с первыми ансамблями старинной музыки, ныне снобистски оцениваемыми более изощренными вкусами. Но без опыта первопроходцев не было бы и нынешних достижений.

В «Клавирной музыке» запечатлено предвидение широкого интереса к историческому исполнительству. «Воссоздать из Леты не только достоверные факты и идеи, но (через них) чувства и мысли людей столь далеких во времени и столь близких нам по духу — это значит вобрать в себя их экзистенцию, жизненную силу и ментальную энергию. И помимо чисто „научного выхода“ от штудий на стезе аутентизма, возможно, не меньшее значение имеет прикосновение к живой традиции, дающее ощущение профессиональной и человеческой солидарности»¹¹ — эта мысль современного исследователя в полной мере относится к свершению М. С. Друскина. О прозорливости автора книги говорит и его чуткое вслушивание в музыку разных национальных культур, пристальное внимание к проблеме их взаимодействия и взаимопроникновения.

Отмечая фундаментальный характер монографии, еще раз подчеркнем, что и сегодня ей нет аналога. Работа М. С. Друскина, которая отразила европейский уровень представлений о клавирном искусстве, сложившийся к середине XX столетия, приходит к новому читателю в период, отмеченный грандиозной сменой парадигм, и в частности настоящей революцией в отношении к старинной музыке. Книга никоим образом не теряется в гигантской литературе, вызванной к жизни этими процессами, и нам предстоит

¹¹ *Поспелова Р. Л.* Почему не утвердилась реформа сольмизации Рамоса де Парехи? («Рамос против Гвидо» // Методы изучения старинной музыки: Сб. тр. МДОЛГК. М., 1992. С. 14).

не столько посмотреть на нее другими глазами, сколько «перевести» ее с языка более чем полувековой давности (для музыковедения — срок исключительно большой) на тот, на котором мы только начинаем говорить. Тогда мы сможем оценить труд замечательного ученого как подлинную драгоценность.

* *

*

Если бы М. С. Друскин готовил переиздание «Клавирной музыки» сегодня, у него, конечно, было бы достаточно оснований вновь повторить сказанные им в предисловии слова: «Ныне она тщательно пересмотрена, многое написано заново». К сожалению, никто за автора такую работу выполнить не может. В то же время нерационально было бы механически воспроизвести текст 1960 года. Во-первых, немыслимо игнорировать гигантские достижения в области истории, теории и практики *early music*: это уменьшило бы практическое значение книги, а в ряде случаев и дезориентировало читателя. Во-вторых, следовало использовать открывшуюся возможность представить труд М. С. Друскина в более полном виде, с раскрытием купюр, обусловленных внешними обстоятельствами. В связи с этим при подготовке к повторной публикации монография была в определенной мере переработана редакторами.

В настоящее издание включены фрагменты из докторской диссертации, что в какой-то мере реконструирует изначальный авторский замысел. Текст снабжен комментариями, цель которых — дополнить его новыми материалами, а также внести коррективы в свете современных представлений. При этом, коль скоро многие из обсуждаемых в книге и в комментариях вопросов по-прежнему относятся к области научной дискуссии, мы стремились по возможности представить разнообразие исследовательских позиций. Нашей целью не было комментировать опечатки или частные неточности — там, где это не требовало существенной переработки изложения, они исправлены без оговорок.

По понятным причинам в наименьшей степени комментировались и дополнялись разделы о музыке Чехии, Польши и России. Без комментариев оставлены исторические преамбулы глав: явно

вставной и одновременно ритуально-формальный характер этих страниц настолько очевиден, что читатель легко сориентируется в том, что здесь следует принимать всерьез, а что связать с эпохой написания книги.

Была проведена тщательная работа по уточнению и дополнению библиографических сведений, которые в 1960 году вынужденно минимализировались. Ныне цитаты при необходимости снабжены точными отсылками к источникам. Где возможно, они заимствованы из докторской диссертации, порой же отыскание их потребовало значительных усилий. Некоторые источники выявить не удалось.

Нотные примеры выверены, число их увеличено в связи с редакторскими добавлениями и комментариями.

Перед редакторами встала проблема профессиональной этики и такта. Мы исходили из убеждения, что концепция книги не должна оказаться затененной, а текст — отягощенным примечаниями с обилием вносимой информации. Мы не переписывали текст от лица автора, не меняли отбор имен. Мы относились к этой книге как к *памятнику культуры*.

Существенную проблему составила также организация материала, которая обеспечила бы читателю удобство восприятия нового варианта книги как целого и в то же время позволяла бы видеть происхождение различных «слоев» текста. Проблема эта была решена следующим образом. Все дополнения и комментарии редакторов выделены шрифтом другого рисунка, дополнения же из докторской диссертации М. С. Друскина печатаются основным шрифтом книги, но в фигурных скобках. Таким образом, возникает возможность отличить авторский голос от голосов комментаторов, а в авторском тексте — опубликованную версию от включений из более раннего варианта. Это позволило внести многие дополнения прямо в текст целыми абзацами или более крупными фрагментами, а иногда и отдельными словами или выражениями. Дополнения, которые нельзя было органично ввести в текст, а также комментарии, содержащие элементы полемики с автором книги, вынесены в примечания — подстрочные или затекстовые, в зависимости от их объема и содержания. В основном тексте сохранена такая особенность первого издания, как использование мелкого шрифта для изложения более частных вопросов.

Научный аппарат книги значительно расширен. Помимо примечаний он включает: а) подробную нотографию фигурирующих в авторском тексте и редакторских дополнениях изданий и рукописных источников старинной музыки; б) подробную библиографию упоминаемых автором и редакторами работ по основной теме (как старинных источников, так и публикаций нового времени); в) именной указатель лиц, прямо связанных с темой книги, который содержит оригинальное написание иноязычных имен (с основными бытовавшими вариантами) и даты жизни (в издании 1960 года краткий указатель содержал лишь фамилии авторов клавирной музыки, без расшифровки инициалов и без оригинального написания и дат). Данных о некоторых упоминаемых М. С. Друскиным лицах обнаружить не удалось.

Ното- и библиографические разделы в третьей части несколько дополнены с сохранением авторского принципа — в систематизированном виде представить избранные, основные работы. Составленные редакторами подробные нотография и библиография частично пересекаются с авторскими, однако имеют свою специфику: это сводные перечни, построенные по алфавитному принципу. Целый ряд работ, содержащих развернутую теоретическую часть и обширный нотный материал, могли с бóльшим или меньшим основанием оказаться как в библиографии, так и в нотографии. В подобных случаях приходилось делать выбор, исходя из пропорций того и другого материала, жанровых и иных особенностей конкретной работы; подчас классификация оказывалась достаточно условной. Некоторые важные предисловия к нотным сборникам включены в библиографию.

При подготовке издания авторский текст был заново отредактирован. Написание имен приведено к современным нормам, даты выверены на основе новых данных, цитаты в большинстве случаев уточнены по первоисточникам. В связи с добавлением значительного числа редакторских подстрочных примечаний содержание многих авторских сносок включено в основной текст. Сноски библиографического характера, где возможно, заменены сокращенными ссылками в тексте на подробную нотографию или библиографию. В ссылках (и, соответственно, в нотографии и библиографии) некоторые переиздания старинных трактатов и нотных сборников заменены на более доступные, вышедшие позднее.

Сведения о старинных публикациях по возможности почерпнуты в оригинальных изданиях или репринтах, а при их недоступности даются в первую очередь по «*Répertoire international des sources musicales*» (RISM). Привлекалась и другая литература, справочная и исследовательская. Одним из основных ориентиров при выверке информации служило последнее издание *The new Grove's dictionary of music and musicians* (2002), но в целом ряде случаев более достоверными были признаны данные других трудов.

Концепция настоящего издания разработана Л. Г. Ковнацкой. Основная масса комментариев написана И. В. Розановым и А. И. Климовицким. В составлении комментариев по испанской музыке принял участие Д. Н. Марков, английской — М. П. Батова, русской — А. Л. Порфирьева, которым выражаем свою признательность. В подборе литературы по музыке Чехии и Польши участвовал М. П. Мищенко, в подборе иллюстраций — Л. О. Адэр; А. К. Лепорк помог уточнить подписи под иллюстрациями. Редактор издательства А. В. Вульфсон провел над текстом комментариев, по сути, соавторскую работу. На всех стадиях работы над комментариями и настоящей вступительной статьей участвовала Л. Г. Ковнацкая. Подробные нотография и библиография, а также именной указатель составлены И. В. Розановым при участии А. В. Вульфсона.

Мы признательны заведующей библиотекой Московской консерватории Э. В. Рассиной, любезно предоставившей в наше распоряжение докторскую диссертацию М. С. Друскина. Сердечно благодарны покойному В. П. Варунцу, участвовавшему в переговорах и доставившему четыре тома диссертации в Петербург.

Вспомогательные материалы, хранящиеся в МГК, ЦГАЛИ СПб и ЦГММК, были обнаружены Л. Г. Ковнацкой; ею же была выполнена их атрибуция и первое описание хранения в архивах.

С благодарностью отмечаем участие в обсуждении нашей работы Ю. Г. Кона и Е. С. Ходорковской: ряд их общих суждений и полезные конкретные замечания имели для нас большое значение.

А. Климовицкий, И. Розанов

Особенности издания

В настоящем издании фрагменты из докторской диссертации М. С. Друскина, введенные в текст редакторами, заключаются в фигурные скобки. При необходимости они приводятся с купюрами, которые обозначаются соответствующим образом. Дополнения и примечания редакторов печатаются шрифтом другого начертания (Arial). В затекстовых примечаниях крупные фрагменты из докторской диссертации М. С. Друскина печатаются основным шрифтом книги (Times), но уже без фигурных скобок.

Прозвище, фактически используемое как фамилия или ставшее ее частью, не переводится (Гросси да Виадана, де Санта-Мария, де Хаэн, фон Минден и др.). В остальных случаях прозвище переводится (Ян из Люблина, Педро из Мадрида, Генрих из Саксонии и др.). Однако строго провести этот принцип невозможно ввиду отсутствия четких критериев различения фамилии и прозвища, а также из-за влияния традиции (например, в указателе дается «Леонардо да Винчи», а не «Леонардо из Винчи» или «Винчи, Леонардо да» — но «Виктория, Томас Луис де»).

В подробной нотографии некоторые старинные сборники, обычно называемые по фамилии составителя или издателя, описываются под этой фамилией (например, сборники Аттеньяна).

В названиях старинных изданий и рукописей сохраняются оригинальная орфография и пунктуация (в частности, воспроизводятся косые черты как знаки препинания). Степень полноты и точности воспроизведения зависит от источников информации.

В ссылках на работы, принадлежащие двум авторам, их фамилии соединяются знаком & (например: Nolte & Butt, 2002).

В ссылках на подробную библиографию год указывается прямым шрифтом, на нотографию — курсивом (например: Ortis, 1553; Gabrieli, 1598). При необходимости после года издания через запятую указывается номер (римской цифрой) или название тома (выпуска, части), а через двоеточие — страница (например: Praetorius, 1619, II: 61; Le trésor des pianistes, 1861, Prélinaire: 3). При используемых М. С. Друскиным сокращенных наименованиях некоторых источников (например, Ф. — Fitzwilliam Virginal Book) том и страница обозначаются аналогично.

Ссылки на некоторые старинные источники имеют двойную датировку: дата рукописного источника или первой публикации и, через двойную косую черту, дата издания, на которое делается ссылка (например: Buchner, [с. 1520]//1551; Paumann, 1452//1963).

Сведения о переизданиях даются в объеме, необходимом для изложения данной книги. Порядковый номер издания в нотографических и библиографических списках, как правило, обозначается маленькой римской цифрой перед годом издания (например: "1800). При ссылках в тексте такое указание дается лишь в случае необходимости. Репринт обозначается маленькой буквой R перед годом издания (например: ^R1966).

Выпуски серии «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» до 1938 года включительно обозначаются двойной нумерацией — условной сквозной (в квадратных скобках, vol.) и действительной (Bd., Jg.). Например: [vol. 8], Jg. 4.

В датах косая черта означает «или» (например: 1928/1929). Пограничные даты периода, к которому относится рождение или смерть того или иного лица, разделяются дефисом и заключаются в квадратные скобки; тире, как обычно, разделяет годы жизни, правления и т. п. (например: [1597-1603]—1672).

В переводах цитат в угловые скобки заключаются выражения из оригинального текста.

Номера нотных примеров, добавленных в основной текст редакторами, ставятся в квадратные скобки, примеров из докторской диссертации М. С. Друскина в редакторских примечаниях — в фигурные скобки.

Ссылки на сноски обозначаются звездочками, на затекстовые примечания — цифрами.

Библиографические аббревиатуры

AMw — Archiv für Musikwissenschaft

CEKM — Corpus of early keyboard music / American Institute of Musicology. — S. I., 1963—

DdT — Denkmäler deutscher Tonkunst. — Leipzig, 1892–1931. — 1. Folge : in 65 Bd. / hrsg. v. der Musikgeschichtlichen Kommission

DTB — Denkmäler der Tonkunst in Bayern : in 38 Jg. / veröffentlicht durch die Ges. zur Herausgabe v. Denkmälern der Tonkunst in Bayern.— Braunschweig etc., 1900–1938. — (Denkmäler deutscher Tonkunst. 2. Folge)

DTÖ — Denkmäler der Tonkunst in Österreich / Publikationen der Ges. der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. — Wien, 1894–1959; Graz, 1960—

GD — Grove's dictionary of music and musicians : in 10 vol. 5th ed. / ed. by E. Blom. — London, 1954

JAMS — Journal of the American Musicological Society

MQ — The musical quarterly

MGG-1 — Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik : in 17 Bd. / hrsg. v. F. Blume. — Kassel ; Basel, 1949–1968

MGG-2 — Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet v. F. Blume : Sachteil. 2., Neubearb. Ausg. / hrsg. v. L. Finscher. — Kassel etc., 1994—

NGD-1 — The new Grove dictionary of music and musicians : in 20 vol. / ed. by S. Sadie. — London, 1980

NGD-2 — The new Grove dictionary of music and musicians : in 29 vol. 2nd ed. / ed. by S. Sadie. — London etc., 2002

OCM — Scholes P. A. The Oxford companion to music. 10th ed. rev. and reset / ed. by J. O. Ward. — Oxford, 1991

PPR — Performance practice review

SIMG — Sammelbände der International Musikgesellschaft

Некоторые сокращения

Кириллица

ДД — докторская диссертация М. С. Друскина

г. п. — годы правления

кр. — крещен

кон. — конец

нач. — начало

неск. — несколько

пол. — половина

р. — родился

р. д. — расцвет деятельности

сер. — середина

Латиница

с. — circa (*лат.* около)

р. — post (*лат.* после)

КЛАВИРНАЯ
МУЗЫКА

От автора

В настоящей работе исследуется музыка для клавишно-струнных инструментов во главе с клавесином и клавикордом, которые исторически предшествуют фортепиано и объединяются общим наименованием «клавир»¹.

Работа создавалась в 1938–1941-м, частично дополнялась в 1944–1945 годах. Ныне она тщательно пересмотрена, многое написано заново.

Книга имеет три части.

В *первой* рассматриваются общие вопросы клавирной музыки: ее стиль и жанры, инструментарий, проблемы исполнительства.

Вторая часть посвящена национальным школам клавирного искусства Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии. К сожалению, недостаточные фактические данные не позволили создать равноценные очерки о клавирной музыке Чехии, Польши, России — стран с ярко самобытной художественной культурой, которые в исследуемую эпоху внесли значительный вклад в историю мировой музыки.

С обзора основных источников по клавирной музыке славянских стран начинается *третья* часть. Далее следуют сжатые ното- и библиографические сведения, относящиеся ко всей книге в целом.

Часть первая

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

І. МУЗЫКА

1

Зарождение клавирной музыки относится к далеким историческим временам: она возникла в XVI веке, когда народы Европы переживали важный переломный момент своей истории*.

Зарницы Ренессанса освещают начальные этапы развития клавирной музыки. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености»**. Широкие антифеодальные народные движения послужили основанием для могучего обновления общественно-политической и культурной жизни народов, населяющих Европу. Повсеместно — в Италии и Англии, Испании и Нидерландах, Франции и Германии, Чехии, Польше, России — сказалось живительное дыхание Ренессанса, оставившее заметный след на

* Обозначенный здесь рубеж в истории клавирной музыки следует понимать в том смысле, что в XVI веке берут начало систематические публикации произведений для клавира. Искусство игры на струнно-клавишных инструментах, как будет видно из дальнейшего изложения, зародилось не позднее XIII века, но на первоначальном этапе клавирный репертуар в основном состоял из переложений лютневой и хоровой музыки (М. С. Друскин ниже пишет об этом).

** *Энгельс Ф.* Дialeктика природы. М., 1952. С. 4.

всех областях мировой культуры, в том числе на литературе и искусстве. Все страны прошли сквозь эту «великую эпоху», которую, по словам Ф. Энгельса, немцы называют «Реформацией», французы — Ренессансом, а итальянцы — Чинквеченто и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований»*.

Пробудившиеся к общественно-культурной деятельности силы народные пытались сковать феодальная реакция. Возникают острейшие социальные противоречия, потрясшие основы феодализма. Движение Реформации и противостоящая ему контрреформация, крестьянская война 1525 года в Германии, движения гуситов в Чехии, гугенотов во Франции, нидерландская революция в конце XVI века, Тридцатилетняя война в Германии (1618–1648), английская революция (1642–1660) — все это важнейшие вехи в истории европейских народов, в их героической борьбе против пережитков феодализма, за свою свободу и независимость.

В это время в Европе возникают мощные национальные государства. «...XVI век был эпохой образования крупных монархий, которые повсюду возникли в связи с ослаблением враждовавших между собой феодальных классов — аристократии и горожан... абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»**. О национальном объединении родины страстно мечтали лучшие деятели культуры всех европейских стран, особенно тех из них, которые еще не преодолели тогда феодальную раздробленность. А это имело место и в Италии, и в Германии, и в Чехии после «белогорской трагедии» 1620 года, и в Польше, раздираемой политическими распрями, и в России, собиравшейся Московским княжеством после многовекового чужеземного ига.

* Энгельс Ф. Диалектика природы. М., 1952. С. 3.

** Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1958. Т. 10. С. 431.

Абсолютные монархии, сплотившие вокруг двора деятелей культуры и искусства, временно подавили и феодальную реакцию, и буржуазную оппозицию. Но социальные противоречия все более углублялись: в недрах абсолютизма вызревали новые, буржуазно-демократические силы, утверждавшие свою идеологию, свою культуру. Это наметилось уже в конце XVI и отчетливо проявилось в XVII веке: народные революции в Нидерландах и Англии были возглавлены буржуазией. И наконец XVIII век — век Просвещения, проникнутый предгрозовым ощущением социальных бурь, завершается французской буржуазной революцией 1789 года, с которой одновременно начинается период новой истории Европы.

На протяжении этих двух столетий — примерно с середины XVI до середины XVIII века — возникает, развивается и исчерпывает себя как определенное идейно-стилевое явление клавирная музыка*. К ней неизменно обращались лучшие, передовые композиторы того времени: Кабесон, Бёрд, Булл, Пёрселл, Свелинк, Фрескобальди, Фробергер, Шамбоньер, Куперен, Бах, Гендель, Скарлатти и др. Творчество названных композиторов представляет большую идейно-художественную ценность; многие их клавирные произведения продолжают жить в нашей музыкальной практике, другие же — незаслуженно забыты. Отблесками напряженной идеологической борьбы, больших творческих исканий, великих дум и возвышенных чувств освещено художественное наследие клавирной музыки.

Правда, в ней лишь в малой степени отражена глубочайшая сложность всех тех противоречий, которыми пронизано

* Точности ради верхняя граница обозначенного здесь периода должна быть отодвинута до 70-х годов XVIII века: творчество европейских композиторов и в третьей четверти XVIII века оставалось преимущественно клавирным, а не фортепианным. К тому же времени относится период расцвета клавикордного исполнительства в Германии (особенно в ее центральных регионах). В книге М. С. Друскина об этом говорится достаточно подробно в главе, посвященной клавикорду.

исследуемое время. Клавирная музыка по самому назначению своему, по своей социальной функции принадлежит к более интимному жанру, нежели опера или оратория, инструментальный концерт или симфония. И конечно, социальные бури, пронесшиеся в то время над Европой и всколыхнувшие народы всех стран, нашли здесь лишь косвенное, опосредованное выражение. Это искусство душевное, камерное, «домашнее». Но, несмотря на идейно-образную ограниченность содержания и средств выразительности, в нем, как и в любой другой области искусства, по-своему отражалась современность в богатстве ее разносторонних проявлений. Этому способствовала и та значительная роль, которую клавишник играл в музыкальной практике.

Историю его литературы необходимо рассматривать в связи с двумя другими инструментами, которые разделяли с ним популярность. Это лютня и орган.

Лютня — один из древнейших струнно-щипковых инструментов; была известна еще в Древнем Египте; от арабов распространилась по всей Европе начиная с XIV века.

Орган — клавишно-духовой инструмент; первые сведения о нем датируются II веком до нашей эры; получил широкое распространение в Средние века; к концу X века встречаются органы с двумя клавиатурами (мануалами); в XIV веке была изобретена педаль (ножная клавиатура).

С лютней клавишник сближается способом извлечения звука (щипок струны), характером звучания; с органом — клавишным механизмом, а отсюда и техникой игры. Но важнее другое — их социальное назначение.

В XVI, отчасти XVII веке лютня — любимый инструмент домашнего музицирования, а обучение игре на ней является неотъемлемой принадлежностью светского образования. Все народы Европы гордятся именами своих лютнистов. Если назвать наиболее известных, то в Испании это будет Луис Милан,

в Италии — Франческо да Милано, во Франции — Дени Готье, в Польше — Валентин Бакфарк (родом саксонец, по другим источникам — венгерец) и Войцех Длугорай, в Чехии — Ян Антонин Лози, в Германии — Ханс Нойзидлер.

Каждая европейская страна имела свой период «классики щипковых инструментов» (выражение К. А. Кузнецова — 1937: 27 и др.). В России начиная с V–VI веков широкое развитие получила гусельная практика. В Чехии с XIV века был распространен народный инструмент, известный под латинским названием «ала богемика» (*ala bohémica*), — в результате опустошений страны, к сожалению, не сохранившийся, равно как не сохранилась и созданная для него музыка. В Испании XV–XVI веков была популярна похожая на лютню виуэла. Повсеместно для любых разновидностей струнно-щипковых инструментов создавалась богатейшая литература. Народно-песенный и танцевальный склад этой музыки, по-своему национально окрашенной, придает ей особую художественную ценность.

С иной стороной музыкальной жизни того времени связан орган. Он утвердился в обиходе церковного музицирования после 880 года, когда по указу папы Иоанна VIII был допущен в храмы. Но в связи с проникновением светских, мирских тем и образов орган возрождается к новой жизни. Наряду с лютней он становится популярным и в быту в виде небольшого переносного инструмента — так называемого портатива, регалья, а в его литературу проникают народно-песенные и импровизационно-концертные моменты. Процесс, если можно так выразиться, обмирщения органной литературы активно протекает на протяжении XVI–XVII веков.

Еще более, чем лютнистами, все европейские страны славились знаменитыми органистами. В XIV веке это Франческо Ландино (Италия); в XV — Антонио Скварчалупи (Италия) и Конрад Пауман (Германия); в XVI — Антонио Кабесон (Испания), Ян Свелинк (Нидерланды), Миколай из Кракова (Польша),

Андреа Габриели и Клаудио Меруло (Италия), Пауль Хофхаймер (Австрия); в XVII и XVIII — Джироламо Фрескобальди (Италия), Андре Резон, Луи-Клод Дакен, Луи Маршан (Франция), Богуслав Матей Черногорский (Чехия), Самуэль Шайдт, Дитрих Букстехуде, Георг Фридрих Гендель, Иоганн Себастьян Бах (Германия). Да всех не перечтешь! Каждый композитор был тогда органистом*. А коль скоро он играл на органе, то одновременно являлся и клавиристом. Эти два рода исполнительской деятельности представляли нераздельными.

Но сначала клавир занимал подчиненное положение и служил преимущественно целям учебным. На этом инструменте исполнялась то лютневая, то органная музыка. С XVI века появляются начатки собственно клавирной литературы**. Она приобретает самостоятельность под руками английских мастеров — современников Шекспира (начало XVII века; им предшествовали опыты испанцев, относящиеся к XVI столетию). Далее включаются такие страны, как Нидерланды, Австрия, Германия, Италия, Франция. Славянские страны, насколько можно судить по имеющимся материалам, меньше внимания уделяли клавиру, хотя Чехия и Польша имели высокоразвитые лютневые и органные школы, в России же процветала гусельная литература.

К концу XVII века клавир окончательно вытесняет лютню и становится вровень с органом. Клавирная литература, осо-

* Точнее было бы сказать, *почти* каждый композитор был тогда органистом — тем более если речь идет о столь продолжительном историческом периоде (XIV–XVII века). Некоторые известные композиторы (такие, как М. Л'Аффийяр, К. Бернхард, Дж. Боноччини, Дж. Б. Бовичелли, Ж. Оттетерр) не были органистами.

** Один из первых образцов клавирной музыки содержится в так называемом «Робертсбриджском фрагменте» — двух нотных страницах, завершающих «Робертсбриджский кодекс» (The Robertsbridge codex, [1360]) — объемистый манускрипт, составленный аббатом Робертсбриджского монастыря.

бенно во Франции, Германии и Италии, обширна и отмечена высоким идейно-художественным совершенством. Первая половина XVIII века — вершина ее развития. К этому времени орган теряет господствующее положение. Классику шипковых и клавишных инструментов XVI–XVIII веков триумфально завершает клавир.

Однако в период своего высшего расцвета у него появляется пока малоприметный, но в будущем мощный соперник — фортепиано. С середины XVIII века оно начинает оттеснять клавир на второй план. Гибкие динамические возможности фортепиано более соответствуют новым идейно-образным задачам, нежели «скованная» звучность клавира.

В период предклассицизма, в условиях резкой стилевой смены, возрастает роль чешской музыкальной школы. Новые фортепианные жанры в конце XVIII века культивируются также в Польше и в России. И по-прежнему в их утверждении и разработке значительна роль Италии, Германии, Франции. В преддверии французской буржуазной революции закрепляются черты венского классицизма в музыке. Клавир сходит со сцены, его место прочно занимает фортепиано.

2

Клавир вобрал в себя, усвоил ряд черт, свойственных органу и лютне. От первого он заимствовал клавиатуру, которая облегчала технику игры, а также широкий звуковой диапазон и возможности одновременных звучаний — полифонических и гомофонных. Но орган плохо сочетался с другими, особенно струнными инструментами. К тому же он мало пригоден для домашнего, бытового музицирования. Здесь его заменяла лютня.

Клавир обладал чертами, близкими лютне: его звук нежен и приятен, хорошо сочетается со струнными и человеческим голосом. Но клавир имел и преимущества перед лютней:

звук его громче и разнообразнее, диапазон шире, строй устойчивее*.

На эти достоинства клавира указывал французский теоретик Марен Мерсенн: «Эпинет (иначе — спинет, инструмент, родственник клавесину, но меньший по размерам.— *М. Д.*) занимает первое или второе место среди аккордовых инструментов, то есть таких, которые могут воспроизвести много звуков одновременно и много голосов, образуя различные консонансы. Я говорю *первое* или *второе* место, потому что мы предпочтем его лютне, если будем оценивать достоинства инструментов с той же точки зрения, что и красоту человеческих голосов...»** Мерсенн добавляет: «Эпинет, подобно лютне и органу, обладает еще тем прекрасным свойством, что на нем один человек может одновременно исполнить различные голоса ансамбля; но аккорды на эпинете и тон его ближе всего подходят к правильному соотношению гармонии (очевидно, имеется в виду постоянная температура строя клавесина.— *М. Д.*), и поэтому легче можно исполнить несколько голосов на эпинете, чем на лютне». Достоинство клавира Мерсенн видит и в том, что на нем «можно исполнить все то, что написано для органа. Эпинет, наконец, может быть соединен с различными инструментами — этому учит опыт — и даже с человеческим голосом, но особенно

* На лютне были натянуты не металлические, а кишечные струны, которые плохо держали строй. Немецкий композитор и теоретик Иоганн Маттезон острил по этому поводу, утверждая, что 80-летний лютнист посвящал настройке своего инструмента 60 лет жизни. Издываясь, он писал далее, что легче содержать конюшню лошадей, чем одну лютню (Mattheson, 1739).

Указанные М. С. Друскиным особенности звучания клавира в неодинаковой мере свойственны его разновидностям: мягкостью, нежностью отличается преимущественно клавикорд, а громкостью и разнообразием — клавесин (звук его может быть нежным лишь при включении лютневого регистра).

** *Mersenne M. Harmonie universelle... Paris, 1636. Traité des instrvmens à cordes, livre 3: Des instrvmens à cordes... P. 101.*

хорошо сочетается с виолой...»*. Мерсенн утверждает: «Если спросить, какой инструмент более всего подходит, чтобы руководить ансамблем и чтобы держать остальные инструменты в согласии, а голоса в правильном тоне, чтобы они не понижались и не повышались, то, мне кажется, из всех инструментов это будет эпинет или арфа, и скорее эпинет, чем арфа».

Спустя столетие еще определеннее писал Маттезон: клавир должен служить «поддержкой для согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения (аккомпанемента) главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении...» {Mattheson, 1735: 41}**. Важную роль клавесина в ансамбле этот автор подчеркнул уже в одной из своих первых работ: «Клавицимбель с его универсальностью вручает аккомпанирующему необходимый фундамент для церковной, театральной и камерной музыки» (Mattheson, 1713: 263). «Клавицимбель должен участвовать во всякой музыке, будь то малой или большой (то есть камерной или оркестровой.— *Ред.*),— подтверждал немецкий флейтист Иоганн Йоахим Кванц (1752) {Quantz, III 1789: 185}.

Эти качества клавира выдвигают его прежде всего как инструмент генерал-баса***. Его роль возрастает с утверждением монодийной (то есть вокально-одноголосной) практики на ру-

* *Mersenne M. Op. cit. P. 116.*

** Собственно говоря, в данном случае Маттезон ведет речь не о клавире, а о генерал-басе. В том же труде он вскользь замечает, что в этой функции может быть использован любой многоголосный инструмент. Но все же «Маленькая школа генерал-баса», как явствует из ее полного названия, адресована именно клавиристам, и, следовательно, в приведенной цитате в первую очередь имеется в виду клавир.

*** Значение клавира для аккомпанемента, безусловно, велико, но он играл важную роль и как солирующий инструмент. Об этом говорит обширный репертуар специально для него предназначенных произведений. Если же говорить о клавикорде, то его звучание было настолько слабым, что исключало возможность использования в ансамбле.

беже XVI–XVII веков. Однако и до того встречаем упоминание клавира как сопровождающего инструмента в трактатах испанцев Диего Ортиса (Ortiz, 1553), Хуана Бермудо (Bermudo, 1555), Томаса де Санта-Мария (Santa Maria de, 1565). Возможно, что клавир использовался так даже в конце XV века.

Благодаря его ведущему положению в ансамбле, о клавире начинают писать в связи с теорией музыкального искусства, а учение о генерал-басе излагается при рассмотрении принципов клавесинной игры*. И наоборот: клавирные трактаты — даже известный «Опыт правильного способа игры на клавире» (1753–1762) Филиппа Эмануэля Баха не представляет в этом отношении исключения — наряду с исполнительскими вопросами в большинстве случаев касаются и учения об аккомпанементе.

Клавир как инструмент континуо (сопровождения) занят и в оркестре — симфоническом и оперном, и в камерном ансамбле. {Кинкелди и Шнайдер (Kinkeldey, 1910; Schneider, 1918), а также Гольдшмидт, Клеефельд, Уолтон, Шюнеман и Хыбиньский (Goldschmidt, 1900–1901; Kleefeld, 1899–1900; Walton, 1918; Schünemann, 1913; Chybiński, 1912) приводят большое количество свидетельств о том, что клавир как сопровождающий инструмент имеет уже широкое распространение в начале XVI века. В известном труде по хореографии Антониуса де Арены (Arenas de, 1519) говорится о двойной роли спинета как инструмента сольного и ансамблевого — «*espineta solo et espineta organisata*» (см.: Blume, 1925: 18).

<...> Внедрение клавира в хоровую и сольную вокальную музыку преобразовывает стиль и характер музицирования на рубеже XVI и XVII столетий. Особенно велико в этом от-

* Так и назывались эти трактаты во Франции — «Принципы аккомпанеента на клавесине» (см. труды Дандриё, Буавена, Клемана, Сен-Ламбера и др.).

ношении значение оперного театра. Воздействие оперной практики сказывается и на церковной музыке. Примерно в XVII веке клавир начинает использоваться и в церкви. Так, например, в Лейпциге, в церкви Св. Фомы, в которой позже будет работать Бах, клавир появляется в 1672 году...}

Значение клавира как сердцевины оркестра подчеркивалось его положением: он находился в центре инструментального состава, а дирижер, сидя за ним, управлял исполнением. Положение это нарушается лишь тогда, когда индивидуализируются краски оркестра и появляется потребность в более динамичной его трактовке, то есть в середине XVIII века, после реформы, осуществленной чешскими музыкантами во главе с Я. Стамицем*.

Еще плодотворнее развивается роль клавира в ансамбле. От простой расшифровки генерал-баса в итальянских трио-сонатах до самостоятельной клавирной партии в ансамблевых произведениях Куперена, И. С. Баха, Телемана или Рамо — таков путь эволюции, знаменующий рост солирующего значения клавира.

Итак, руководя различными видами исполнения, клавирист усваивал многообразные проявления современной музыки. На первых порах это были переложения вокальных многоголосных произведений и специфически инструментальные прелюдии и токкаты, заимствованные от органа, а также танцевальные пьесы, созданные для лютни.

Однако трудно определить, когда клавирная литература отъединяется от органной или лютневой.

Примерно до конца XVI века в нотных сборниках встречаются следующие подзаголовки: «Песни (или пьесы) для органов, спинетов, клавикордов и прочих подобных инструмен-

* Однако в 90-х годах XVIII века Гайдн дирижировал в Лондоне за клавиром!

тов» (сборник П. Аттеньяна, 1530). Иногда дается еще более неопределенное указание: «Для пения и игры на разных инструментах».

Примеры такого рода многочисленны:

Италия — *Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri stromenti. Venetia, 1540* (...для пения и игры на органах и других инструментах); *Gardano A. (изд.). Intavolatura nova di varie sorte di Balli da sonare per Arpichordia, Clavicembali, Spinetti & Monachordi... Venetia, 1551* (...различные танцы для игры на арпикордах, клавичембалах, спинетах и монакордах...); *Scipione G. Intavolatura di Cembalo et Organo... Perugia, 1650* (...для чембало и органа...);

Франция — *Attaignant P. (изд.). Dixneuf chãsons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions / et telz semblables instrumentz musicaulx. Paris, 1530* (...для органов, эпинетов, маникордионов и прочих музыкальных инструментов);

Нидерланды — *Chansons... convenant tant aux instruments comme à la voix. Anvers, 1553* (...как для инструментов, так и для голоса); *Chansons... convenant tant à la voix comme à jouer de divers instruments. Anvers, 1554* (...как для пения, так и для игры на различных инструментах);

Германия — *Sorge G. A. Clavier Übung... sowohl auf der Orgel als auch auf dem Clavicymbalum und Clavichordio... Nüremberg, [с. 1738]* (...для органа, а также для клавичембало или клавикорда...);

Англия — *Roseingrave Th. Voluntarys and Fugues for the Organ or Harpsichord... London, [1728]* (...для органа или харпсикорда...); *Stanley J. Six Concertos for the Harpsichord or Organ... [London, с. 1742]* (...для харпсикорда или органа...).

Аналогичные указания на возможные замены одних инструментов другими есть также у Куперена в сборнике *Concerts Royaux* (Королевские концерты), у Рамо в *Pièces en concert* (Концертных пьесах) и др. В Италии эта традиция была достаточно устойчива, и такие известные композиторы, как Строцци или Росси, предназначали свои сборники для органа и клавесина: *Rossi M. Toccate e*

Correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo. Roma, [с. 1634]; Strozzi G. Capricci da sonare cembali et organi. Napoli, 1687.}

Такие указания характерны для музыкальной практики XVI и отчасти XVII века: звуковое воплощение произведения поручалось определенной группе («хору») инструментов или голосов; между ними сохранялось определенное соотношение по высоте или характеру звучания, однако допускались замены тех или иных инструментов, не нарушающие этого соотношения, например вместо труб — фаготы или вместо флейт — скрипки.

Эта практика ведет свое происхождение еще с того времени, когда композитор в нотах (или мензуральных знаках) фиксировал, если можно так выразиться, абстрактный звуковой образ данного произведения — «музыку вообще» (последний отзвук этой старинной традиции — «Искусство фуги» И. С. Баха, 1750 год). Задачей исполнителя, дирижера хора или инструментального ансамбля было придать данному образу то или иное звуковое воплощение. Вот почему трудно точно установить, когда именно возникла самостоятельная, то есть отличная от лютневой и органной, клавирная музыка.

3

Ее начатки следует искать в разного рода табулатурах, то есть сборниках инструментальных переложений вокальных пьес. Наиболее ранние табулатуры относятся к XIV веку, а в капитальном труде немецкого органиста К. Паумана «Fundamentum organisandi...» (Paumann, 1452//1963) содержится едва ли не первое теоретическое обоснование техники инструментальных переложений. Но пройдет еще не одно десятилетие, если не столетие, прежде чем инструментальная музыка, раскрепощенная свободолобивым духом Ренессанса, приобретет черты самостоятельности. Б. В. Асафьев метко определил этот процесс как

«поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу»*. Данные поиски вызваны резко усилившимся воздействием народной музыки, что являлось важнейшим завоеванием Ренессанса.

Трудно переоценить огромную прогрессивную роль народных традиций, оказавших столь плодотворное влияние на все виды и жанры музыкального искусства. Конечно, это влияние сказывалось и в предшествующие исторические периоды. Но в эпоху Средневековья оно носило более опосредованный характер. Сейчас же, когда были отмечены многие средневековые предрассудки, а тираническая власть церкви ослабла, открылись шлюзы для творчества, небывалого по силе и размаху. Народная песня и танец и — шире — народно-национальный склад и формы музицирования обновили европейское музыкальное искусство, влили в него неиссякаемую жизненную энергию.

Песня как живой документ эпохи и песенность, выражающая широту и теплоту человеческого дыхания; танец, запечатлевший характерные бытовые зарисовки, и танцевальное (пластическое) как изображение мимики, жеста, внешней повадки людей — таковы основные источники обновления музыкального искусства XVI–XVII веков. К сказанному надо добавить и специфическую национальную манеру речи, и те трудноуловимые черты национального психического склада, которые именно в это время под усилившимся воздействием народной культуры начинают отчетливее выявляться в музыке. К тому же в годы, когда рушились преграды феодальной обособленности, расширяется обмен художественным опытом. И песенно-танцевальный репертуар этого времени наделяется чертами интернациональной широты.

* Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.; Л., 1947. Кн. 2: Интонация. С. 13.

Так, в немецких табулатурах XVI века находим песни французские, испанские, итальянские, английские, польские: Голландец Свелинк обрабатывает испанские, французские, немецкие напевы; итальянец Пикки (Picchi, [с. 1615]) — польские, венгерские, немецкие, а другой итальянец, живший в Вене Польетти, в одной из клавирных сюит дает своего рода музыкальное путешествие по странам Европы, в том числе Чехии, Польше, Венгрии, Голландии, Германии, Франции; композиторы разных национальностей соревнуются в обработке одного и того же напева (Кабесон, Булл, Свелинк, Шайдт) и т. д.*

Большой популярностью пользуются танцы Испании (павана, сарабанда), Италии (гальярда, пасамеццо, сальтарелло), Англии (жига), Франции (куранта, позже менуэт и разного рода бранли — гавот, бурре, паспье и пр.**), Германии (аллеманда). С XVI века широко известны польские и чешские танцы (последние под названием «ганацкие»; Гана — река и область в Моравии). Употребляются латинские названия для обозначения этих национальных манер: *stilus polonicus*, *stilus hanaticus*. В частности, большое распространение имеют мелодии старинного народного полонеза: они воспроизведены в сборнике австрийского лютниста Нойзидлера (XVI век), в упомянутом сборнике Пикки, у Куперена (Двадцатая сюита), в Шестой французской сюите и Пятом бренденбургском концерте И. С. Баха; сын последнего В. Ф. Бах написал 12 полонезов, а уче-

* {Напев английской песни «Фортуна» использовали Бёрд (Fitzwilliam Virginal-Book. Vol. 1. N 254) и Шайдт (*Scheidt S. Tabulatura nova*. [T. 2.] N 8), французской песни «Est-ce Mars» — Шайдт (*Ibid.* [T. 1.] N 11) и Фарнеби, последний — с другим текстом, «The new So-Hoo» (Fitzwilliam Virginal-Book. Vol. 2. P. 161); мелодию «испанской паваны» обрабатывали А. Кабесон и Булл (*Ibid.* P. 131), немецкой песни «Soll es seyn» — Шайдт (*Tabulatura nova*. [T. 2.] N 10).}

** Следуя точке зрения, распространенной в конце XIX — первой половине XX века, М. С. Друскин использует термин «бранль» в широком значении. В XVII–XVIII веках этим термином обозначали быстрые танцы в четных (изредка нечетных) размерах. Гавот, бурре и паспье представляли собой самостоятельные типы музыкальной композиции.

ник И. Г. Гольдберг — 24 полонеза во всех тональностях; к польской народной музыке обращался Г. Ф. Телеман и др.

Музыке танцев и их хореографии посвящено большое количество специальных трактатов: Й. де Грохео (Grocheo de, [с. 1300])* , А. де Арены (1519), Р. Корсо (Corso, 1555), Т. д'Арбо (Arbeau d', 1588), Ф. Карозо (Caroso, 1581), Ч. Негри (Negri, 1602), К.-Ф. Менетрие (Menestrier, 1669, 1682), Р.-О. Фёйе (Feuillet, 1700) и др.**

Но богатейшее наследие народной музыки воспринималось не пассивно — оно творчески перерабатывалось. В этом заключалось еще одно важнейшее завоевание Ренессанса.

Духовно раскрепощенная личность пыталась активно проявить себя в многосторонней деятельности, всюду привнести творческое начало. Так и здесь. Мелодии народных песен, равно как и культовые напевы, представляли собой общезначимое достояние. Композиторы впитывали, вбирали в свое творчество их интонационный строй, особенности композиции, принципы развития. Но вместе с тем стремились остро вы-явить свое, индивидуальное отношение к этим художественным творениям, в которых получили отражение определенные явления и стороны действительности. Индивидуальное раскрывалось прежде всего в том, как из-за привнесения личного момента варьировались, видоизменялись общезначимые музыкальные образы.

Вариационностью или, точнее, вариантностью пронизана музыка рассматриваемой эпохи.

* Рукописный трактат Й. де Грохео посвящен рассмотрению многих теоретических вопросов, в том числе танцам.

** Говоря о старинных пьесах танцевальных жанров, следует дифференцировать произведения, предназначенные для сопровождения того или иного танца, и произведения, созданные специально для инструментального исполнения: по многим качественным признакам танцевальные и инструментальные сочинения с одним и тем же названием (например, менуэты или куранты) представляли собой совершенно разные типы композиции.

Видоизменялись произведения при переложении их с голоса на инструменты путем техники диминуирования, то есть превращения нот долгой длительности в более мелкие, или техники колорирования, то есть «раскраски» опорных нот мелодии пассажами, орнаментами и т. п.* Недаром ученик крупнейшего немецкого композитора XVII века Шюца Бернхард ставил знак равенства между понятиями «*variatio*» — «*passagio*» — «*coloratura*» (Bernhard, [с. 1660]).

Элементы вариационного письма присутствуют также в приемах изложения темы многоголосной пьесы (*cantus firmus* в обращении, увеличении, уменьшении и т. п.). Иногда инструментальные пьесы этого типа имели несколько тем — в таком случае они были мотивно-вариационно связаны друг с другом (вариационный ричеркар или вариационная канцона).

Вариационные моменты присущи и аккордовой фигурации, которая используется в раннем типе токкаты для клавишных инструментов. На основе вариационных принципов зарождается и первый крупный инструментальный цикл — танцевальная сюита. Наконец, широко культивируется, особенно в клавирной литературе, жанр вариации в собственном смысле слова.

Сущность подобной вариантности в узнавании — сравнении — преодолении лежащего в основе произведения общезначимого музыкального образа. Во внезапности сопоставлений, яркости контрастов, неожиданном освещении раскрывалось импровизационное начало нового искусства, рожденного Ренессансом. Импровизация, по определению Б. В. Асафьева, — «возведение неожиданного в принцип формирования как преодоление схемы изобретением»**. Но ведь

* *Diminuire* (лат.) — сокращать, уменьшать (длительность ноты); *color* (итал.) — краска.

** Глебов, Игорь [Б. В. Асафьев]. Музыкальная форма как процесс. М., 1930. [Кн. 1.] С. 73, сноска.

именно к преодолению схемы, к освобождению от пут схоластики звали ренессансные идеи! Вот почему в музыкальной практике XVI–XVII веков так утвердилась импровизационность в своих многообразных проявлениях — и в творческом, и в исполнительском искусстве. Но импровизация в понимании того времени — не произвол. «Неожиданное» не противостоит «привычному». Оно дает лишь новое, индивидуальное его освещение.

• На основе этих двух взаимосвязанных предпосылок — вариативности и импровизационности — развивается клавирная музыка. Она представлена в четырех основных видах:

1. Полифонические пьесы (вначале создававшиеся путем переложения вокальных произведений).

2. Пьесы аккордово-моторного склада (чисто инструментальные, импровизационные).

3. Вариации (преимущественно на бытовые мотивы).

4. Танцы (позднее объединенные в сюиты).

Рассмотрим их.

4*

Созданию инструментально-полифонической музыки предшествовали диминуированные и колорированные переложения вокальных разделов богослужения (магнификата, мессы и пр.). Но с XVI века встречаются и самостоятельные инструментальные пьесы — не столько переложение, сколько переосмысление вокальных прообразов. Таковы ричеркар, фантазия, канцона.

Термин *ричеркар*** ранее всего применяется к инструментальной пьесе в итальянской лютневой табулатуре; в органной

* По указанию в ДД, М. С. Друскин, работая над данным подразделом, основывался, в частности, на следующих трудах: Deffner, 1928; Gombosi, 1934; Schrade, 1925–1926; Valentin, 1930.

** *Ricercare (итал.)* — разыскивать, нащупывать, испытывать.

он впервые встречается у М. А. Каваццони (Cavazzoni M. A., 1523). Сначала еще нет единства в трактовке этой формы: Спиначино (Spinacino, 1507) воспроизводит на лютне вокальные отрывки в духе франко-фламандской школы, в то время как Дальца (Dalza, 1508) под тем же названием дает пьесы аккордового склада с фигурациями, но без имитации.

Ричеркар (или «тьенто» по-испански) — это инструментальная форма, родственная вокальному мотету. Не лишено вероятия, что первые образцы органных или лютневых ричеркаров давали переложения вокальных отрывков. Но если даже они формировались вне зависимости от вокальных прообразов, то, во всяком случае, от мотетов заимствовали мозаичность формы, основанную на имитационном проведении одной или нескольких тем в небольших самостоятельных фазах развития. В мотетах подобная мозаичность обусловлена соответствующими разделами текста, в ричеркарах же она приводила к разбросанности изложения.

Но как раз качества свободного и раскидистого, импровизационного изложения особо ценились современниками. В наиболее обстоятельном трактате по этому вопросу, «*Ragionamento di Musica...*» Понцио (Ponzio, 1588), указывается: «Тема должна быть длинной, голоса — лежать в отдалении друг от друга, чтобы слушатель мог лучше услышать тему... Разрешается ту же тему повторять в различной манере два, три, четыре и больше раз. Можно от начала до конца сохранять одну тему, можно сочинять и новые столько раз, сколько захочется». {Так поступают в своих ричеркарах Бюс, Падовано, Меруло, Луццаски и др.}

В этой свободной смене полифонических эпизодов осознается специфика инструментальной импровизации, не связанной с текстом. Об этом пишет Чероне (Cerone, 1613), указывая, что некоторые из ричеркаров «очень своеобразны при игре на инструментах, но совсем непригодны для пения, несмотря

на то что они переполнены новыми темами и тысячами замечательных красот».

Однако такая разбросанность изложения не приводила к произволу, ибо отдельные эпизоды ричеркара — не самостоятельные части, но определенные фазы движения, непрерывные в своем сцеплении. Это своего рода «метаморфозы», вариации без главной темы, без центрального стержня, но тем не менее стремящиеся к объединению.

Значение вариационного фактора в ричеркаре крепнет на рубеже XVI–XVII веков, что придает сочинению более замкнутый и цельный вид. Вариационный ричеркар Фрескобальди представляет собой вершину предшествующего развития.

К ричеркару примыкает *фантазия*. В ее основе также лежат принципы вокального многоголосия. Возможно, что импровизационные моменты в ней еще более подчеркнуты, однако рамки импровизационности предопределены формами литургической музыки, то есть вокальными формами. Об этом отчетливо говорят старинные трактаты, а также практические требования к органистам, закрепленные, например, в следующих словах *Regolamento* (законоположения), утвержденного собором Св. Марка в Венеции в 1541 году: «Дается начало *Kyrie* или мотета; претендент, желающий занять место соборного органиста, должен по вокальным голосам симпровизировать фантазию, которую как бы поют четыре певца».

По сути дела, в основе ричеркара и фантазии лежат одни и те же прообразы. Частные различия не дают возможности разграничить эти жанры друг от друга. Есть фантазии со многими темами, встречаются и однотемные ричеркары.

Более очевидно возникновение *канцоны* (черты жанровой общности объединяют ее с *каприччио*)*. Она также насыщена

* Первая публикация канцон принадлежит Ф. Маскере (*Maschera*, 1582?).

вокальными интонациями, но ее прообраз — светская песня. Фактура канцоны, в отличие от ричеркара, менее полифонична. Основные тематические образования стремятся сосредоточиться в каком-нибудь одном голосе (сопрано, тенор). Членения канцоны стройнее, построение тем нередко симметричное; ритм отчетлив, подчас упруг, танцевален. По сравнению с вокальным прообразом канцона имеет более богатую колоратуру; используются и приемы вариационного изложения, особенно у крупнейшего мастера этого жанра — Фрескобальди, а также у его ученика Фробергера.

В дальнейшем, с кристаллизацией тематизма, единого на протяжении всей пьесы, и более четким выявлением тонального плана, ричеркар и фантазия, равно как и канцона или каприччио, перерождаются в фугу.

Вне связи с вокальными образами, из существа инструментальной игры, родились жанры *прелюдии* (*intonatio, preambulum, Preambel*) и *токкаты* (*tochata, tastar da corde, tastata, tasteggiata*). Трудно разграничить эти жанры между собой. Известный немецкий теоретик М. Преториус (1618), обычно столь обстоятельный, отделяется следующей фразой: «Одна имеет одну, другая — другую манеру исполнения, но подробнее трактовать об этом неуместно» (Praetorius, 1619, III: 25). И первые авторы этих пьес — лютнисты начала XVI века — не дают точных разграничений: Дальца пишет «*tastar da corde*», Ф. да Милано (Milano da, 1536) — «*tochata*», а австриец Нойзидлер (Neusidler, 1536) — «*preambula*». Все же возможно установить некоторые различия в истории возникновения и в характере прелюдии и токкаты.

Всего вероятнее, органные и клавирные токкаты* возникли из трубных фанфар, которыми открывались празднества в период позднего Средневековья.

* Их первые печатные образцы принадлежат А. Габриели и К. Меруло (Gabrieli, 1598; Merulo, 1604).

Во всяком случае, в конце XIV века в Испании глагол «tacharen» применялся к ансамблю духовых инструментов, на которых исполнялись торжественные, величавые аккорды, предварявшие официальные выходы и шествия. В том же смысле употреблялось в Италии конца XV века слово «toccate»*. Следовательно, ошибочно обычное предположение о том, что термин «toccate» возник в связи с клавишными инструментами. Предположение это можно считать ошибочным и по существу вопроса, не только в связи с филологическим происхождением данного термина**. Ведь неслучайно вступление к опере Монтеверди «Орфей» (1607) в духе пятиголосной фанфары именуется токкатой!

Преториус указывает, между прочим, на аккордовый склад токкаты: органист должен, играя ее, давать простые, но орнаментированные аккорды. Торжественно-приподнятый аккордовый характер носят и первые токкаты венецианцев. Они еще далеки от острого беспокойства или субъективизма Меруло и тем более Фрескобальди.

Со значительно большей вероятностью можно связать происхождение прелюдии с лютней или клавишными инструментами. Очевидно, в XVI веке отличие ее от токкаты заключалось в том, что характер прелюдии не предопределялся праздничным выходом, шествием или торжественным вступлением. Это скорее произведение бытового, интимного склада. Его истоки — в свободно-импровизационном переборе струн, который предшествовал исполнению вокальных или танцевальных пьес на лютне и служил целям проверки настройки инструмента.

{Характерно также, что лютневая, а вслед за ней и клавишинная прелюдия во Франции не имела четкой ритмической

* Об исполнении «toccate un'altra volta la trombette» говорит описание одного неаполитанского торжества 1494 года. Во Франции XV века подобный оркестровый туш именовался «la batture» или «la sonnade».

** По мнению В. Апеля, слово «toccare» «в широком смысле... означает „прикасаться интеллектуально“, то есть исследовать, рассматривать, — то же, что итальянское „ricercare“» (Apel, 1972: 188).

структуры. Прелюдии писались белыми нотами ровной длительности, исполнитель мог по желанию вдохнуть в них произвольную ритмическую жизнь. Франсуа Куперен впервые начал писать метризованные прелюдии (*préludes mesurés*), на что он специально указывает в своем трактате (Couperin, 1716)*.}

В XVII веке различия между прелюдией и токкатой стираются. В обоих жанрах наблюдается использование аккордовой и имитационной техники. Но фазы развития в токкате расширяются: оставаясь единой по замыслу, она становится многочастной. Основой сопоставления частей служит контраст между движением моторным и фугированным. Так, имеются полифонические фантазии с токкатно-импровизационными частями (у Фрескобальди, Свелинка, Букстехуде) и токкаты с контрапунктической разработкой (вплоть до органных токкат концертного типа с фугами у Баха). К XVIII веку принцип контраста, осуществленный в токкатах, приводит к созданию «большого цикла» так называемой церковной сонаты (на основе двойной периодичности в смене «медленно — быстро — медленно — быстро») и «малого цикла» прелюдии с фугой**.

5

Создание инструментального цикла — крупнейшее достижение Ренессанса. Впервые в истории европейской культуры возникает попытка более многостороннего отображения дей-

* Это весьма существенное указание Ф. Куперена неточно передано в русском издании его трактата: выражение «*ces Préludes soient écrits mesurés*» переведено как «эти прелюдии написаны строго метрично» (Куперен, 1973: 45). В изложении М. С. Друскина гораздо точнее передается суть дела. В ДД отмечается, что, по словам Куперена, данные прелюдии нужно исполнять «свободно, не слишком придерживаясь ритма», то есть так же, как было принято тогда исполнять неметризованные прелюдии.

** Мы воспользовались определениями Т. Н. Ливановой (1948).

ствительности средствами инструментальной музыки. Сочетание *множественности* образов в композиционном *единстве* — таков идейный замысел цикла. Воплощение этой идеи следует путем смены напряжения разрядкой, активности — покоем, действия — размышлением.

Ранние образцы таких циклов представлены в вариациях и сюитах. В их формировании отчетливее всего обнаруживается воздействие народных песен и танцев. Это, кстати сказать, и наиболее специфичные жанры клавирного творчества.

Варьирование песенного образа — древняя традиция народного творчества. От народной практики ее заимствовали русские гусли, лютнисты Польши и Чехии, Италии и Германии, Франции и Англии, испанские виуэлисты. Именно с последними связаны самые ранние дошедшие до нас вариационные циклы для клавишных инструментов, прежде всего клавира. Английские вёрджинелисты (вёрджинел — разновидность спинета) заимствуют у испанцев и развивают приемы вариационно-фигурационного письма. Их усваивает нидерландец Свелинк, учитель многих немецких композиторов-органистов. Орнаментальную вариацию культивируют французы — она именуется «дубль» (*double*) и заключается в видоизменении мелодии и фактуры при неизменной гармонии; мотивную вариацию намечают итальянцы. Австрийцы, вслед за тем немцы пытаются объединить французскую манеру с итальянской на основе своих старых полифонических традиций.

Такова, в самых общих чертах, схема развития вариационной техники. Главное же заключалось в том, что бытовые напевы, которые клались в основу вариаций, обновляли интонационный строй клавирной музыки, приближали ее эмоционально-образное содержание к духовным запросам нового, демократического слушателя.

Еще более значительна область танцевальной музыки.

На смену стилизованным движениям, скованным придворным этикетом, выступает песенная мелодика новых танцев с отчетливой, ясной ритмикой; их музыка запечатлела естественность жизненного поведения человека гуманистической эпохи. Наивной радостью и непосредственной эмоциональностью проникнуты многие пьесы лютнистов и клавиристов, воссоздающие поэзию народных танцев. Их образы широко представлены также в ансамблевой (оркестровой) музыке XVI — начала XVII века. Она получила распространение в Англии (придворные представления — «маски») и Франции (балетные сюиты), в народно-музыкальной практике Чехии и Польши. Оркестровая (струнная) сюита к началу XVII века дала богатые всходы в Германии (композиторы Хаслер, Хаусман, Пойерль, Шайн и др.).

Но на первом этапе своего развития эта музыка носила прикладной характер: под нее танцевали. Именно танцевальные традиции породили сопоставление танца-шестива (четного размера) и более скорого, прыжкового танца (нечетного размера, обычно на три). Они именуются в различных странах и в разные времена по-своему:

bassedanse — tourdion;

branle — saltarelle;

passamezzo — saltarello;

padovana (pavanne) — gagliarda (gaillarde);

Dantz — Hupfauf (Nachtanz, Proportz, Tripla);

allemande — courante.

В каждой паре танцев (иногда присоединялся третий танец, также трехдольный, но еще более оживленный, — volta, piva) мелодия и гармония остаются в основном неизменными, «сдвигается» лишь метрическая схема (пример взят из польской органной табулатуры Яна из Люблина — Jan z Lublina, [с. 1537–1548]//1964–1967):



Конечно, некоторые моменты вариационности присутствуют в такого рода сопоставлениях, но сама техника варьирования носит механический характер. Ведь сочетание этой пары танцев проистекает не столько от внутренне-музыкальной потребности, сколько от установившейся хореографической традиции*. К тому же в целях упрощения записи заключительный танец (Nachtanz) подчас не выписывался: самому музыканту предоставлялась возможность метризовать двухдольный танец на три.

Немецкий музыковед Ф. Блуме (Blume, 1925) удачно охарактеризовал подобные «спаренные» танцы как «сюиту, созданную путем редукции»: укорачиваются длительности и облегчается, «сокращается» фактура заключительного танца из-за ускорения движения. Это, следовательно, лишь робкие подступы к созданию подлинно художественного музыкального цикла. Тем не менее в них намечены жизненно правдивые контрасты: медлительное движение сменяется скорым, плавная мелодика — энергичной, плотная фактура — разреженной и т. п.

Но для выявления драматургии цикла как множественности в единстве потребовалось известное отдаление от бытовых танцев — их образное истолкование. Уходя из быта, отвлекаясь от своего прикладного назначения, музыка танца приобретает обобщенность выражения. Создается не столько *схема* танцевального движения, сколько *образ* танца, навевающий

* Это древняя традиция; еще в Средние века сопоставлялись танцы шага и прыжка — они именовались: Reigen — Tanz, carole — danse, chorea — ballatio {см.: Sachs, 1933: 182}.

определенные представления, мысли, чувства. Достаточно вспомнить музыку шопеновских мазурок (которые композитор любил именовать «*obrazki*», то есть картинки), чтобы понять, о чем идет речь*.

Такое перерождение бытового танца в танец-образ закрепляется к середине XVII века. Тогда начинается второй, *классический* период в истории танцевальной сюиты.

Сюита — французское слово, которое означает «последование» (подразумевается — частей цикла) и соответствует итальянскому «партита»; первое название употребляется с середины, второе — с начала XVII века. Куперен ввел новое французское обозначение — «*ordre*» (набор, порядок пьес), которое, однако, не удержалось. Наиболее популярными в сюитах были следующие танцы**.

Павана — испанского происхождения, в характере торжественного шествия, движение плавное, счет на четыре, наименование производят от испанского слова «*ravon*» — павлин; первая публикация — 1508 года (см.: Dalza, 1508), но возникла раньше.

Гальярда — прыжковый танец, счет на три, наименование от французского слова «*gaу*» — веселый, оживленный; первая публикация — 1529 или 1530 года (см.: Attaignant, [1529/1530]), но возникла раньше, в быту продержалась до XVII века.

Аллеманда — немецкий танец, на четыре; на протяжении двух столетий его музыка претерпела значительные изменения. Первоисточник — народный немецкий Dantz, который в XVI веке известен при французском дворе; в конце того же века Туано д'Арбо называет аллеманду «одним из старейших танцев», а спустя полстолетия Мерсенн относит ее «к числу танцев полностью вымерших: ограничиваются только тем, что играют ее музыку». Она выдерживалась в характере умеренного шествия — выхода. Мелодика обладала симметричным строением, небольшим диапазоном, плавной

* Напоминаю также остроумное шумановское определение «*Fuss- und Kopfwalzer*», то есть «вальс для ног и вальс для головы».

** В брошюре Б. Яворского (1947) о танцах сообщены неточные сведения.

закругленностью (без затакта!). Однако аллеманде иногда придавались героические черты — так трактовали ее в Англии; аллеманды с фанфарной мелодикой встречаются даже у Генделя. Но была и новая аллеманда — она возникла в конце XVII века (ее рождение связывают с аннексией Эльзаса при Людовике XIV, 1681 год). Это оживленный танец на $\frac{2}{4}$, близкий французскому тамбурину. Под тем же названием в XVIII веке существовал и третий танец — кружасьегося движения, на $\frac{3}{4}$ (Drehtanz), родственный австрийскому лендлеру или чешской соуседске. В лютневых и клавирных сюитах XVII–XVIII веков преобладает четвертый тип аллеманды — умеренного склада, на четыре, с затактом; в мелодiku привносятся черты изысканности и ритмического беспокойства; она имеет «хрупкую, серьезную и хорошо разработанную гармонию» (Маттезон). Это образец тонкой мотивной работы. Преимущественно так трактует аллеманду Бах.

Куранта — французский танец, впервые упоминается в 1515 году, народный прообраз неизвестен. Сначала размер не устоялся: Мерсенн, например, пишет, что «может быть использован любой размер»; характер движения скорый. Позднее старая куранта, сменившая гальярду, служила трехдольной вариацией к четырехдольной аллеманде. В середине XVII века скорый танец сменяется торжественным; при Людовике XIV популярен новый тип куранты — на $\frac{6}{4}$ или $\frac{3}{2}$ с неожиданными ритмическими перебоями, резко очерченной мелодикой. {Л'Аффийяр (L'Affillard, 1705) указывает темп движения при размере $\frac{3}{2}$ [♩] = 90, Бассани (Bassani, 1677) дает указание «Largo»}. Известен третий тип куранты, итальянский (corrente, наименование означает «течение воды»), — более скорый, плавный, текучий, в размере $\frac{3}{4}$; ритмический рисунок определяется движением ровных восьмых или шестнадцатых.

Сарабанда в том виде, как она исполнялась в XVII веке, также далека от народного прообраза. Ее родина Испания. Не лишено вероятия старинное культовое происхождение этого танца (в основе — круговое движение вокруг амвона). Тем не менее в XVI веке он считался в Испании непристойным и за его исполнение мужчин наказывали плетью и ссылали на галеры, а женщин

изгоняли из государства. Но уже в 20-х годах XVII века сарабанда известна в Париже как театрализованный танец. Примерно тогда же ее музыка, трехдольная, родственная менуэту, проникает в сюиты. Однако указания о характере движения противоречивы. {Бассани обозначает «Presto»; Кунау (Kuhnau, 1689) — «медленно»; Л'Аффийяр — $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 86$; Ла Шапель (1737) — $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 63$; Кванц (1752) — $\frac{3}{4}$, $\text{♩} = 80$ (см.: La Chapelle de, 1737).} Черты величавости сарабанда приобретает на рубеже XVII–XVIII веков. Ее музыка ассоциируется с образами печали, скорби (Lamento); отсюда известное выражение «Смерть танцует сарабанду». Иногда она сближается с чаконей (или пассакалей) — так ее нередко трактует Гендель; Бах преимущественно использует речитативно-декламационную, пышно орнаментированную сарабанду.

Жига — народный английский танец, вероятно возникший среди матросов (ср. другой английский матросский танец — хорнпайп); дольше всего сохранялся в Ирландии. Его мелодии напевны и просты, преимущественно на $\frac{4}{4}$; встречаются в немецких органных сборниках конца XVI века. Однако в следующем столетии этот тип жиги вытесняется стилизованным танцем. Его первые образцы — во французских лютневых сборниках второй трети XVII века. Со временем музыка танца все более насыщается пунктирным ритмом, сложной контрапунктической работой (в частности, имитационным вступлением голосов); размер — $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, реже $\frac{3}{8}$, характер движения скорый*. Таков тип жиги, закрепленный в балетах Люлли. Насыщенность пунктирным ритмом сближает его с танцами луром и канари. В Италии музыка жиги претерпевает значительные изменения. Примерно с середины XVII века жига включается в трио-сонату. Ритм сглаживается, устанавливается триольный размер $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ или $\frac{12}{8}$; темп ускоряется (Presto, Vivace), мелодика приоб-

* {До изобретения метронома старинные композиторы в определении темпа движения пользовались биением пульса. Если перевести их указания на современные метрономические обозначения (ср.: Kirkpatrick, 1940), темп жиги следует считать в размере $\frac{6}{4}$ — $\text{♩} = 112-120$, в размере $\frac{6}{8}$ — $\text{♩} = 110-112$ (по Кванцу — $\text{♩} = 160$).}

ретаёт гомофонные черты, используются аккордовые фигурации, секвенции и другие характерные приемы итальянской скрипичной техники конца XVII века. От старого типа сохраняются имитационные вступления голосов, склонность к контрапунктической разработке. Бах чаще всего использует последний тип, но иногда обращается к жиге с пунктиром (вроде канари, см. Вторую французскую сюиту).

К началу XVIII века перечисленные танцы уходят из быта. Их вытесняют крестьянские *бранли* (хороводные танцы), проникающие в стилизованном виде ко французскому двору. Главный среди них — *менуэт* (слово производят от французского «*pas menu*» — короткий шаг)*, размер $\frac{3}{4}$. Первое упоминание относится к 1664 году, но уже с 1654-го Люлли включал его в музыку своих балетов. Менуэт был занесен из Бретани (из провинции Пуату); известный балетмейстер Пекур в 1700 году усовершенствовал его движения.

Среди других бранлей известность приобрели: *ригодон* (собирательное наименование для народных танцев юго-восточной Франции — областей Прованс, Лангедок и др.) — самый оживленный танец четного размера, а также *бурре*, *гавот* и скорый вид менуэта — *пасье*.

Наконец, в сюитах встречается *ария* как танец свободного движения, четного размера, умеренного склада, с певучей мелодикой².

6

В формировании драматургии сюиты важна выработка основных опорных точек — устоев цикла. Но для этого наряду с типизацией требовалась более углубленная разработка музыкальных образов танца, служащая передаче различных оттенков душевных состояний. Типичное и индивидуальное, общее и личное, отвлеченное и характерное предстают в клавирной

* См. примечание ** на с. 44.

сюите в противоречивом единстве. Бытовые прообразы — эти объективные реальные данности — опознаны, преломляются сквозь призму жизненного восприятия художника.

Схемы танцевального движения обрастают живым, пульсирующим током музыки. Она основывается на развитии определенного мотива, в котором выражено характерное движение танца. Причем мотивным единством отмечены не только ведущие темы, но и контрапунктирующие голоса, а такие мотивные переключки осуществляются и на близком и на далеком расстоянии. Это не просто перемещения какого-либо мелодического оборота и не пестрая мозаика кратких интонационных ячеек, что имело место в ранней лютневой литературе, но единство, осуществляемое путем варьирования и сцепления мотивов, родственных в интонационном или ритмическом отношении. Данное родство раскрывается прежде всего в направлении движения мотива — в этой главной его формообразующей особенности.

В пояснение укажем на переключки между частями баховских аллеманд (или жиг) — между начальными тактами и тактами, стоящими после знака репризы (то есть в начале второй части) и идущими обычно в тональности доминанты, реже — параллельного или одноименного мажора либо минора*. Чаще всего наблюдаются два приема связи: второй мотив — назовем его M_2 — дает обращение начальной интонации M_1 , либо M_2 начинается так же, как M_1 , но в дальнейшем приобретает иное интонационное и подчас ритмическое движение:

* В старинной двухчастной форме, характерной для всех танцев баховской сюиты, первая часть мажорных пьес завершается в тональности доминанты или на доминанте основной тональности, а минорных — и в параллельном мажоре. Вторая часть обычно начинается с той же гармонии, на которой закончилась первая. Интонационные переключки между началом второй части и всей пьесы вообще типичны для этой формы.

2a Аллеманда



б Жига



в Аллеманда



3 Аллеманда



Так разрабатывался метод мотивно-вариационного письма, который характерен не только для полифонических жанров (вариационные ричеркар и канцона), но и для танцевальной сюиты XVII — начала XVIII века. Сначала в ее основу легли «спаренные» танцы аллеманда и куранта. Большим новшеством явилось введение третьего танца — сарабанды.

Сарабанда по характеру и музыкальной разработке сильно отличается от предшествующей пары танцев. Ее напевная мелодика (в XVIII веке — богато орнаментированная) покоится на «собранных» аккордовых комплексах. Плавная гармония, закругленность и периодичность структуры (двухчастность, основанная на соотношении 1:2, нередко превращалась в трехчастность АВА) — все это противостояло асимметрии и хрупкости мелодических линий аллеманды и куранты с их беспокойным модуляционным планом.

Такая трактовка сарабанды характерна для французской традиции XVII века. Подобные пьесы у лютниста Дени Готье или основоположника французской клавесинной школы Шамбоньера напевны и просты, им чужды величавость и орнаментальность, они близки позже появившемуся менуэту*. Поэтому, классифицируя типы клавесинных пьес Куперена, следует противопоставить аллеманду менуэту. Когда же речь пойдет о строении баховских сюит, надо подчеркнуть антитезу «аллеманда — сарабанда».

Введение в сюиту сарабанды означало, что парной вариантности противопоставляется иной принцип формообразования — замкнутость, закругленность, репризность. За сарабандой часто следовали близкие ей по строению «круговые» танцы: менуэт, ригодон, гавот, бурре и др. Тем самым еще сильнее обострялось столкновение двух принципов — вариантности и репризности, бесконечного ряда и ряда конечного, движения разомкнутой формы и формы закругленной, замкнутой**.

Столкновение указанных двух принципов составляет главный драматургический стержень сюиты. Здесь разомкнутой форме Ренессанса (тяга к нанизыванию вариаций в музыке английских вёрджинелистов служит тому блестящим примером!) противостоит выдвинутое картезианской философией и клас-

* В академическом издании клавесинных пьес Шамбоньера (Chambonnières, 1925), содержащем множество сарабанд, лишь одна имеет торжественный характер (№ 45). В операх-балетах Люлли сарабанда также близка менуэту (см., например, «Армиду»). Но когда менуэт утверждается в балетной практике, сарабанда исчезает со страниц партитур Люлли.

** Б. В. Асафьев отмечает, что «всякое вариантно-вариационное движение беспредельно»; он называет эту форму *разомкнутой*. «Ведь как бы ни был блестящ и ярок финал любых вариаций — в принципе можно мыслить за ним еще более сильную вариацию!...» (Глебов, Игорь [Б. В. Асафьев]. Музыкальная форма как процесс. [Кн. 1.] С. 23).

сицистской эстетикой XVII века требование строгой дисциплины мышления, лаконичной и отчетливой выразительности, ясной и замкнутой конструкции. Но для примирения указанных двух полярных тенденций потребовалось введение еще одного танца — четвертого устоя — как итога, заключения всего цикла*. Такова роль жиги.

Сейчас не представляется возможным определить исторические сроки включения жиги в сюиту, а тем более указать, когда ее музыка начинает замыкать сюиту. Во всяком случае, этого нет ни у Готье, ни у Шамбоньера (из одиннадцати сюит, опубликованных при жизни последнего, только четыре имеют в конце жиги). Однако показательно, что до поездки в Париж (1649) Фробергер ограничивался тремя танцами, зато в более поздних его сюитах отчетливее проступает обобщающий характер жиги.

Роль обобщения, подытоживания, замыкания цикла подчеркивается в жиге сочетанием в размере двухдольности с трехдольностью, а также ясно очерченной мелодики, близкой сарабанде или менуэту, с имитационным сложением, свойственным аллеманде. Причем в зависимости от особенностей национального стиля и индивидуальности автора по-иному раскрывалась результативная функция этого танца. Но в основном наметились две тенденции: либо музыка жиги насыщалась имитационностью, либо в ней преобладала мелодика «ровной беглости» (в характере скрипичных арпеджий); тогда применялись секвенции**. В пер-

* Т. Н. Ливанова эти устои именует «центр тяжести», «лирический центр», «интермеццо», «финал». Мои выводы частично совпадают, но и значительно расходятся с ценными наблюдениями Ливановой.

** По сути дела, это схожие явления, на что справедливо указывает Б. В. Асафьев: «...всякое чрезмерное пользование секвенциями подобно чрезмерному пользованию имитациями» (*Глебов, Игорь [Б. В. Асафьев]. Музыкальная форма как процесс. [Кн. 1.] С. 68.*

вом случае жига давала концентрированное замыкание цикла, во втором — снималось то противоречие, которое намечалось между частями цикла. Роль финала как концентрации действия (гениальное разрешение этой задачи находим в Пятой симфонии Бетховена) или его рассеивания (таков гайдновский принцип симфонизма) — одна из важных проблем в драматургии инструментального цикла.

На этом прервем наши наблюдения. Я не ставил себе целью подробно осветить эволюцию как музыки отдельных танцев, так и всего цикла. Моя задача иная — указать на формообразующие принципы, которые родили вариационно-танцевальную сюиту. Она претерпела во второй половине XVII и в начале XVIII века дальнейшие изменения.

Французские композиторы в поисках «портретного» разнообразия вскоре отошли от четырехчастной схемы. Клавесинисты Лебег (Lebègue, 1677), а позже Маршан (Marchand, 1702) еще придерживались этой схемы, но Ф. Куперен разомкнул ее и по типу балетных сюит дал свободные «наборы пьес» («les ordres»). Под влиянием французов «балетный» тип утверждается в годы вторичного расцвета оркестровой сюиты в Австрии и Германии (Куссер, Эрлебах, Георг, Муффат, Фишер — вплоть до баховских оркестровых сюит). Однако в условиях клавирного жанра немецкие композиторы продолжали работать над обострением образно-композиционных возможностей внутри четырехчастной схемы. Особенно поучительны в этом отношении клавирные сюиты Баха и Генделя, заслуживающие специального исследования.

В заключение хочу указать на важное обстоятельство, мимо которого часто проходили исследователи, изучавшие становление и развитие сюиты. Параллельно с ее вторым рождением, быть может даже несколько ранее, в Италии возникает жанр сонаты а tre (трио-сонаты). Французскому рационализму противостоял итальянский сенсуализм, а вместо типизации танцев-

образов выдвигался более свободный метод циклизации, основанный на ярком проявлении принципа контраста.

В зачаточном состоянии этот принцип выражается сочетанием прелюдии и фуги, то есть контрастом специфически инструментального звучания в его аккордово-гомофонной трактовке (прелюдия) и полифонии, преемственно связанной с вокальным многоголосием (фуга). В церковной сонате прелюдия и фуга заняли положение, аналогичное аллеманде — куранте. И подобно тому, как первая пара танцев в сюите противопоставлялась сарабанде и замыкающей цикл жиге, так в сонате была добавлена вторая пара контрастов: мелодическое движение, в духе вокальной монодии с сопровождением, и движение моторное, основанное на игровом принципе и приближавшееся к характеру секвенционной жиги.

В камерной же сонате более использовалась танцевальная музыка. Но итальянцы, разрабатывавшие этот тип (С. Росси, Б. Марини и др.), мало внимания обращали на образные отличия танцев. Ведь еще до того в итальянских сюитах аллеманда имела симметричные, закругленные черты, а сарабанда тем самым теряла свое функциональное назначение, и потому она полностью вышла из обихода инструментальной музыки Италии во второй половине XVII века. Таким образом, камерная соната, несмотря на наличие в ней танцев, основывалась на том же принципе контраста, что и соната церковная. Сорок восемь трио-сонат А. Корелли (ор. 1—4) закрепили эти искания.

Трио-соната даже в период своего расцвета не обладала отчетливостью строения танцевальной сюиты. Но зато ее принцип циклизации давал больше простора для выявления чувственно-индивидуальных моментов в сопоставлении и связи явлений. Принцип контрастирования еще острее прорывается у А. Вивальди, который обогатил творческую манеру Корелли броскими концертными приемами (сопоставление *tutti* и *solì*). В конечном итоге осуществление этого принципа в со-

нате, concerto grosso или сольном концерте приводит к более широкому охвату жизненных тем, образов, эмоций, к столкновению их между собой, к борьбе.

Так мотивно-вариационный метод заменяется методом тематической разработки, а в области жанров вариационно-сюитные построения вытесняются сонатно-концертными циклами. Тем самым клавирная музыка уступает место фортепианной. Этот процесс наметился к середине XVIII века и завершился в 70–80-х годах*.

II. ИНСТРУМЕНТ

1

Группа старинных струнных инструментов, снабженных клавишным механизмом, во главе с клавесином и клавикордом, обладает определенными звуковыми особенностями и специфическими принципами исполнения. Нельзя к этим инструментам относиться только как к предшественникам фортепиано, а наш современный рояль рассматривать в качестве инструмента,

* В каждом из названных здесь явлений — утверждении тематической разработки и сонатно-концертных циклов и приходе фортепиано на смену клавиру — сказались новые тенденции в музыкальной эстетике, однако говорить о синхронности этих явлений и о прямой зависимости между ними все же нельзя. Жанр концерта активно развивался в конце эпохи барокко, в первой половине XVIII века (Вивальди, И. С. Бах и др.); фортепиано тогда не играло сколько-нибудь заметной роли. В середине XVIII века, в переходный, предклассический период, и позднее, когда в творчестве Гайдна и Моцарта окончательно сформировались циклические инструментальные жанры классического типа и приемы сонатной разработки, клавесин еще активно использовался. Эпоха же господства фортепиано начинается, как и указывает М. С. Друскин, в 80-х годах, хотя как инструменты домашнего музицирования клавесин, спинет и клавикорд сохраняли известное значение и в первой четверти XIX века.

усовершенствовавшего и исправившего недостатки своих предшественников. Конечно, в какой-то мере они находятся друг с другом в преемственной связи. Но клавесин и клавикорд в период своего расцвета, то есть к началу XVIII века, дают законченное воплощение определенного художественно-звукового замысла. И фортепиано вытесняет своих предшественников не потому, что их замысел требовал каких-то коррективов, но потому, что новая исполнительская и творческая практика выдвигала иные требования к инструменту. Именно поэтому клавесин и клавикорд, представляющие собой высокие образцы искусства, уступают место новым инструментам, по тому времени значительно менее совершенным и изысканным, но основанным на других принципах звукоизвлечения, которые более отвечали передовым исполнительским требованиям*. Так старый художественный стиль, стоящий в зените своего развития, однако уже исчерпавший себя, уступает место новому, молодому и яркому, хотя на первых порах менее совершенному.

Однако клавир не сразу получает законченное звуковое воплощение. Несколько столетий интенсивных поисков предшествовали периоду его расцвета. Нельзя с точностью установить, когда начались эти поиски или к какому времени относятся попытки присоединения к струнным инструментам клавишного механизма. {Амброс (Ambros, 1868) указывал вторую половину XIV века, Кребс (Krebs, 1892) — начало XIII, Гёлингер (Goelinger, 1910) — середину XII века; старинные теоретики — Вирдунг (Virdung, 1511), Преториус (Praetorius, 1618, II) — называли Гвидо Аретинского (ок. 991/992 — после 1033) тем, кто впервые применил к струнным инструментам клавиатуру.} Непосредственными же предшественниками клавира являются псалтериум, дульцимер (по-латински «dulcimer» или «dulce melos», то есть нежное пение), Hackebrett (в Германии), эзкакир, или эшикье (был

* В ДД (с. 1) сказано не столь прямолинейно: «...более отвечающих новым исполнительским требованиям».

распространен в Испании, Франции, Англии). Упоминания о них встречаются с конца XIV и до конца XV века³.

Еще в 1388 году Иоанн I Арагонский упоминает в письме о новом инструменте, «похожем на орган, но в котором звучат струны». За год до того он же писал об экзакире. Инструмент этот известен и при английском дворе: есть сведения, что там изготовлял его около 1360 года мастер Перро {см.: Pigot, 1925: 6}* . Возможно, что экзакир был восточного (арабского) происхождения. На это указывают фонетические корни различных вариантов этого наименования, часто встречающиеся в переписке и документах XV века (*eschaquiel*, *echequier*, *esquaquiel*, *scacagum*, *exabera*) {см.: Farmer, 1930}**. Слова эти близки к наименованию шахмат; последовательность белых и черных клавиш могла напоминать чередование квадратов на шахматном поле. Последнее сохранившееся упоминание эшикье относится к 1483 году⁴.

Но к этому времени уже известны и клавикорд и эпинет (спинет). Слово «клавикорд» впервые встречается в английском переводе книги де Ла Тур-Ландри (1484), где вместо «instrument» напечатано «clavichord»⁵. Несколько позднее во французской поэме Симона Бугуина (1508) говорится об эпинете. Однако до нас дошел более древний спинет итальянской работы, сделанный в 1493 году в Перудже⁶.

Итак, к началу XVI века оба типа клавира — и клавикорд и клавесин (вместе с разновидностями последнего — эпинетом, вёрджинелом и др.) — хорошо известны. Вирдунг (1511) рекомендует в основу обучения музыке взять клавикорд, лютню и флейту. Он пишет: «Чему научишься на клавикорде,

* Не ссылаясь на источники, Пирро пишет о том, что в 1360 году английский король Эдуард III подарил плененному им королю Франции Иоанну Великолепному инструмент *eschequier*, сделанный неким Жаном Перро (Jehan Perrot). Это наиболее раннее известное упоминание эшикье, или экзакира.

** Помимо приведенных М. С. Друскиным названий этого инструмента, в разных странах Западной Европы встречались еще, в частности, следующие: *archiquir*, *escaque*, *chekker*, *scatorum*, *scaquer*, *dulce melos*.

сможешь легко применить и в игре на органе, на клавицимбале (то есть клавесине.— *М. Д.*), на вёрджинеле и на других инструментах с клавиатурой».

Столетие спустя Преториус (1618) развивает мысль Вирдунга: подобно тому как лютня является основой других подобных инструментов (теорбы, цитры, арфы, скрипки, виолы и др.) или флейта — духовых, «так клавикорд служит основой для всех клавишных инструментов, как органы, клавицимбалы, спинеты, вёрджинелы и т. п.» {Praetorius, 1619, II: 61}.

Французский теоретик Мерсенн (1636) ставит в центре целой группы музыкальных инструментов эпинет. Он пишет: «Как орган включил в себя все духовые инструменты, так эпинет вобрал струнные — виолу, арфу, лютню».

Приведенные цитаты показывают, какое важное значение в музыкальной жизни Европы приобрел клавир в течение XVI века. Его сравнивают со многими инструментами: с лютней, органом, виолой, арфой. Клавир становится необходимым участником всех музыкальных исполнений — и на дому, и на торжественных церемониях, и в оперном театре, и в камерном ансамбле. Универсальные возможности ставят его в положение промежуточное, между официальным помпезным органом и домашней интимной лютней.

Клавир — своеобразный посредник в богато расцветающей семье музыкальных инструментов. И это вызывает потребность сделать его еще более гибким и податливым, приблизить характер его звучности и к человеческому голосу, и к струнной, и к духовой группам, усовершенствовать по типу органа приемы игры на нем. Таким образом, в течение XVII и XVIII веков рождается огромное количество изобретений, которые варьируют, разнообразят, улучшают тембровые и исполнительские возможности клавира.

Поразительна настойчивость, с которой инструментальные мастера работали в этом направлении. Так, например, известный фламандский мастер, родоначальник целой школы, Рукерс

на рубеже XVI и XVII веков разработал до 70 типов одних только клавесинов! А ведь рядом с клавесином развивались и спинет, и вёрджинел, и клавикорд, то есть клавирные инструменты с частными или более существенными различиями в механике, характере звучания и способах игры. Вот известные имена мастеров клавира: в Нидерландах — семейства Рукерс и Куше; во Франции — семейство Бланше, Таскен; в Англии — семейство Кёркмен, Шуди; в Германии — семейство Зильберман.

Если заглянем в «Клавирную школу» Тюрка (1789), то найдем перечень около 20 типов клавира: например, помимо названных выше, — *Pantalon* (*Pantaleon*), *Klaviorganum*, *Cembal d'amour*, *Geigenwerk*, *Bogenflügel*, *Theorbenflügel*, *Lautenklavier*, *Pandoret*, *Harfenklavier*, *Clavecin royal* и др. (Türk, 1802: 2–6)*. Такое щедрое разнообразие — свидетельство большой популярности клавира и широких поисков совершенствования его звукового замысла.

Во всех клавирных инструментах, несмотря на то что различия их подчас велики, можно подметить некоторые черты общности с фортепиано и одновременно существенные отличия от него. Отличия эти заключаются не во внешней форме и качестве материала, из которого сделаны клавиры и фортепиано (резонансный ящик, клавиатура, струны и пр.) и в которых скорее можно подметить элементы сходства**, но в той таинствен-

* Необходимо уточнить, что Тюрк в данном случае пользуется термином «*Klavierinstrumenten*», понимая под ним все виды клавишных. Например, молоточковый инструмент *Pantalon*, а также *Bogenflügel* или *Geigenwerk* — клавишные инструменты с фрикционным принципом звукоизвлечения — не являлись ни клавесином, ни клавикордом (см. примечание М. С. Друскина на следующей странице). Следовательно, в трактате приведены названия 20 клавишных инструментов, а не клавиров. Термином «*Klavier*» Тюрк, как и большинство современных ему музыкантов, обозначал клавикорд.

** Клавесин удлиненной формы подобен роялю, вертикальный клавесин (клавицитериум — *Clavicytherium*) сходен с пианино, клавикорд — с прямоугольным фортепиано (тафельклавиром — *Tafelklavier*) и т. д.

ной области рычажков, деревянных реек, которые соединяют клавишу со струной посредством металлических наконечников, или посредством палочек с наколотыми на них кусочками перьев, или посредством молоточков, обтянутых в первое время кожей. Эта таинственная область является сердцем инструмента — тем, что отличает один вид клавира от другого и каждый из них, несмотря на частные различия, — от фортепиано.

Связь клавиши со струной может осуществляться тройным способом:

а) струны касается соединенный с клавишей металлический наконечник, который делит струну на определенные части и одновременно возбуждает в ней звуковые колебания;

б) струну зацепляет (щиплет) кусочек пера, кожи или металла (последнее реже), наколотый на деревянный стерженек, который, в свою очередь, стоит на внутреннем конце клавиши;

в) по струне ударяет молоточек, либо свободно лежащий на конце клавиши, либо укрепленный на нем.

В первом случае механизм нажимной (клавикорд)*, во втором — щипковый (клавесин), в третьем — ударный (фортепиано)**.

* Определение «нажимной» в данном случае достаточно условно: звукоизвлечение на клавикорде предполагает удар тангента о струну, а при выдерживании звука присутствует нажим. Исходя из сказанного, клавикорд может быть определен как ударно-нажимной инструмент. М. С. Друскин, конечно, понимал это, судя по тому, как он использует слово «нажим» несколькими строчками ниже. Характеризуя клавикорд как инструмент нажимной, он следовал определенной традиции: немецкие музыканты, разрабатывавшие в середине XVIII века методику игры на клавишных инструментах (например, Ф. Э. Бах и Ф. В. Марпург), выступали против употребления термина «ударять» (schlagen), хотя им широко пользовались их предшественники. На смену этому термину в немецких трактатах второй половины XVIII века приходит слово «нажим» (Druck).

** Оставляю в стороне еще один способ общения клавиши со струной — посредством особого типа смычка. Изобретения этого рода

На первый взгляд между механикой фортепиано и клавикорда можно найти некоторое подобие. Во всяком случае, в том, как посылается при нажиме клавиши металлический наконечник наверх, к струне, больше черт сходства с фортепианным молоточком, чем со щипком струны в клавесине. И если бы развитие в искусстве шло прямолинейным путем, то можно было найти единообразие в принципе удара, осуществляемом в клавикорде и фортепиано. С этой точки зрения история клавесина с осуществленным в нем принципом щипка струны (то есть принципом звукоизвлечения, близким арфе и лютне) выглядела бы как своего рода интермеццо на пути от клавикорда к фортепиано. Однако именно это интермеццо было наиболее характерно для инструментальных идеалов XVII–XVIII веков. Очевидно, дело не только во внешнем сходстве средств звукоизвлечения, но и в том, в каком соотношении они находятся с иными факторами, создающими звук внутри инструмента: как натянута струна, какова сила резонанса и каковы вытекающие отсюда особенности тембра и динамики данного инструмента. При более близком знакомстве с различными типами клавира обнаруживается их солидарность по основным вопросам инструментально-звуковой эстетики, и именно по этому поводу в XVIII веке возникает острая полемика фортепиано с клавиром. Убедиться в этом можно, обратившись к конкретному и детальному изучению истории возникновения и исполнительских возможностей клавикорда и клавесина.

2

В механике клавикорда есть черты преемственности от древнегреческого монокорда. Как показывает наименование

(Geigenwerk, Bogenflügel, смычковый полихорд и др.) относятся еще к концу XVI века и продолжались вплоть до XX, однако не увенчались полным успехом.

этого прибора для акустических измерений (монос по-гречески — один, корда или, вернее, хорда — струна), монокорд имел одну струну, которая была натянута на прямоугольном продолговатом ящике длиной около метра. Передвижная подставка делила струну на отрезки разной длины, подобно пальцу скрипача, прижимающему ее к грифу. В то время как одна рука передвигала подставку, изменяя, следовательно, высоту звука, другая задевала струну плектром, то есть особой костяной пластинкой или кусочком пера.

В Средние века количество струн на монокорде постепенно увеличивалось: в XI веке — до 8, в XIV — до 19. Но лишь присоединение клавишного механизма рождает новый музыкальный инструмент — клавикорд. Техника игры на нем упрощается: роль подставки, изменяющей высоту звука, и одновременно роль плектра, возбуждающего звук, играет теперь металлический наконечник (обычно из латуни), именуемый «тангент», от латинского глагола «tangere» — касаться*. Когда закрепился переход от монокорда к клавикорду, установить трудно, потому что старыми наименованиями, особенно в латинских странах, в течение долгого времени обозначались те новые инструменты, которые получили клавишный механизм. {Трувер Гильом де Машо (умер в 1377 году) в «Поэме на взятие Александрии» упоминает уже монокорд как инструмент музыкальный: «...monocorde, Qui a tous instruments s'accorde» («...монокорд, Который гармонирует со всеми инструментами»). Очевидно, в том же значении Йоханнес де Мурис из Парижа говорит о монокорде с 19 струнами («Musica speculativa...», Muris de, 1323)**}. Ср., например, упоминания

* По-французски этот наконечник именовался «срампон», по-немецки — «Rührstock».

** После М. С. Друскина, насколько нам известно, лишь Э. Бодки обратился к трактату де Муриса и сделал вывод, что там действительно можно

в «Гаргантюа» Рабле (т. 1, гл. 7) или в песнях миннезингеров — «Der minnen Regelen» (1404) и т. п. Существуют различные варианты написания названия инструмента: *manochord*, *manichordio*, *manicordium*. В последних двух случаях встречаемся с ярким примером народного переосмысления непонятного, чуждого новому языку наименования: словообразование «маникорд» говорит о том, что в игре на струнном инструменте пользуются рукой (*mano*).}

Наиболее древний из дошедших до нас клавикордов относится к 1547 году (был сделан в Италии)⁷.

Если в XIV веке клавикордная механика закрепились, то на протяжении следующих трех столетий она оставалась неизменной. Подвергался изменениям лишь звуковой диапазон, постепенно расширяясь от 1½–2 до 4½–5 октав, и небольшие улучшения вносились в качество и расположение струн.

Резонансный ящик клавикорда имел продольную прямоугольную форму. Ширина его зависела от количества струн. Сначала ящик был переносным, позже (в XVII веке) приобрел устойчивые подставки — ножки.

Металлические струны одинаковой длины, но иногда разной толщины {Адлунг (Adlung, 1768) различает по толщине до 10 номеров струн} натягивались слева направо в направлении продольных стенок ящика, то есть параллельно линии клавиатуры. Все струны звучали в унисон, что чрезвычайно облегчало настройку инструмента.

Различия в высоте звука создавались при нажиме тангента, отграничивающего определенные отрезки струны. Место нажима (а тангенты разных клавиш нажимали струны в различных

найти упоминание клавишно-струнных инструментов (Bodky, 1960: 5). Однако существует также точка зрения, что речь у де Муриса идет не о количестве струн, а о количестве биений, подсчитанных при исследовании интервалов (см.: Kinkeldey, 1910: 57; Ambros, 1864: 224; Schaeffner, 1927: 2038; Krebs, 1893: 97–98), поэтому вывод Бодки нельзя считать окончательным.

местах) было одновременно конечным пунктом звучащего отрезка струны, ибо звучала только ее правая часть, левая же была обвита материей, которая, плотно обтягивая струны, играла роль глушителя. И нередко, чтобы правая часть имела большую длину, клавиатура помещалась не на середине передней стенки инструмента, но ближе к ее левому концу.

Чтобы не увеличивать размер ящика и не усложнять настройку инструмента, в клавикордах пользовались количеством струн меньшим, чем количество клавиш. Так, например, клавикорд 1547 года на 45 клавиш имел 22 струны. В нем два, три и даже четыре тангента пользовались одной струной: нажимая ее в различных местах, они давали звуки разной высоты. Однако струна не могла одновременно отвечать на несколько тангентов — возбуждал звук тот из них, который был связан с клавишей, дающей более высокий тон (левая часть струны от места прикосновения тангента была «немой»). Поэтому одной струной пользовались преимущественно тангенты соседних клавиш: образуемые ими малые секунды не встречались в музыке XVI–XVII веков в одновременном звучании.

Клавикорды, в которых количество струн меньше, чем количество клавиш, назывались по-немецки «связанными» (*gebundene*), в отличие от более поздних — «развязанных», или «свободных» (*bundfreie*), в которых на каждую клавишу приходилось по одной или нередко, для усиления звука, по две струны. «„Свободными“ они названы потому, — остроумно разъяснял Адлунг, — что на них все связи свободны». Первый «свободный» клавикорд был построен мастером Фабером в 1728 году*.

* Очевидно, и в конце XVII века уже изготавливались «свободные» клавикорды, ибо в предисловии к сборнику пьес «*Ars magna consoni et dissoni*» Йоханнеса Шпета (Speth, 1693) говорится, что спинет или клавикорд «должны быть сделаны так, чтобы каждая клавиша имела свою струну, а не так, когда две, три или даже четыре клавиши играют на одной и той же струне» (цит. по: Ripin, 2002a: 464).

Преимущества этой разновидности очевидны, однако ей были свойственны и некоторые недостатки. Большое количество струн лишало инструмент его существенного достоинства — легкости настройки; он становился менее прочным, менее доступным по цене. Эти недостатки не способствовали распространению «свободного» клавикорда в широкой любительской среде. Тюрк жалуется, что «повсеместно сохранился старый „связанный“ клавикорд»; о том же пишут Петри (Petri, 1767), Адлунг и др. До нас дошло малое количество «свободных» клавикордов; время их создания относится ко второй половине XVIII века.

Такая устойчивость старой механики вызвана назначением клавикорда как инструмента домашнего музицирования. Выше приведены слова Вирдунга и Преториуса о его учебной роли. Преториус добавляет: «...и ученики органистов на нем сначала обучаются» (Praetorius, 1619, II: 61). О том же говорил Гендель: «На клавикорде надо обучаться прежде, чем на органе или клавесине». {В XVIII веке, особенно в Германии, часто встречаются высказывания подобного рода. Вальтер (Музыкальный словарь, 1732) называет обучение игре на клавикорде «первой грамматикой в музыке», о том же говорят Ф. Э. Бах (Bach, 1753), Адлунг (1758), Лёляйн (Löhlein, 1765) и многие другие. В конце XVIII века подобные же рассуждения проскальзывают и во французских изданиях — к примеру, назову статью Гюльманделя о клавесине и клавикорде в Методической энциклопедии (Hüllmandel, 1791–1818, I: 285).}

Учебные достоинства клавикорда объясняются особенностями игры на нем. Его механика максимально приближает палец исполнителя к струне. Отсутствие каких бы то ни было передаточных механизмов (такова система рычажков, связывающая головку молоточка с клавишей в фортепиано, или сочетание деревянного стержня с пером в клавесине) делает клавишу клавикорда с прикрепленным на ее конце тангентом как

бы продолжением пальца. Таким образом, струна находится под пальцем клавикордиста и малейшее изменение силы нажима сопровождается изменением оттенка звука. Это ощущение эластичности струны и является основой выразительной и отчетливой игры на клавикорде. Кох говорит: «Чем дольше тянется звук после его взятия при нажатой клавише, чем более во время игры палец чувствует эластичность струны, тем совершеннее исполнение» (Koch, 1802: 342).

Но при тончайшей «микродинамике» клавикорд обладает несколько глухим и слабым звучанием. Качество его может быть сравнимо с характером звука, извлекаемого в пятой позиции на скрипичной струне *D* или *A*: звук получается более мягкий и глухой, чем в первой позиции.

Мерсенн (1636) называет клавикорд «немым эпинетом»; в Италии он назывался «*spinetto sordino*» — «глухой». И действительно, по сравнению с клавесином или спинетом звук его кажется несколько робким и боязливым. Клавикорд не терпит резких контрастов, он лишен внешней красочности, все в нем направлено к созданию нежной певучести, связности и плавности исполнения. Адлунг (1768: 144) пишет: «Название клавикорда происходит от „*corda*“ (струна) и „*clavis*“ (ключ) или от „*cor*“ (сердце), ибо поистине клавикорд, если он подобающего рода и если на нем играют должным образом, звучит столь трогательно и приятнее, чем большинство других инструментов». Несколько раньше Маттезон отмечает: «...увертюры, сонаты, токкаты, сюиты и т. п. лучше и чище всего звучат на хорошем клавикорде, ибо на нем певучая манера благодаря выдерживанию и ослаблению звука может быть выявлена гораздо яснее, чем на всегда одинаково громких и сильно резонирующих клавесинах и эпинетах» {Mattheson, 1713: 264}.

Непосредственное ощущение струны и возможность влиять в каких-то небольших границах на динамику звука способствовали выработке этой певучей манеры. Мастера клавикорда,

стремясь совершенствовать инструмент, добивались подчас значительной звучности. Тот же Адлунг утверждает, что звук хорошего клавикорда может пробиться сквозь звучание двух скрипок. Тюрк полагает, что в медленном темпе звук может длиться по меньшей мере от четырех до шести восьмых (или от трех до четырех четвертей в умеренном темпе), но, правда, только в среднем и низком регистрах (см.: Türk, 1802: 6). Добиться этого можно, не ослабляя нажима клавиши, то есть как бы выжимая звук, но и не усиливая нажима, иначе тонкая и слабо натянутая струна, перенапрягаясь, может дать фальшивое звучание (несколько выше желательного). Особый эффект на длительных нотах достигался путем слабого бокового движения пальца, как бы укачивающего клавишу: это так называемый прием *Vebung* (дрожание звука), порождающий нежное вибрато струны (обозначался точками под лигой)*. Вот пример из сонаты Ф. Э. Баха (1758, опубл. 1779):



* Эффект *Vebung* не может быть достигнут «путем слабого бокового движения пальца» — как пишет тот же Тюрк, он возникает вследствие «многократно повторенного легкого нажатия» (Türk, 1802: 327). В ДД (с. 13) М. С. Друскин сам приводит подробное объяснение техники исполнения этого приема из трактата Тюрка (с. 293), где ни о каком боковом движении пальца нет и речи: «Палец лежит на клавише во время длительной ноты... и пытается усилить звук путем многократного и нежного нажима. После каждого нажима... следует ослабить палец, не снимая его с клавиши».

Нежность, мягкость, певучесть, эффекты еле заметных, тончайших звуковых переходов — эти качества клавикорда полнее всего раскрываются в период утверждения сентиментально-выразительного стиля. «Ф. Э. Бах был первым, кто привнес колорит в клавикорд», — утверждал в 1785 году К. Шубарт. Он писал далее: «Этот одинокий, меланхолический, невыразимо нежный инструмент имеет преимущества перед клавесином. Посредством нажима пальцев, посредством колебания и дрожания струн, посредством более сильного или слабого касания руки могут быть выражены не только оттенки колорита, но и усиление и умирание звуков, словно растворяющихся между пальцами, трель, постепенно замирающая, портаменто — короче говоря: может быть выражено все то, из чего складывается чувство. Тот, кто не имеет охоты стучать, носиться по клавиатуре и накидываться на нее, чье сердце часто и охотно отдается нежным чувствам, тот проходит мимо фортепиано и клавесина и избирает клавикорд» {Schubart, 1808: 286}*.

В эти годы мастера инструментов с усердием вносят в клавикорд улучшения. Почти три столетия механика его была неизменной, сейчас же на протяжении нескольких десятилетий обновляются и характер и сила звука. На смену старому, «скованному» клавикорду приходит клавикорд «чувствительный». Гётевский Вертер переживает за ним минуты радости и страдания, поэты конца XVIII века наделяют его следующими эпитетами:

- «нежно-жалобный клавикорд» (Хермес);
- «мой по звуку серебристый клавикорд» (Крюгер);
- «нежно утешающий клавикорд» (фон Хаген);

* Книга Шубарта, опубликованная в 1808 году, была написана еще в 1784–1785-м.

«спутник одиночества моего, развлечение дающий клави-
корд» (Лодер);

«нежный клавикорд» (Шубарт);

«сладкозвучный клавикорд» (Вайсе)*.

Улучшения, внесенные в «чувствительный» клавикорд, шли в основном по двум направлениям: усиливается звучность инструмента и ей придается еще более певучий характер. С этой целью каждую клавишу связывают уже с двумя рядами струн, пытаются также оживить их левую, немую часть, прибавляют к ним ряд свободно призвучающих, аликвотных, струн и т. д. Следует упомянуть {изобретение Зильбермана, которому он дал не совсем логичное название «чембало (то есть клавесин.— М. Д.) д'амур» (см. его описание: Mattheson, 1725: 243). Этот вид клавикорда был создан около 1720 года. Его более яркая звучность объяснялась тем, что на нем длина струн приблизительно вдвое превышала обычную и звучали (в унисон) обе части струны, поделенной тангентом при ударе. Инструменты эти, благодаря высоким качествам звука, имели некоторое распространение, их изготовляли мастера Оппельман и Хассе (см.: Adlung, 1758: 567).}

Особенно славились инструменты, на которых играл Ф. Э. Бах. И Райхардт и Бёрни свидетельствуют, что его клавикорд поражал необычайной силой звука; Бёрни особо отмечает выразительность долгих выдержанных нот (Burney, 1773: 269). {Чем объяснялись качества инструмента Ф. Э. Баха... сказать сейчас трудно. Этот инструмент Бах в 1781 году подарил курляндскому барону von Gotthuss... (см.: Kinsky, 1924:

* {Цит. по: Friedländer, 1902: 379–381 (цитированные авторы — Johann Thim. Hermes, demoiselle Krüger, Freulein von Hagen, Loder, Ch. F. D. Schubart, Christian Felix Weiße). См. также высказывания музыкантов XVIII века о чувствительном клавикорде, приведенные в книге К. Ауэрбах (Auerbach, 1930).}

128–139). Не лишено вероятия, что Ф. Э. Бах нашел средства улучшить резонансные свойства нижней деки*.

Были также попытки по типу органа и клавесина присоединить регистры к клавикорду. Например, автор известного словаря Гербер рассказывает, что его отец построил в 1742 году клавикорд «почти в виде пирамиды», с двумя клавиатурами, ножной педалью и десятью регистрами (Gerber, 1790–1792, I: 494–495).

Первое упоминание педального клавикорда относится к 1460 году (оно содержится в энциклопедическом рукописном труде «Liber viginti artum» чешского ученого Паулуса Паулиринуса — Paulirinus, [с. 1459–1463]). Его знает и описывает Вирдунг (1511) как клавикорд «mit angehengtem Pedalia» (с присоединенной педальной клавиатурой). {Он представляет собой, собственно говоря, комбинацию из двух инструментов, поставленных один на другой: нижний — для ног исполнителя, верхний — для рук. <...> (См.: Kinsky, 1936: 158–161.) Прекрасный образец педального клавикорда с двумя мануалами дает инструмент работы мастера И. Д. Герстенберга (хранится в Баховском музее в Эйзенахе). <...> Сохранился всего один педальный клавесин работы парижского мастера Сванена (1786, хранится в музее Парижской консерватории).} В XVIII веке педальный клавикорд имел распространение — органисты дома упражнялись на нем. Как предполагают, чтобы сыновья могли совершенствоваться в органной игре на дому, И. С. Бах написал для педального клавикорда шесть сонат и знаменитую Пассакалью с-moll**. Кстати, в отличие от

* Восторженные описания игры Ф. Э. Баха на его любимом клавикорде работы Зильбермана, наряду с другими материалами по этому поводу, см.: Розанов, 2001: 141–148. Интересно, что, расставаясь с этим инструментом, Бах посвятил ему пьесу «Прощание с моим зильбермановским клавиром» (1781).

** Достоверных и однозначных данных о том, что И. С. Бах написал шесть сонат и знаменитую Пассакалью с-moll именно для педального клавикорда, нет. Вопрос инструментального предназначения некоторых сочинений Баха остается спорным на протяжении многих лет. Вероятно, поэтому в другом разделе данной книги сказано, что пассака-

клавикорда, педальный клавесин не был распространен. Объясняется это особенностями щипковой механики, слишком хрупкой для мускулатуры ног.

Однако указанные ухищрения, делая инструмент более сложным и повышая его стоимость, лишали возможности массового потребления, которыми так славился «скованный» клавикорд. Этот ранний тип занимает нас более, чем клавикорд «чувствительный», потому что с последним инструментом связано зарождение молодой фортепианной литературы и нового исполнительского стиля.

3

История возникновения клавишно-струнных инструментов щипкового типа очень запутанна и туманна. Такой принцип звукоизвлечения можно обнаружить еще в далекой древности (ср. псалтериум, упоминаемый в псалмах Давида). Более близким предшественником являются цимбалы (Cimbalom, Tympanum, Zimbel). Когда этот инструмент получил клавишный механизм, с точностью сказать нельзя; во всяком случае, он был известен еще в XIV веке. И тогда же определились две его разновидности, которые с внешней стороны характеризовались размером и формой резонансного ящика: одни инструменты имели крыловидную, удлиненную форму (типа современного рояля), другие, меньшего размера, — форму продольную (типа клавикорда). Наиболее старый дошедший до нас инструмент

лья была сочинена «для органа (или педального клавикорда)» (с. 427). В монографии М. С. Друскина «И. С. Бах» та же пассакалья названа органной (см.: Друскин, 1982: 180, 279 и др.). См. также: Розанов, 2001: 53–62.

первого типа относится к 1521 году*, второго типа — к 1490-му (оба итальянской работы)**.

В различных странах Европы эти разновидности клавишно-струнно-щипковых инструментов получили различные наименования. Наиболее устойчивыми оказались следующие:

Страны	Удлиненная форма	Продольная форма
Германия	клавицимбель	шахтбретт*** клавицимбал
Франция	клавесин	эпинет
Италия	чембало чимбало клавичембало гравичембало	спинетто (спинет)
Англия	харпсикорд	вёрджинел

* Очевидно, имеется в виду клавесин мастера Хиеронимуса Бонниензиса (об этом инструменте М. С. Друскин пишет на с. 324). Как сообщает Э. Бодки, он хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне (Bodky, 1960: 5). Еще раньше о нем писал А. Шеффнер, утверждая, что инструмент находится в лондонском Южно-кенсингтонском музее (Schaeffner, 1927: 2045). До 1980-х годов он считался самым древним, однако в результате исследований Д. Рэйта уступил первенство инструменту работы итальянского мастера Винченциуса из Ливигимено, подаренному папе римскому Льву X в 1516 году и начатому постройкой, как гласит надпись на нем, 18 сентября 1515 года (Wraight, 1986). Хранится этот клавесин в сиенской Киджанской академии (см.: Kottick, 2003).

** Неясно, о каком спинете 1490 года идет речь. По имеющимся данным, более обоснованна другая дата — 1493 год, приводимая М. С. Друскиным выше (см. с. 68). Ленинградский Музей музыкальных инструментов при Институте театра, музыки и кинематографии (ныне экспозиция музыкальных инструментов в составе музея «Шереметевский дворец», филиала Санкт-Петербургского государственного Музея музыкального и театрального искусства) имеет маленький спинет, так называемый ottavino, 1532 года, также итальянской работы (мастер Брунетто).

*** Слово «шахтбретт» нередко производят от наименования шахматной доски. Другие исследователи указывают, что слово это нижнегерманского происхождения: корень «Schacht» соответствует верхнегерманскому «Schaft», что означает стержень.

Наименования первой группы характеризуют происхождение клавесина, связь его с другими инструментами: с арфой (*harpsichord*), с цимбалами (*Klavizimbel*, *sembalo*)*. Наименования второй группы подчеркивают особенности способа звукоизвлечения: *spina* означает шип, колючка, *virga* — палочка, стержень. Часто встречающиеся ошибочные объяснения, производящие слово «спинет» от имени итальянского мастера Спинетуса или вёрджинел — от английского слова «*virgin*» (дева, девственница), не выдерживают научной критики**. Такие анекдотические объяснения имеют хождение даже в солидных научных трудах (см.: Fuller Maitland, 1931: 111). Однако народная мудрость подмечала в инструменте характерное, типовое и в зависимости от этого наделяла его тем или иным наименованием.

Этими наименованиями не исчерпываются обозначения клавишно-струнных инструментов щипкового типа. И бывало, что они наделялись теми же названиями, что и инструменты клавикордного типа. Например, трудно представить себе, чтобы прижизненное издание 12 сонат Д. Скарлатти, вышедшее в Лондоне в 1752 году, предназначалось для исполнения на клавикорде, — однако на титульном листе значится «*para clavicordio*»***.

{Путаница в наименованиях клавесина (инструмента со щипковой механикой) и клавикорда (с механикой нажимной) сохраняется в течение долгого времени. Мы это видели на примере изобретения Зильбермана (1711), усовершенствовавшего клавикорд, но назвавшего свой инструмент «клавесин д'амур». Естественно, что

* В старинных источниках можно встретить самые различные варианты написания слова «клавицимбал»: *clauicymbalum* («*Der minnen Regeln*»), *clavicimbalum*, *clavisimbalum*, *Clavicymbel* (Вальтер), *Klavicymbel*, *Clavicembalo* (Тюрк), *Clavescymmel* (Спёй), *Cimbalo*, *Symbalo* (Ортис). В ДД сказано: «Принцесса Элеонора, сестра Карла (Карла V, императора Священной Римской империи. — Ред.), в 1512 году получает в подарок *clavicepon*». Термин «*Clavizimbel*», написанный через «z», использовали нидерландские музыканты того времени и весьма редко — немецкие.

** Происхождение этих терминов до сих пор вызывает споры в науке.

*** Скорее всего, речь идет о сборнике «*Libro de XII Sonatas modernas para clavicordio...*», вышедшем без указания года издания.

на более ранних этапах развития путаница была еще большей. Например, Вандер Стратен воспроизводит рисунок из фламандского манускрипта начала XVI столетия, на котором изображен маленький клавир с тангентами, а подписано: «клавицембалум» (Vander Straeten, 1885: 111–115). Более часто встречается обратное, особенно в Испании и Италии, где под именем клавикорда (маникорда) нередко фигурирует спинет или клавесин.}

Столь значительное количество наименований указывает на большую популярность этих инструментов. Клавесин (назовем этим собирательным именем все его разновидности) имел более богатую и разнообразную историю развития, чем клавикорд. Изменения сказывались и на форме, и на положении резонансного ящика — вплоть до вертикального клавесина (так называемого клавицитериума), являющегося предшественником современного пианино. Различие формы ящика обусловило и разное положение струн: в крылообразном клавесине они идут вглубь инструмента, как на фортепиано; в итальянском спинете, обычно пятиугольном, — параллельно линии клавиатуры (как в клавикорде), а язычки, щиплющие их, расположены наискосок; в английском вёрджинеле, чаще всего четырехугольном, — наоборот: струны натянуты по диагонали (в направлении слева направо), в то время как язычки помещены на одной линии.

В основе всех разновидностей клавесина лежат три особенности, отличающие его от клавикорда: а) клавесин имеет струны разной длины, б) их щиплет особый язычок, в) место «рывка» у всего ряда язычков одинаковое, будучи подобно положению молоточков в фортепиано.

Механизм, соединяющий клавишу со струной, называется прыгуном*. Он представляет собой деревянный стержень,

* По-французски «сотеро», по-итальянски «сальтарелло» (от *фр.* sauter, *итал.* saltare — прыгать); по-английски «джек» (jack, то есть рычаг), по-немецки «докке» (Docke или Holzdocke, то есть стержень или деревянный стержень).

опирающийся на конец клавиши. Верхний конец его расщеплен, давая подобие вилочки; с одной ее стороны прикреплен язычок, задевающий струну, с другой — кусочек материи, который прижимается к струне, после того как отпущена клавиша.

Качество материала, из которого сделан язычок, определяет силу и тембр звука. Обычно язычки эти делались из птичьего пера, чаще всего вороньего; позже добавились язычки из кожи.

Кусочки перьев, защемленные в конце прыгуна, невелики по размерам; при нажиме клавиши они зацепляют струну, протянутую над рядом прыгунов. От употребления перья стирались, что требовало частого оперения инструмента. Наряду с вороньими использовались индюшиные перья (для басовых клавиш).

Качество звука улучшили язычки из кожи (*jeu de buffle*; неверный перевод — «регистр буйволовой кожи», тогда как французское наименование указывает на особую выделку кожи)*. Кожаные язычки, по всей вероятности, ввел французский мастер Таскен в 1768 году. Применялись и металлические язычки из латуни или меди. Из-за своей прочности они употреблялись в дорожных, так называемых складных, клавиринах (*clavessin brisé*).

Вопрос о том, как оперен инструмент (*befiedert, bekielt, emplumé*), являлся решающим при определении его достоинств. Помимо того, на тембр и силу звука влияло качество струн, их толщина и, наконец, то место, на которое приходился «рывок» прыгуна. Например, язычок из кожи давал более полный, сочный звук; из вороньего пера — более открытый, яркий; из индюшиного пера — помпезный, сильно вибрирующий, жужжащий; прыгун, помещенный ближе к началу струн, производил носовой и более отрывистый звук, похожий на тембр

* Существует и иная точка зрения, согласно которой для данного регистра действительно использовали язычки из буйволовой кожи. Ф. Хаббард пишет: «*Peau de buffe* — это сорт ворсистой кожи, наподобие *chamois*, который делали в Старом Свете из буйволовой кожи» (Hubbard, 1965: 128).

гобоя или лютни; прыгун, находящийся у самой струны, задевал ее с меньшей силой атаки и потому извлекал более слабый звук и т. д. Учитывая эти обстоятельства, мастера клавесинов добивались большого звукового разнообразия: устанавливали различные ряды прыгунов, зацепляющих различные места струн, меняли качество и толщину последних.

Уже Преториус говорит о клавесине с четырьмя рядами струн: две струны были настроены в унисон, одна на квинту, другая на октаву выше (Praetorius, 1619, II: 63). Мерсенн также упоминает о возможности наличия квинтового регистра на клавесине, хотя на приводимой им иллюстрации показаны только один восьмифутовый и один четырехфутовый регистр. Впоследствии квинтовый регистр вышел из употребления — в XVIII веке он уже практически не встречался.

Два, а подчас и три или четыре ряда струн давали возможность строить клавесины по типу органа — с двумя, реже с тремя клавиатурами, или, как их называют по-органному, мануалами. Каждый из мануалов имел свои ряды струн разной длины и толщины; звуки на них различались не только по силе (верхняя клавиатура была слабее), но и по высоте, давая тоны в унисон и октавой выше либо ниже, или, пользуясь той же органной терминологией, тоны четырех-, восьми- и шестнадцатифутовые (соответственно обозначаются 4', 8', 16')*⁸. Эти тоны называются регистрами. Тем же термином обозначаются различные дополнительные приспособления, изменяющие тембр звучания, — например, лютневый регистр, который присоединялся к ряду струн восьмифутового регистра, чаще всего на верхнем мануале. Мануал мог быть снабжен одним рядом струн (восьмифутовым), но также и двумя (восьмифутовым и четырехфутовым или

* Размером труб определялась высота звука в органе. В применении к клавесину ссылки на несуществующие футы (по-немецки «Füsse», по-французски «pieds») дают условные обозначения.

двумя различными по тембру и динамике восьмифутовыми), очень редко — тремя рядами.

Ряды струн либо были постоянно подключены к определенному мануалу (это типично для восьмифутового регистра верхнего мануала), либо включались наподобие органных регистров (по-немецки «Züge», по-французски «jeux»). Такие устройства начали применять в клавесинной механике примерно с начала XVI века. Мерсенн говорит об инструментах с семью регистрами и двумя-тремя клавиатурами. Правда, он тут же прибавляет, что ими еще не научились по-настоящему пользоваться, что подчас рычаги, управляющие включением того или иного ряда струн или прыгунов, плохо работают. Гюльмандель пишет о клавесинах с 20 регистрами: {арфа, лютня, мандолина, фагот, флейта, гобой, скрипка и пр. (Hüllmandel, 1791–1818, I: 286)}, Адлунг — о 30 регистрах {на инструменте, изготовленном в 1751 году мастером Ф. Я. Шпетом из Регенсбурга для боннского курфюрста; судя по описанию этого клавесина во франкфуртской газете (1752), таковыми были: forte, piano, pianissimo, эхо, арфа, лютня, Pandaleon и флейта (Adlung, 1758: 567–577)}. Но столь изысканные инструменты, конечно, были редкостью. Такое изобилие тембровых вариантов вряд ли было художественно обоснованно*.

Например, Петри (1767) предостерегает: «Регистры редко бывают хороши, они не способствуют ни стойкости инструмента, ни стойкости его настройки» (Petri, II 1782: 332)**. К тому же техника включения регистров не давала возможности

* В музыкальной науке сегодня доминирует точка зрения, что слушатели и исследователи нашего времени не должны выносить окончательное суждение относительно художественной обоснованности тех или иных технических изысканий старых мастеров.

** Собственно говоря, приведенная цитата относится к клавиатуре, который, хотя и реже, также имел регистры. Но можно предположить, что высказывание Петри имеет более широкий смысл.

широко пользоваться ими: они включались посредством выдвижения особых кнопок на лицевой стенке, у клавиатуры. Позже были изобретены приспособления, облегчавшие пользование регистрами во время игры: таков так называемый коленный механизм (*genouilleres*), находившийся под клавиатурой и управлявшийся коленями исполнителя, или изобретенная Хольфельдом ножная аппаратура, напоминающая педали современного фортепиано, и т. д.

Лучшие старинные клавесины чаще всего имеют две клавиатуры и четыре регистра. Они располагают одним рядом 4', двумя — 8'. Иногда прибавлялся и четвертый ряд — 16'. Регистр 4' (или верхний мануал) назывался «*spinetta*» или «*petite octave*», 8' — «*unisson*» (или «2 *unisson*», когда присоединялся второй ряд 8'); 16' — «*bourdon*», «*octava*»; а сочетание всех струн (оно именуется копулой, осуществляется путем выдвижения нижнего мануала) — «*cymbalum*», «*Zimbel*», «*grand jeu*»⁹.

{Изобретение двух мануалов на клавесине нередко ошибочно связывается с именем знаменитого Рукерса-старшего. Однако это неверно: Рукерс начиная с 1590 года усовершенствовал двухмануальный клавесин, уже известный в Италии в 30-х годах XVI века (см.: Kinsky, 1924: 81–87). Регистры также были известны итальянским мастерам. См., например, письмо Дж. Альвизи герцогу Феррарскому от 1595 года, в котором он рекомендует вниманию герцога «оперенный инструмент» («*instromento da penna*») собственного изобретения, имеющий два ряда струн и дающий возможность трех звуковых вариантов для каждой клавиши (см.: Schaeffner, 1927: 2042). Но и в области клавесинных регистров лучшие достижения связаны со школой фламандских мастеров.

Трехмануальные клавесины представляют исключительную редкость. Хотя Мерсенн (1636) и говорит о них, мне кажется, он имеет в виду педальные клавесины с двумя мануалами. Но такие тоже были редкостью. Во всяком случае, только Метрополитен-музей в Нью-Йорке имеет экземпляр этого редкого инструмента, якобы итальянской работы (из Флоренции), но историческая достоверность

его сомнительна (см.: Schaeffner, 1927). <...> Как сообщение о смелом новшестве публикует Марпург в 1757 году письмо инструментального мастера из Страсбурга Маттиаса Коха об изобретенном им клавесине с тремя мануалами. «Нижний мануал,— указывает Кох,— для прелюдирования и аккомпанемента; средний — для концертов, соло и пр.; верхний — для эха». <...> Сведения об усовершенствовании техники включения регистров относятся еще к 1676 году. Англичанин Томас Мэйс сообщает об изобретении педального механизма (Масе, 1676: 235). Однако проходит еще около столетия, прежде чем это усовершенствование вводится в жизнь П. Таскеном в 1777 году. До него в том же направлении работал английский мастер Джекоб Кёркмен. Ф. Э. Бах с большим уважением говорит о ножной аппаратуре Хольфельда; Адлунг хвалит технику вдвигания и выдвигания клавиатур вместо кнопок, изобретенную Иоганном Николаусом Бахом из Йены.}

Двухмануальный клавесин даже с небольшим количеством регистров давал большое тембровое разнообразие. Звук его то приближался к характеру пиццикато струнных, то к звуку арфы (недаром Мерсенн называет клавесин «лежачей арфой»), то к гобою или фаготу, то, при присоединении шестнадцатифутового регистра, к органу. Но вместе с тем звучность клавесина обладала особым своеобразием, будучи то яркой и пронзительной (4'), то таинственной и бархатистой (16', *jeu de baffle*), то жужжащей (8'), создавая специфическое серебристое гудение, которое так восхваляли в нем современники.

Клавесинный звук имеет металлическую остроту звучания («проволочный» оттенок), он резко очерчен и, как образно говорит К. Шубарт, «подобен рисункам без штриховки Кнеллера или Ходовецкого» (Schubart, 1808: 286). Исполнитель не может влиять на качество и силу звука, взятого в отдельности: нельзя сыграть его громче или тише¹⁰. Зато, последовательно используя обе клавиатуры, включая или выключая регистры, смешивая их, клавесинист мог в известных пределах добиваться смены динамики и тембровой красочности.

Однако не только в такой смене заключался секрет игры на клавесине. Под руками выдающихся исполнителей оживлялась скованная динамика этого инструмента. И высшее искусство игры на нем клавесинист обнаруживал тогда, когда не выходил за границы одного мануала или одного регистра. Ведь среди разновидностей клавесина все же большинство принадлежало одномануальным — спинету, вёрджинелу или чембало. На этих инструментах обучались музыке, на них музицировали дома, тогда как большие клавесины служили целям концертного музицирования, были необходимыми участниками оркестрового или ансамблевого исполнения.

Последние инструменты обладали большой силой звука. Маттезон (1739) утверждал, что он хорошо различал звук клавесина, аккомпанировавшего 50 хористам, в церкви, в которой присутствовало до 3000 человек. Известно, что в помещении театра, вмещавшего 700–800 человек, где исполнялись оратории Генделя, оркестр обслуживался двумя клавесинами. Ф. Э. Бах рассказывает, что даже под открытым небом слышен аккомпанемент клавесина. Он добавляет: «Если слушать с какого-нибудь высокого места, то можно различить любой его звук. Я говорю это из опыта, каждый может меня проверить» (Bach, 1762: 2). И очевидно, в расчете на длительное гудение клавесина И. С. Бах так часто использует в своих клавирных пьесах выдержанные басы. Напомню один из наиболее разительных примеров — клавесинную каденцию из первой части Бранденбургского концерта № 5, где в темпе *allegro* на протяжении шести четырехчетвертных тактов клавесинист должен держать басовое *ля*. Звук этого *ля* на фортепиано затухает уже в третьем-четвертом такте!

Поэтому правильно указывал известный французский пианист А. Корто: «Многие старые и некоторые молодые профессора впадают в грубую ошибку, требуя, чтобы клавесинистов играли без педали. Клавесин резонирует более длительно, чем рояль, на котором не подняты демпферы... На рояле аккорд без педали звучит суше» (Cortot, 1934).

Итак, свободно и отчетливо несущийся серебристый тон, жужжащее гудение басов, богатая смена тембров, блеск и ровность — таковы особенности звуковой палитры клавесина. Наряду с инструментально-звуковыми различиями между ним и клавикордом отметим некоторые отличия и в манере игры.

Исполнитель на клавесине также должен ощущать близость пальца к клавише. Но непосредственный контакт со струной здесь уже нарушился. Поэтому клавесинисты более, чем клавикордисты, следят за отчетливым снятием пальца с клавиши; они вынуждены больше внимания уделять и развитию силы в пальцах: чтобы послать вверх ряд прыгунов, одновременно зацепляющих несколько струн, требуется уже бо́льшая затрата мускульной энергии. И авторы исполнительских трактатов (Лёляйн — 1765, Марпург — ^{IV}1762) полагали, что клавирист должен владеть обеими манерами игры*. Клавикорд обострит ощущение клавиши, клавесин приучит к отчетливой игре, разовьет надлежащую пальцевую сноровку. И даже Ф. Э. Бах, этот пламенный патриот клавикорда, вынужден признать, что, «играя только на клавикорде, можно совсем лишиться прежней силы пальцев» (Bach, 1753: 11).

Однако, несмотря на значительные различия в механике и в характере звучания клавесина и клавикорда, в исполнительской практике XVII–XVIII веков эти инструменты выступают в качестве союзников. Что же их объединяет в совместной борьбе против фортепиано?

4

По сравнению с клавикордом звук клавесина более строг, суров и отчетлив. В характере клавесинного звучания есть

* Первым выдвинул это положение Ф. Э. Бах (1753).

нечто сковывающее индивидуальное чувство, индивидуальную волю исполнения, некая объективность, против которой и начинается борьбу фортепиано. Близкую к фортепиано сферу чувств «развязывает» чувствительный клавиикорд — почему мы и решили оставить его вне поля нашего зрения. «Объективность» звучания клавесина сродни органной: звук и в том и в другом случае заложен в самом инструменте; исполнитель, прикасаясь к клавиатуре, не должен каждый раз заново создавать звук, как это имеет место, например, на скрипке, потому что способы звукоизвлечения на клавесине механизированы. Но в то же время исполнитель не должен и по-своему динамически окрашивать звук, как этого требует современное фортепиано. Своеобразная звуковая гамма инструмента остается у клавесина и органа неизменной; исполнитель лишь в минимальной степени может вносить в нее динамические или тембровые изменения. В этом и заключается особое ощущение «объективности» звучания*.

«Ровность и блеск» — так характеризует достоинства клавесина лучший его знаток Ф. Куперен (Couperin, 1716). «Звук должен быть всюду одинаковой силы», — говорит Кох (1802). «Звук должен быть сильный и полный или по крайней мере хороший и приятный, причем ни бас не должен заглушать дискант, ни тем более наоборот», — пишет Петри (1767). Адлунг (1768) добавляет: «Басы должны звучать помпезно и полно, верхи — возможно более нежно, на манер флейты».

Такие цитаты можно без труда умножить. Они показывают, как усиленно стремились мастера клавира к закреплению тембра и динамики в инструменте, выключая возможность участия исполнителя в создании этих факторов.

* Эти положения были сформулированы проф. И. А. Браудо еще в 1938 году (см.: Браудо, 1976: 42–43).

{Основатель... знаменитой фабрики Ханс Рукерс, или Рукартс... был по профессии столяром, первые клавишины начал изготавливать с 1579 года (до нас дошли инструменты после 1590-го)*. Его два сына — Андреас и Ханс-младший — развили огромную деятельность... Рядом с ними должен быть назван мастер Куше, племянник младшего Рукерса, который в течение 16 лет работал вместе с ним. Современники отмечали его смелые эксперименты по улучшению звучности клавишина, в частности по присоединению алигвотных струн... Достижения нидерландской школы использовали преимущественно французские мастера — семейство Бланше и особенно продолжатель этой фирмы Паскаль Таскен (1723–1793), изобретатель регистра «буйволового кожи». Таскен был первым мастером в Париже, начавшим делать, наряду с клавишином, и фортепиано по английскому образцу... На опыт нидерландцев опираются и лучшие английские мастера — Джекоб Кёркмен, Шуди (или Тшуди). Но инструменты англичан более помпезны и звучны по сравнению с рукерсами, звук которых очень нежен и изыскан...}

Иные исполнительские принципы выдвигает фортепиано. К. Шубарт указывает, что оно было изобретено, для того чтобы исполнитель мог «внести краски в клавишин». Попытки преодоления скованной динамики клавира вызваны тем большим идейно-стилевым сдвигом, который происходит вокруг 1750 года — даты смерти И. С. Баха. Правда, изобретение фортепиано приходится на более раннее время, однако эти новые по динамике инструменты входят в музыкальную жизнь лишь тогда, когда окрепла образно-эмоциональная потребность в них.

В изобретении фортепиано принимали участие три страны. Три человека, не зная о существовании друг друга, в конце XVII — начале XVIII века на протяжении 20–25 лет выдвигали

* По современным данным, клавишин Рукерса за номером 1 — от 1573 года (находится в Мюнхене, в Deutsche Museum), за номером 2 — от 1581 года (находится в Нью-Йорке, в Metropolitan Museum of Arts).

нули новые принципы звукоизвлечения: вместо тангента или прыгуна с язычком они использовали молоточек, ударяющий снизу струну. В 1717 году немецкий учитель музыки Кристоф Готлиб Шрётер пришел к мысли о создании молоточкового фортепиано. Он закончил конструирование этого инструмента в 1721 году, подарив его королевскому двору в Дрездене. В 1739 году Шрётер опубликовал описание своего изобретения, и позднее ему приходилось настойчиво защищать свой приоритет, ибо до него уже были попытки в этом роде.

В 1716 году француз Жан Мариус представил в парижскую Академию наук четыре модели механики «клавесина с молоточками»*. Идея Мариуса не была осуществлена, а проект его имел предшественника.

В 1709 году писатель Ш. Маффей посетил падуанского инструментального мастера Бартоломео Кристофори (или Кристофали). В собрании музыкальных инструментов князя Медичи во Флоренции, хранителем которого был Кристофори, он нашел четыре «клавесина с пиано и форте» («il gravicembalo col piano e forte»)¹¹. В 1711 году в журнале, издававшемся Медичи, Маффей описал эти инструменты, приложив к статье чертежи.

В основе названных изобретений лежат общие принципы, но в деталях они различны, что еще раз свидетельствует о самостоятельности каждого из них. {Наименьшее значение в истории фортепиано имело изобретение Мариуса: оно... было вскоре настолько забыто, что изобретатель Вирбе в 1763 году заново представляет во французскую академию проект молоточкового фортепиано — *clavecin a maillets* (буквально — клавесин с молоточками).

* Сведения об этом изобретении были опубликованы в: *Machines et inventions approuvées par l'Academie Royale des Sciences. Paris, 1716. Vol. 3. P. 83.*

Механика Шрётера (молоточек, прикрепленный на конце клавиши) получила распространение в Германии и позднее называлась венской. <...>

Механика Кристофори (молоточек, свободно лежащий на конце клавиши) по тому времени была более передовой. Кристофори трижды вносил в нее улучшения (в 1711, 1720 и 1726 годах), добиваясь, чтобы молоточек быстрее ударял струну и падал обратно. Его идею подхватили немецкие (Зильберман) и английские (Кёркмен, Шуди) мастера; позже такая механика именовалась английской.

Маффеи... перепечатал свою статью в сборнике «Стихи и проза» (1719), и уже отсюда она была переведена на немецкий язык и напечатана в 1725 году в гамбургском издании Маттезона «Музыкальная критика» (Maffei Sc. de, 1725: 336–342). Маттезон снабдил статью Маффеи следующим примечанием: «Многие сомневались в достоинствах изобретения Кристофали, находили, что этот инструмент звучит слишком слабо, что он непригоден для ансамблевой игры. Недостаток его другой: он еще не имеет своего мастера, который изучил бы все возможности нового инструмента».

По счастливой случайности сохранились два фортепиано работы Кристофори: время создания первого — к сожалению, сильно реставрированного — относится к 1720 году (находится в нью-йоркском Метрополитен-музее), второго — к 1726-му (хранится в Музее музыкальных инструментов Лейпцигского университета, прежде принадлежало В. Гайеру в Кёльне)*.}

Принципы механики всех трех изобретателей во многом превосхищают современные рояли (особенно в инструментах Кристофори), однако звук первых фортепиано мало гибок,

* На сегодняшний день известно три инструмента работы Кристофори (см.: O'Brien M., 2002). Из отечественных работ по истории клавишно-струнных инструментов см.: Зимин, 1968.

резок и сух, потому что молоточки не эластичны, а головки обтянуты кожей. В течение нескольких десятилетий мастера пытались устранить эти недостатки. Однако, несмотря на интенсивные искания и эксперименты, звучание оставалось недостаточно красочным. И. С. Бах, впервые ознакомившись с новыми инструментами в 20-х годах, нашел, «что в высоком регистре звук их слаб и что играть на них трудно» (преодоление тяжести молотка требовало слишком большой затраты сил). Ф. Э. Бах (1753) повторяет слова отца, жалуясь, что на фортепиано трудно играть и что украшения плохо на нем получаются*. Адлунг указывает, что «фортепиано не так звучно, как клавесин, это камерный инструмент и потому в громкой музыке (то есть в большом инструментальном ансамбле.— М. Д.) не может быть использовано» (Adlung, 1768: 117).

Значительно более резко отзывы о фортепиано во Франции. «Этот выскочка,— говорил парижский органист Бальбатр,— никогда не сумеет вытеснить величественного клавесина». Аббат Труфлан — «очень большой музыкант и наиболее искусный теоретик XVIII века», как его характеризует Лаборд,— в 1773 году восставал против фортепиано, указывая, что кое-что в этих инструментах может нравиться, «однако, если внимательно присмотреться к их конструкции, можно найти недостатки: верхи обаятельны, но басы, неподатливые, глухие и неверные, изнуряют наш французский слух» (цит. по: Closson, 1910–1911: 257–258)**.

{Сравнение современного рояля с фортепиано бетховенской эпохи (когда струны были тоньше и натянуты слабее, головки молоточков

* Об отношении И. С. Баха к фортепиано речь еще пойдет во второй части, в подразделе «Германия».

** Впервые письмо аббата Труфлана (или Труффо) было опубликовано в «Journal de musique» (1773, № 5), а затем вошло в эссе Лаборда (La Borde, 1780: 346–350).

легче и вместо фильца оклеены жесткой кожей)*, и тем более с клавесином и клавикордом, показало, что с течением времени в звуке клавишных инструментов происходило сокращение числа частичных тонов, а следовательно, и постепенное обеднение тембра... Бóльшая жесткость возбудителя звука (оклеенный кожей молоточек, перышко и тангент) вызывала в старом фортепиано и в еще большей степени в клавесине и клавикорде увеличение деформации тонкой и гибкой струны в точке возбуждения**. Помимо тембрового богатства клавесина по сравнению с фортепиано, что объясняется наличием в спектре клавесинного звука большого числа высших частичных тонов, в обоих инструментах различна и интенсивность характера звучания.

В современном рояле молоточек ударяет по толстой и сильно натянутой струне — она стремится скорее прийти в состояние равновесия, поэтому звук напряженно гложет. Одновременно удар смягчается эластичным молоточком... который сокращает количество высших частичных тонов (см.: Riemann L., 1904–1905: 303–316). Поэтому фортепианный звук не обладает ясными контурами и резкой очерченностью клавесинного.

Устремления клавирных мастеров были направлены в другую сторону: они добивались спокойной и ровной вибрации всей струны. Отсюда столь специфический интерес к тому, чтобы язычок прыгуна был упругим и жестким, а струна — тонкой и гибкой. Сошлюсь для примера на письмо Дуарте от 5 марта 1648 года к государственному деятелю Голландии и большому любителю музыки К. Гюйгенсу. Расхваливая замечательные качества клавесинов антверпенского мастера Куше, Дуарте отмечает, что «достоинства этих инструментов зависят также от того, что струны на них не так

* {Французский мастер Жан-Анри Пап (Иоганн Генрих Папе) в 1826 году впервые ввел обтяжку головок молоточков войлоком, или фильцем.}

** {См.: Музыкальная акустика / под ред. Н. Гарбузова. М., 1940. С. 69–70.}

сильно натянуты, они тоньше и длиннее обычных» (цит. по: Huygens, 1882: CXС—CXCI.}

Итак, в каком направлении идет критика фортепиано со стороны клавиристов? Отмечается, что звук его слаб, тембр недостаточно разнообразен, нет ровности. Искусство клавесина жило в конкретизации этих трех задач. Фортепиано на первых порах проходит мимо них, внимание его мастеров прежде всего направлено на то, чтобы динамизировать каждый взятый в отдельности звук. Они добиваются этого в ущерб регистровому разнообразию, ровности и богатству обертоновых призвуков, создавших тембровое своеобразие клавесина и клавикорда. И несмотря на свое несовершенство, но благодаря только одному этому новому динамическому фактору, фортепиано во второй половине XVIII века вытесняет клавесин. Причем стилевая смена затрагивает не только клавишно-струнные инструменты: виолы сменяются более динамичными скрипками, продольные флейты (на которых усиление звука приводило к передуванию) — флейтами поперечными*.

Однако клавир не так скоро уступает место новому пришельцу. Чтобы удержать ведущее положение, он готов пойти на компромисс: клавикорд делается «чувствительным»; к принципам новой динамики пытается приспособиться и клавесин. Большое количество технических ухищрений (например, раздвижные боковые створки, помогающие осуществить *crescendo*) и изобретение новых клавишных инструментов смешанного типа (*cembalo d'amour*, *Bogenflügel*, *Tangentenflügel*, *Claviorganum* и пр.) стремятся сочетать старое с новым.

* Следует уточнить, что перемены в инструментарии струнных, духовых и клавишных происходили не одновременно. Если фортепианная литература возникает лишь в конце XVIII века, то скрипичная весьма богата уже в конце XVII — начале XVIII. Поперечная флейта также утвердилась раньше, чем фортепиано, — уже к середине XVIII века.

{Увлечение большим количеством регистров на клавесине, падающее на вторую половину XVIII века, являлось следствием попытки окольными путями обойти потребность в новой динамике. Среди этих регистров особое значение имели так называемые *venetian swell* (венетийские жалюзи, по-немецки «Schweller»): для усиления звука крышка инструмента приподнималась посредством специального рычага (изобретение Кёркмена) или приоткрывались особые створки боковых стенок (изобретение мастера Шуди, или Тшуди).

Среди клавишных инструментов с новыми динамическими возможностями следует специально остановиться на двух — смычковом клавире и тангентном клавесине.

Смычковый клавир носил подчас различные наименования: *Geigenwerk*, *Bogenflügel*, *Gambenflügel*. Еще Леонардо да Винчи предложил объединить движение смычка с клавишным механизмом. В итальянском трактате 1558 года (принадлежащем Царлино) находится подробное описание модели такого инструмента. Немец Хайден (Hayden) из Нюрнберга в 1610 году создал богенфлюгель, инструмент с пятью-шестью колесами, обвитыми пергаментом, который был натерт канифолью. Особая ножная педаль приводила колеса в движение; благодаря нажиму клавиши струна прикасалась к колесам. Преториус (*Praetorius*, 1619, II: 67–68) дает описание этого изобретения, Мерсенн (1636) отзываясь о нем с восторгом. Испанец Тручадо (1625) воспроизвел богенфлюгель Хайдена (его инструмент находится в музее Брюссельской консерватории). Значительные улучшения внесли в него немецкий органист Гляйхман из Ильменау (1709; см.: *Mattheson*, 1725: 254). Особенно славился богенфлюгель Хольфельда (1752), в котором движущиеся колеса были сделаны из конского волоса (точнее, волос был натянут на колеса)*. Одна-

* {См. похвалы инструменту Хольфельда: *Marpurg*, 1755; *Adlung*, 1758: 567–577. Хольфельд (1711–1771) был очень ценен при берлинском дворе. Его высоко ставил и Ф. Э. Бах (*Bach*, 1762: 1). Уже в 1753 году последний играл на богенфлюгеле. Позднее он написал сонату для этого инструмента. Памяти Хольфельда Ф. Э. Бах посвятил песню «*Lied bei den Grabe des verstorbenen Mechanicus Hohlfeld*» («Песня у могилы умершего механика Хольфельда»; см.: *Miesner*, 1937: 143).}

ко технические возможности его были далеко не велики: Гретри (1767) указывает, что «скорые пассажи на богенфлюгеле не получаются, потому что они „промахиваются“ быстрее, чем успеет прозвучать струна». Изобретения на этом пути продолжались и в XIX, и в XX веке, вплоть до «смычкового полихорда» Арс. Аврамова.

Тангентный клавесин (Tangentenflügel или Tangentenclavier) был создан немецкими мастерами Шпетом и Шмалем в 70-х годах XVIII века в результате своеобразного «скрещивания» клавесинной и клавикордной механики: он имел прыгуны с металлическими головками*. Тангент подбрасывался не с конца клавиши, как на клавикорде, а со специального рычажка, что придавало ему дополнительное ускорение. В моцартовское время этот инструмент имел большое распространение, однако художественные качества его невысоки: звук его тверже и жестче клавесинного и лишен очарования звука клавикорда (см.: Brunner 1933).

Упомяну также работы над энгармоническим клавесином, начиная от первых опытов Царлино (1558), итальянского скульптора Цампнера (1638), французского органиста Тителуза (см.: Pirro, 1925: 48) или голландского клавесиниста Карла Лёйтона (XVI век)¹². В качестве курьеза отмечу Farbenklavier — «цветной клавир», в котором каждому звуку соответствовали различные стекла и лампы; это инструмент Кастеля (1754), который имел до 500 стекол (см.: Marburg, 1757: 405–406).}

Эти ухищрения все же не могут помочь клавесину в борьбе с фортепиано. Нападки на него со второй половины XVIII века усиливаются. Жан-Жак Руссо в своем словаре (1768) пишет, что звучность его — «глухая и одновременно острая». Вместе с Руссо ополчаются против клавесина сторонники нового, мелодического направления в Германии (Кунау, Маттезон). Позднее Кох утверждает, что «клавесин непригоден для исполнения

* Правильнее в данном случае говорить о «скрещивании» принципов клавикорда и фортепиано — ударное извлечение звука с помощью металлического тангента, но без последующего нажима на струну.

певучих отрывков» (Koch, 1802: 587)*. Еще резче о нем отзывается «Фортепианная школа» Мюллера: «Клавесин сохранился только в оркестре, и то удивительно, зачем им еще пользуются. Звук его острый, резкий, пронзительный» (Müller, 1808: 63). Другой автор, Тон (Thon, 1817), никому не советует покупать его. К этому времени (к началу XIX века) фортепиано вытесняет клавесин и как сольный, и как ансамблевый инструмент.

Иоганн Кристиан Бах (младший сын Иоганна Себастьяна) в 1766 году в подзаголовке своих сонат наряду с клавесином называет и фортепиано. В 1768-м органистка Лешантр в Париже дает концерт на фортепиано; через два года она печатает концерты для этого инструмента. Кванц в 1752 году рекомендует фортепиано использовать в ансамблевой музыке. С 1767 года в Париже оно включается в оркестр как инструмент континуо.

Наметившийся перелом заставляет мастеров клавесина перестроиться. Примерно со второй трети XVIII века они обращаются к изготовлению фортепиано. И нередко, удовлетворяя возросший спрос на новые инструменты, переделывают в фортепиано старые клавиры.

К началу XIX века клавир окончательно уходит из концертного и домашнего быта**. Клавикорд и клавесин становятся музейными инструментами. Редко кто отваживается играть на них. Романтическому XIX веку они чужды.

{Первым, кто пытался возродить клавесин, был Мошелес: в 1837 году в Лондоне он играл сонаты Скарлатти на харпсикорде 1771 года, случайно им обнаруженном на фортепианной фабрике «Бродвуд» (см.: Moscheles, 1873: 16). Также в Англии

* Кунау, Маттезон и их последователи в Германии, высказывая критические замечания в адрес клавесина, самым выразительным инструментом считали клавикорд. Иное дело Кох: в опубликованном примерно 80 лет спустя словаре он тоже критиковал клавесин, но наиболее выразительным инструментом называл уже фортепиано.

** Как указывалось выше, в домашнем быту клавир использовался и в первой четверти XIX века.

пианист Эрнст Пауэр выступал на клавесине в 60-х годах XIX столетия, исполняя произведения старинных композиторов. Примерно на это же время приходятся первые попытки реконструкции старых инструментов (фабрика «Гофман», 1857). Несколько позже в Париже начинается деятельность Общества игры на старинных инструментах (Казелла, Казадезюс, Дьмер).}

На рубеже XIX и XX веков, в связи с усилением научного и художественного интереса к старинной музыке, возрождается клавир. {С 1894 года выдающийся инструментальный мастер, исследователь старинной музыки и исполнитель Арнольд Долмеч начинает изготавливать клавикорды, а затем и клавесины. Заслуги Долмеча в пропаганде старинной музыки очень велики: в частности, большой интерес представляет его книга об интерпретации старинной музыки (Dolmetsch, 1915). Не менее значительна исполнительская, педагогическая и научная деятельность выдающейся клавесинистки Ванды Ландовской. Активная и убежденная пропаганда клавира этими и рядом других исполнителей XX века (Рихард Бухмайер, Джон Фуллер-Мэйтленд, Алиса Элерс, Дороти Суэйнсон, Эльза Михалке, Эрвин Бодки и др.) приводит к усиленным реконструкциям старых клавесинов и клавикордов и к созданию новых инструментов. Первые опыты фабрики Эрара (1892) в этом отношении были неудовлетворительны. Вильгельм Хирль (Hirrl) в Берлине 1900 году более удачно сконструировал по старинным образцам новый клавесин. Вскоре фабрики «Ребёк» («Rehboeck») в Дуйсбурге, «Эрар» и «Плейель» в Париже, «Штайнгребер» в Берлине, «Нойперт» («Neupert») в Бамберге, «Мандельштам» в Мюнхене начинают специализироваться в серийном выпуске новых клавесинов и клавикордов.}

Клавесин и клавикорд перестают быть мертвой реликвией прошлого. Они входят в современную музыкальную жизнь уже не в качестве соперников фортепиано, но как инструменты, связанные с большими этапами в развитии европейской культуры и выражающие определенный художественно-звуковой замысел, определенную эстетическую идею.

III. ИСПОЛНИТЕЛЬ

1

В музыкальной жизни интересующего нас периода исполнитель на клавире занимал иное положение, чем концертирующий пианист в наши дни. Виртуозы, разъезжающие с концертами по странам Европы, насчитываются в течение двух столетий единицами (Джон Булл, Иоганн Фробергер, Луи Маршан, Доменико Скарлатти, Георг Фридрих Гендель). Но выступления даже таких виртуозов проходят в узком кругу любителей музыки из придворной или буржуазной среды, друзей и ценителей исполнительского мастерства данного музыканта. С еще более замкнутой средой связаны те музыканты (а их большинство), жизнь и деятельность которых протекает в одном городе или области (Уильям Бёрд, Франсуа Куперен, Иоганн Кунау, Иоганн Себастьян Бах и др.).

Однако существенное внутреннее различие между деятельностью современного или старинного исполнителя. Это различие можно сформулировать так: пианиста привлекают задачи специфически исполнительские — вопросы интерпретации произведений старого и нового времени; клавириста же более занимают вопросы творческие. Отсюда следует, что за счет *интенсивности* деятельность клавириста более *экстенсивна*, если ее сравнивать с концертной работой современного пианиста.

Прежде всего, клавирист не мог быть исполнителем только на каком-либо одном клавишном инструменте: он должен был уметь играть и на клавесине, и на клавикорде, не говоря об органе, что тогда само собой разумелось*. Ибо связи клавира с органом значительны не только в плане исполнительском, но и в творческом: нередко они имели общий ре-

* Ф. Э. Бах утверждал: {«Каждый клавирист должен иметь и хороший клавесин, и хороший клавикорд, чтобы он мог на обоих инструментах попеременно играть различные пьесы» (Bach, 1753: 10–11).}

пертуар. И неудивительно, что величайшие клавиристы XVII–XVIII веков — такие, как Булл, Шамбоньер, Фробергер или Куперен, — были прекрасными органистами; известно также, что И. С. Бах играл равно замечательно и на clavire и на органе; аналогичными отзывами характеризовалась игра Генделя и Скарлатти. Особенности музицирования того времени приводили к своеобразному исполнительскому универсализму: клавиристы являлись исполнителями и на ряде других инструментов (например, И. С. Бах был также скрипачом, любил играть на альте; кроме этого, дирижировал хором и хорошо пел). Теми же чертами универсализма отмечена их музыкальная деятельность в целом, ибо разделения между композиторской, исполнительской и педагогической работой тогда не существовало.

Клавирист обучался прежде всего как композитор*. Так учил, например, И. С. Бах, заставляя своих учеников упражняться в четырехголосном ведении генерал-баса и одновременно в умении пользоваться правильной аппликатурой для связного исполнения. Особенно на первых этапах клавирного искусства, когда пьесы для инструментов в большинстве своем не выписывались, но каждый раз заново создавались по вокальным табулатурам, когда искусство переложения являлось синонимом искусства игры на инструментах, — именно в это время оформились импровизационные черты инструментального исполнительства XVII–XVIII веков.

* В этой формулировке, содержащей некоторое преувеличение, отчетливо просматривается пафос концепции М. С. Друскина: он постоянно подчеркивает, что формирование клавириста в меньшей мере связано с решением технологических задач и в большей мере — задач изначально творческих. Действительно, в ту эпоху обучение композиции было одной из важнейших составных частей воспитания клавириста — в противоположность периоду XIX–XX веков, когда все более типичным становилось «разделение труда» композитора и исполнителя. Однако в XVIII веке исполнительской проблематике уделялось не меньшее внимание, чем творческим навыкам.

Необходимость пройти полный курс композиции, для того чтобы стать хорошим исполнителем-импровизатором, сильно удлиняла сроки обучения. Так, например, известный итальянский ученый и поэт Пьетро Бембо (1529) писал своей дочери: «Что касается твоей просьбы по поводу обучения игре на монокорде, то отвечаю тебе — ты, должно быть, по молодости лет этого не знаешь: для того чтобы хорошо играть, надо потратить на упражнения от 10 до 12 лет, ничем другим не занимаясь». Испанский композитор-теоретик Бермудо (Bermudo, 1555) повышает срок обучения до 20 лет. Наконец, любопытные сведения сохранились в письмах (1555–1560) богатого немецкого горожанина Кресса: девяти лет он начал обучаться клавиру, занимался на нем по получасу ежедневно в течение десяти лет под руководством видных органистов сначала в Нюрнберге, потом в Лейпциге и в Болонье (см.: Kinkeldey, 1910: 82–83). Сроки обучения, правда, сокращаются в XVII веке, когда клавирная литература начинает фиксироваться в нотах и создается специальный учебно-педагогический репертуар. Но они сокращаются для дилетантов — любителей музыки, игра которых тем именно и отличается от исполнения профессионалов, что она лишена моментов импровизационности.

Музыкальная культура Европы на рубеже XVI и XVII веков приобрела огромный творческий импульс в искусстве импровизации. Лично-творческое начало, сметая прежние условности жанра и стиля, создавало новую манеру напряженной и страстной музыкальной речи. Эта новая манера, которую теоретики XVII–XVIII веков так любили сравнивать с ораторским искусством, раскрывалась в импровизационном характере исполнения. Поэтому, где бы ни протекала деятельность клавириста — в театре, где он давал ритмически-аккордовую поддержку оркестру, хору или солисту-певцу, в концерте, где он сопровождал инструментальный ансамбль или играл собственные сочинения, короче: расшифровывал ли он партию континуо или создавал

заново замысел лишь эскизно записанного произведения,— всюду выявлялось импровизационное начало. И до тех пор, пока не иссякла творческая сила этой великой импровизационной традиции, то есть примерно до конца XVIII века, сохранялась неразрывная связь между композиторской и исполнительской деятельностью.

Каковы проявления этой традиции, благодаря которой так велики различия между клавирным исполнительством и современным концертирующим пианизмом?

Клавирист, подобно органисту, в импровизации обнаруживал свою творчески-исполнительскую инициативу. Импровизационное умение служило мерилom для определения художественных качеств индивидуальности исполнителя. И, начиная с первых же шагов развития клавирного исполнительства, искусство фантазирования кладется в его основу*.

Известны правила приема органистов на церковную службу в Венеции (1541), согласно которым соревнующийся должен был по голосам вокального мотета симпровизировать ричеркар. Бермудо писал, что высшее искусство клавириста заключается в том, чтобы суметь переложить четыре голоса вокальной табулатуры на клавикорд, причем один из них петь. О том же говорит и Коклико (Coclico, 1552), требуя от композитора, чтобы он умел, импровизируя, петь контрапунктирующие голоса. И недаром испанец Санта-Мария назвал свой труд о теории композиции и об игре на клавикорде «Искусство исполнения фантазий» (Santa Maria de, 1565).

* Импровизация как своеобразная форма творческой реакции на извне идущие музыкальные впечатления (в основу фантазии обычно брались какие-либо музыкальные темы или целые отрывки), как своеобразная эстрадная форма творческого процесса на виду у слушателей удержалась вплоть до середины XIX века. Но это были лишь бледные отзвуки великой традиции, которой жило старинное исполнительство.

Однако импровизационные принципы исполнительства не только порождали особый род искусства, вернее, особую технику игры фантазий (ибо фантазирование также имело свои композиционные приемы и свои традиции, переходившие от поколения к поколению), но они обусловили и совершенно иную, чем сейчас, постановку проблемы интерпретации. Вот, например, каков идеал домашнего музицирования по Преториусу: «Для того чтобы ансамбль был приятен и звучал со вкусом и чтобы радовал слушателей, исполнители на лютне, теорбе, цитре, лире, дискантовой скрипке и других инструментах должны украшать музыку вариациями и изменениями красивых контрапунктов... наряду с приятными возвращениями... то широких, то кратких пассажей... то с введением чуждых гармоний... то с долгими группетто, трелями и форшлагами...» {Praetorius, 1618, III: 115}*. Тот же Преториус дает следующий совет органисту, аккомпанирующему певцу: «...когда солист <Concertor> устанет после исполнения различных фигур, красивых диминуций, группетто, трелей, репетиций и из-за недостаточного дыхания последующие ноты начнет петь плохо и слишком просто (то есть не орнаментируя их.— М. Д.),— тогда органист может начать вводить искусные диминуции и пр., но только в правой руке, стараясь подражать ранее исполненным солистом фигурам, диминуциям и изменениям и тем самым переключаясь подобно эху до тех пор, пока солист не отдохнет и вновь не даст возможность послушать свое искусство и приятность своего пения» (Praetorius, "1619, III: 137).

В приведенных цитатах Преториус говорит о тех свободных дополнениях, которыми исполнитель оживлял нотную схему, наделял ее живой пульсирующей кровью и плотью. Та-

* {Приведенный текст является почти дословным переводом на немецкий язык отрывка из известного труда итальянца Агаццари (Agazzari, 1607), заложившего основы учения о basso continuo.}

ким образом, нотный текст, вернее, костяк его давал повод к исполнительской импровизации. Границы подобной свободной трактовки, особенно в XVII веке, были очень широки. Однако в различных странах и в условиях различных исполнительских школ возможности ее видоизменялись.

Наиболее полно и интенсивно жила эта традиция в Италии в практике оперных певцов, скрипачей, духовиков-инструменталистов (в меньшей мере клавиристов). Она была связана прежде всего с развитием принципов свободного орнаментирования мелодии и достигла в этом отношении большого совершенства.

Во многом противоположна итальянской исполнительская традиция Франции. Здесь итальянские широко льющиеся кантилены, богатые динамическими сопоставлениями, разнообразие которых подчас граничит с произволом, сменяются культом чистых и ясных линий, точностью и блеском исполнения. Это стремление к отчетливому произнесению мотивов, образующих ткань произведения, приводит во французской исполнительской традиции к тончайшей разработке небольших орнаментальных ячеек (мелизмов) и к культу ритмически острой и пикантной манеры игры. Отсюда, в противовес широкой *мелодической* орнаментации, расцветшей в Италии, можно говорить о *ритмической* орнаментации и декламационной *отчетливости* исполнения, которые развились во Франции.

Германия в этом отношении, как и в некоторых других вопросах композиционной и исполнительской практики, занимала посредствующее положение. В начале XVII века заметно сильное увлечение итальянской манерой исполнения. В следующем столетии это влияние осложняется неумеренным использованием французской орнаментики. Но музыкальный стиль XVIII века уже во многом отличен от традиций предшествующего столетия. Поэтому иное значение приобретает исполнительская импровизация в Германии: она постепенно вырождается в манерное украшательство, которое может быть сравнимо

с прециозным стилем в немецкой литературе (так называемая вторая силезская школа). Но вместе с тем немецкие инструменталисты, и в первую очередь исполнители на органе и clavесине, культивировали область менее затронутую в других странах — *область гармонии*. В процессе исполнения, варьируя сочетание голосов, создавая более плотную или, наоборот, разреженную гармоническую ткань, немецкие органисты и клавиристы добивались импровизационной свободы в воплощении фактурной динамики произведения.

В этих трех направлениях — по линии орнаментации мелодики, ритмики и фактуры — совершенствовались импровизационные особенности старинного исполнительства. Подвергнем их более подробному рассмотрению.

2

Мелодическая орнаментация не является художественным изобретением эпохи Ренессанса. Она широко применялась на Востоке, была знакома и Средним векам. Но в середине XVI века в принципах использования мелодических орнаментов наступает перелом, который к началу следующего столетия приводит к установлению новой исполнительской манеры. К этому времени широкого развития достигла техника диминуирования, или колорирования.

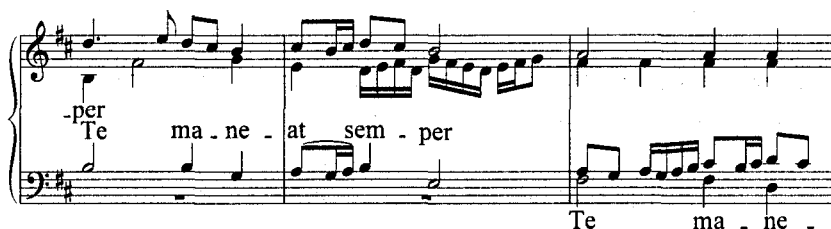
В простейшем виде диминуирование дает превращение нот долгой длительности в ряд мелких нот более скорого движения, но с сохранением между длительностями и интервалами прежнего соотношения опорных звуков мелодии.

Диминуирование не было особенностью только инструментальной музыки, оно в равной мере свойственно и музыке вокальной. Об этом говорят трактаты XVI–XVII веков¹³. Подтверждением может служить следующая сравнительная таб-

лица диминуционных формул, составленная на основе трактатов Паумана, Ортиса и Конфорта:



Диминуирование стало неотъемлемой особенностью исполнительской практики. Разрешалось колорировать не только ведущую мелодию произведения, но и различные голоса полифонической пьесы. Финк (Finck, 1556), например, говорит следующее: «Многие считают, что надо колорировать бас, другие — дискант. Я же полагаю, что все голоса должны получить колоратуры, но не одновременно и не беспрерывно, лишь в определенных местах». Вот пример из трактата Финка, где последовательно колорируются разные голоса:





Еще дальше идет Дирута (Diruta, 1593), указывая, что можно диминуировать даже ричеркары, но при условии, если тема во всех голосах будет диминуирована одинаковым способом. О том же говорит испанец Санта-Мария (1565) и немец Бухнер (Buchner, [с. 1520]//1551).

Техника диминуирования внесла много нового в формы музицирования. Детище Ренессанса, она в небывалой степени развивает искусство импровизации и в конечном итоге расшатывает основы старой полифонии, способствуя смене стилей на рубеже XVI и XVII веков.

Однако не следует и переоценивать творческую интенсивность практики диминуирования. В технике превращения долгих нот в ноты мелких длительностей есть нечто механическое, и формулы таких превращений закостеневают, оставаясь неизменными на протяжении многих десятилетий. Такова, например, формула каданса, выросшая из концовок (diaptyose) мелодии григорианского хора:



Подобные формулы приобретают большое значение именно в инетрументальной музыке. По сравнению с вокальным, более свободным колорированием, инструментальные орнаментации скорее типизируются, начинают раньше и тщательнее выписываться, потому что в связи с этими орнаментами осознаются звуковые и исполнительские особенности того или иного инструмента. Особенно богато используются колоратуры в органных и клавирных пьесах: в нагромождении мелких нот, в часто повторяющихся кадансовых фигурах, в стереотипных приемах диминуирования создаются сложные типы мелизмов, которые позднее запестрят в пьесах клавесинистов.

Таков путь переосмысления в XVII веке предшествующей диминуционной практики. Но это лишь одно из следствий исполнительской традиции, более внешнее и потому более заметное. Второй путь переосмысления сложнее, его связи с диминуционной практикой менее очевидны, но зато художественное значение несравненно большее. Установление новой традиции мелодической орнаментации связано с Италией. Орнамент приобретал значение выразительного фактора: он подчеркивал слова текста, делал движение мелодической линии более страстным и напряженным. На подобных орнаментах большого интонационного диапазона сказывается дыхание свободной, раскрепощенной личности. Ни место, ни способ их расшифровки итальянцы в нотах не указывали. На таком подходе настаивают и Коклико (1552), и Финк (1556), и Цаккони (Zacconi, 1592).

Инструментальная музыка перенимает от вокальной трактовку орнамента как средства повышения выразительности, как своего рода ораторский прием возбужденной речи. Но экспрессивные колоратуры обычно не выписывались. Лишь единичные издания или случайно сохранившиеся рукописи дают некоторое представление о выразительном значении инструментальных (особенно скрипичных) орнаментаций, которые

импровизировались исполнителем по нотной канве авторского текста (следующий пример заимствован из лютневой пьесы, приведенной в трактате Галилеи; вверху — основной напев, внизу — варьированный)*:



В Италии дольше сохранилась изустная практика орнаментаций. Ее хотят усвоить и немецкие инструменталисты. Кванц (1752) посвящает специальную главу мелодическим фигурам, обвивающим мелодически опорные ноты. Он показывает возможности их использования сначала на примере двух нот, затем добавляет к ним затакт, благодаря которому мелодическая орнаментация приобретает большую напряженность, и т. д.

Но мелодические орнаменты широкого напряженного дыхания (они именуются по-немецки произвольными — *willkürliche*) не удерживаются в исполнительской практике Германии. Непринужденная свобода импровизации сменяется использованием

* В ДД указывается ряд работ, где содержатся примеры диминуирования в инструментальной музыке: Lungershausen, 1934: 513–526; Schering, 1905–1906: 385). М. С. Друскин пишет: «Большой интерес представляет также предпринятый Долмечем (Dolmetsch, 1915) анализ сохранившихся до наших дней механических записей на металлических вращающихся цилиндрах (*serinette*) некоторых пьес второй половины XVIII века». Отметим: М. С. Друскин одним из первых в нашей стране обратил внимание на важность изучения дошедших до нас механических записей, для того чтобы получить представление об искусстве диминуирования. Сегодня существует международное общество исследователей этих интереснейших объективных звуковых документов старинной исполнительской практики, выпускающее специальный журнал «The Musical Box Society».

готовых клише технических приемов, необходимых для обыгрывания основных нот мелодии. Приемы эти получают соответствующие наименования (*grosso*, *tirata*, *passaggio*, *Walze*, *Zirkel* и др.)¹⁴.

Уходя из исполнительского обихода, мелодические орнаменты большого диапазона начинают вписываться в ноты. Процесс этот закрепляется И. С. Бахом. Достаточно вспомнить ряд его инструментальных *Adagio* (из Итальянского концерта, Концерта *d-moll*, 25-ю гольдберговскую вариацию и пр.), чтобы понять, как процесс орнаментации мелодии из исполнительской практики перешел в практику композиционную.

Баховские широкие орнаментации, в которых творчески переломлены итальянские традиции, дают превосходнейшие образцы этого импровизационного искусства, зафиксированного в нотной записи. Приведу два примера. В первом отрывок мелодии из средней части Скрипичного концерта *G-dur* Вивальди представлен в оригинале и в переработке, сделанной Бахом. Во втором примере — обратное соотношение: три такта из прелюдии Первой скрипичной сонаты Баха, *g-moll*, приведены на верхней строчке по оригиналу, а на нижней — так, как выглядела бы эта мелодия в схематическом изложении, без орнаментов (то есть подобно тому, как записана мелодия у Вивальди в первом примере).

9а

Вивальди

Бах



6 **Adagio**

Оригинал

Схема

Оба примера показывают, как опорные ноты мелодии Баха орнаментирует фигурами, значение которых далеко выходит за рамки просто украшений. Фигуры эти сродни ораторским или поэтическим оборотам речи: они помогают по-иному «прочесть» опорные мелодические ноты, наделяют их своего рода эпитетами, сравнениями, дают отклонения или расширения в построении периодов и тем самым делают изложение музыкальной мысли более значительным и глубоким.

О том, что современники и предшественники Баха видели некоторую связь между фигурами музыкальными и словесными и — еще шире — между музыкальным искусством и искусством ораторским, известно из многих высказываний старинных теоретиков (в первую очередь Маттезона).

В старинных трактатах встречаются указания о возможности применения ораторских или поэтических фигур в музыке (Нуциус — Nucius, 1613; Кальденбах — Kaldenbach, 1664; Але — Ahle, 1704; и др.). Особенно настойчиво писал об этом И. Маттезон (см. «Exemplarische Organistenprobe», 1719; более подробно — «Der Vollkommene Capellmeister», 1739). В частности, он указывал на различия, существующие между украшениями в узком смысле слова (*das Zierrath*) и «обычными фигурами и иносказаниями, заимствованными из ораторского искусства» (*die Verblümungen*), и добавлял, что «первые ни в коем случае не должны быть спутаны со вторыми». Поздний отклик

подобных теорий «музыкальной риторики» находим в книге И. Н. Форкеля «О теории музыки» (Forkel, 1777). А. Шеринг пытался проследить связи указанных теоретических положений с музыкой XVIII века (статьи в Bach-Jahrbuch — Schering, 1928; а также в Peters-Jahrbuch, 1938). Долгие годы посвятил изучению этого вопроса профессор И. А. Браудо (см. ссылки в работах Б. В. Асафьева: в книге «Музыкальная форма как процесс», 1930, с. 13, и в предисловии к переводу книги Э. Курта «Основы линейного контрапункта», 1931, с. 31)*.

Не буду подробнее останавливаться на этом. Можно лишь отметить пути переосмысления диминуционных формул в орнаментальные фигуры, которыми отчасти определяется структура мелодики Баха и его предшественников.

3

Искусство мелодического орнаментирования (die Verzierungskunst) освещено в книжной литературе как далеких, так и близких нам времен значительно подробнее, чем искусство ритмической орнаментации (die Verziehungskunst)**. А в то же время в исполнительской практике XVI–XVIII веков принципы варьирования ритма были разработаны не менее основательно, чем приемы орнаментации опорных нот мелодии. Подобное варьирование метроритмической схемы обычно не фиксировалось в нотах, но имело то же значение, что и мелодические орнаменты, а именно: оно выполняло функцию *усиления поэтического, выразительного начала* в исполнении.

Одно из наиболее ранних указаний в этом отношении встречаем у испанца Санта-Мария. Он дает три приема ритмической

* К приведенным работам добавим некоторые другие, часть из которых М. С. Друскин упоминает в своих последующих трудах: Burmeister, 1606; Herbst, 1643; Walther, 1708; Spiess, 1745; Bernhard, [с. 1660] // 1926; Unger, 1941; Eggebrecht, 1956, 1959; Захарова, 1983; Butler, 1980.

** Слово «verziehen» (отнимать, уменьшать) применялось немецкими теоретиками в отношении исполнительских видоизменений ритма.

орнаментации нот, которые записаны ровными восьмыми: 1) вторая восьмая превращается в шестнадцатую, тогда как первая — в восьмую с точкой; 2) первая восьмая превращается в шестнадцатую, а вторая — в восьмую с точкой; 3) дается неуклонное ускорение к четвертой восьмой. Наряду с этим Санта-Мария советует использовать прием альтерации ритма нот, записанных ровными четвертными длительностями: первая из них удлиняется, вторая укорачивается.

Итальянец Дирута также рекомендует наделять ноты равной длительности пунктирным ритмом*. О том же пишут французские авторы. Увеличение длительности первой ноты за счет последующей они именовали «*priquer*» или «*pointer*». Эта манера называлась французской, в отличие от ломбардской, когда укорачивалась длительность первой ноты и ритмически опорной становилась последующая¹⁵.

Однако неверно было бы предполагать, что в результате указанных изменений одна метроритмическая схема заменялась другой и что вместо движения равными длительностями шло движение пунктирного, но столь же равномерного ритма. Старинные теоретики неоднократно подчеркивали, что нельзя точно предписать ритмическую структуру этих изменений. Они указывали лишь на неравномерность ритмических «биений». Импро-

* В музыкознании действительно бытует такое представление о позиции Дируты. Его разделял, в частности, С. Бабиц (Babitz, 1952: 542–543). М. Харрас также считал, что, хотя Дирута говорит о неровном исполнении неопределенно, в приводимых им примерах «несомненно описывается артикуляция, в которой различаются долгие ударные и короткие безударные ноты» (Harras, 1997: 458–459). В качестве доказательства дается нотный пример из «*Le nuove musiche*» Каччини (1601), где продемонстрировано, что ровно записанные восьмые могут исполняться по принципу либо «долгая — короткая», либо «короткая — долгая». Однако примеры из Каччини (используемые в качестве аргумента не одним Харрасом) к объяснениям Дируты никакого отношения не имеют: если бы тот имел в виду возможность изменения ритма при исполнении ударных и безударных нот, то, несомненно, сам бы показал это на нотном материале.

визационная свобода в определении соотношения таких «биений» была безграничной, и возможности ее до сих пор еще полностью не осознаны современными исполнителями старинной музыки.

Кванц советовал среди четырех рядом идущих шестнадцатых немного сильнее подчеркнуть первую и третью. О том же говорит Куперен в примечании к пьесе «La Labourieuse» из своего первого сборника пьес (1713)¹⁶. Энграмель писал, что в исполнении соотношение по длительности нот равной стоимости может быть самым различным и выражается то как $3/4 + 1/4$ (пунктир), то как $2/3 + 1/3$ (триоль), даже $3/5 + 2/5$ или $7/12 + 5/12$. «Имеются случаи,— добавляет Энграмель,— где избранный исполнителем принцип неравенства нот меняется на протяжении той же самой мелодии. Дело вкуса найти разнообразие в этих неравенствах» (Engramelle, 1775: 31).

Приведенные слова поясним примером из пьес Куперена, где тщательно выписанные лиги призваны пробудить у исполнителя инициативу к свободной ритмической фразировке мелодии. В частности, надо иметь в виду, что лига со знаком стаккато в номенклатуре украшений Куперена означает упор на второй ноте (ломбардская манера)¹⁷.

10



Выразительная функция ритмических орнаментаций ярко раскрыта в известных предисловиях к сборникам Монтеверди (8-я книга мадригалов, Monteverdi, 1638) и Фрескобальди (сборник токкат и партит, Frescobaldi, 1615). В их указаниях можно усмотреть начатки того стиля исполнения, который позже связывается с обозначением «tempo rubato».

Монтеверди говорит о двух манерах пения: одна выдержана в метрически точном движении (tempo della mano, то есть темп, который определяется равномерным движением руки, отбивающей

такт), тогда как вторая основана на свободном подчеркивании отдельных слов текста (*tempo dell'affetto del'anima*, то есть темп, который определяется характером душевного движения); в последнем случае не отбивается метрическая схема (исполнение *senza battuta*). Темповую свободу утверждает и Кальвизиус (Calvisius, 1612): «Если того требует музыкальный отрывок или текст, можно нередко дать ускорение или замедление темпа».

Что же касается термина «*rubato*», то его впервые применил Този в 1723 году. Агрикола, переведший его трактат о вокальном исполнении на немецкий язык, дает следующее пояснение: «Кто в пении не умеет отнимать длительность одной ноты за счет другой («*rubare il Tempo*», «*die Noten zu verziehen*»), тот наверняка не умеет ни сочинять, ни себе аккомпанировать; он, стало быть, лишен прекрасного вкуса» (Tosi, 1757: 219). Всё же более свободные темповые колебания были тогда мало распространены. Об этом свидетельствует письмо Моцарта, посланное отцу 23–25 октября 1777 года из Аугсбурга: «*Tempo rubato* в *Adagio*, на протяжении которого левая рука ничего об этом не ведает, этого они совершенно не могут постигнуть. У них левая рука также поддается движению» (Mozart W. A., 1962, II: 83). Классическое определение *tempo rubato* уточняет Рельштаб: «Одна рука играет словно совсем без такта, в то время как другая строго подчеркивает в нем единицы времени» (Rellstab, [с. 1790]: XIII)¹⁸.

Колебания в ритме являлись важным исполнительским средством фразировки. Такое широкое использование приемов ритмических отклонений восполняло потребность в более тонкой динамической нюансировке.

Фактурные изменения, вносившиеся исполнителем в произведение, отчасти служили тем же целям: *crescendo* создавалось благодаря уплотнению гармонической ткани или увеличению количества контрапунктических голосов, *diminuendo* — благодаря разрежению ткани или уменьшению числа голосов. Еще Бермудо рекомендовал пользоваться октавными удвоениями, чтобы пьеса звучала полнозвучно.

Подробно разработана техника фактурной динамики в немецких пособиях по генерал-басу. Сопровождение, в котором свободно варьировалась фактура, именовалось «украшенным генерал-басом» («der manierliche Generalbass»). Хайнихен (Heinichen, 1728) исчерпывающе разбирает вопрос о том, как украшать четырех-пятиголосное сопровождение. Примечательны его советы относительно мелодизации верхнего голоса либо использования некоторых мелодических пассажей или мелизмов, которые переходят от одного голоса к другому. К учению Хайнихена примыкает Зорге (Sorge, 1745–1747), который специальную главу посвящает тому, как «в левой руке наряду с басом вести хороший средний голос».

Владея в совершенстве этой техникой, варьируя замысел композитора, исполнитель мог добиваться на клавесине большого динамического разнообразия. Об этом ясно сказано у Кванца: «На клавесине с одной клавиатурой можно играть *piano* с умеренным туше и посредством уменьшения количества голосов; *mezzo forte* — посредством октавного удвоения в басу; *forte* — когда к удвоениям в левой руке прибавляют еще подходящие консонансы; *fortissimo* — путем быстрых арпеджато снизу вверх посредством указанных удвоений и добавления консонансов в левой руке и с помощью более активного и сильного удара» (Quantz, 1789: 230–231).

Приемы фактурной динамики, выросшие из импровизационной практики старинного исполнительства, можно проиллюстрировать фрагментом Прелюдии b-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира»:



Таковы общие предпосылки исполнительской импровизации. Присмотримся, как они конкретизировались в условиях клавирного исполнительства. Богатейший материал для изучения этого вопроса дают методики, а также высказывания композиторов в предисловиях к сборникам пьес.

4

На протяжении более двух столетий вопросы клавирного исполнительства усиленно занимали теоретиков и композиторов. Обсуждение этих вопросов в печати начинается с середины XVI века. До того проблемы исполнительства, преимущественно вокального, получали отражение в трактатах о диминуировании. Однако, когда речь заходила о клавире, авторы этих трактатов большей частью умолкали. Этот «заговор молчания» нарушают испанцы — Бермудо, Санта-Мария, Кабесон; вслед за ними издают труды итальянец Дирута, француз Мерсенн, появляются авторские предисловия Фрескобальди, Шамбоньера и др. В XVIII веке вопросы клавирного исполнительства стоят в центре внимания музыкантов. Много различных книг на эту тему (особенно в Германии) издается вплоть до конца XVIII века, когда трактаты об игре на клавире сменяются пособиями по игре на фортепиано ¹⁹.

При поверхностном знакомстве с клавирными трактатами современный читатель может испытать разочарование. В большинстве случаев они очень подробно излагают сведения по элементарной теории, основы учения о генерал-басе; с обстоятельной деловитостью дается описание положения корпуса, рук играющего, ряда аппликатурных приемов, особенностей расшифровки орнаментов и т. д. Но те вопросы, которые нас должны интересовать более всего, — проблемы интерпретации в широком значении этого слова — не получают, казалось бы, исчерпывающего и систематического освещения.

Однако при внимательном изучении методик приходится убедиться в ошибочности первого впечатления. Интереснейшие наблюдения и замечания можно найти почти в каждой книге о клавирном исполнительстве. Надо только суметь по-настоящему прочесть ее*. Но для этого нужно сначала разобраться в типах методик. В основном можно наметить четыре таких типа.

Первый дает подробное изложение возможно более широкого круга вопросов, который в равной мере может заинтересовать и композитора, и клавириста, и лютниста, и скрипача и т. п. (обсуждаются вопросы о том, как сочинять музыку, как настраивать инструмент, как играть украшения и т. д.). Это своего рода компендиумы по вопросам музыкального искусства и его эстетики, в которых только отдельные главы посвящены клавирному исполнительству. Таковы исследования Мерсенна (1636) или Маттезона (1739).

Второй тип методик — это учения о генерал-басе с развитыми главами об игре на клавире, содержание которых подчас занимает самостоятельную часть. Не стремясь дать эстетическое обоснование законов творчества и исполнительства, трактаты Дируты (1593) или Петри (1767) преследуют практические, общеобразовательные цели. К трактатам этого типа примыкает также известный труд Ф. Э. Баха (1762).

Тип исполнительских самоучителей получил широкое распространение в XVIII веке. И в них, правда, иногда излагается учение о генерал-басе, но оно ограничивается лишь сообщением кратких необходимых сведений. Существенно, однако, не столько сокращение этих глав, сколько перемещение акцентов внутри книги: вопросы исполнительства приобретают уже главенствующее значение. Я имею в виду методики Сен-Ламбера (Saint

* Например, Санта-Мария в главе о записи нот различной длительности высказывает ценные соображения относительно исполнительских движений рук клавириста.

Lambert de, 1702), Марпурга (1755), Лёляйна (1765), Тюрка (1789) и др.*

И наконец, последний тип представлен трактатом Куперена (1716), в котором даны отдельные замечания и практические советы большого мастера об игре на клавесине. Замечания эти не рассчитаны на начинающих обучаться музыке. Куперен писал свою книгу, обращаясь к тем, кто уже играет его пьесы**. По содержанию и характеру изложения к этой книге примыкают и те небольшие авторские предисловия (Куперена, Рамо и др.), из которых нередко можно вычитать больше ценного, чем из многих объемистых трактатов.

Подобно тому как различны типы методик, и в содержании их есть известные различия. Правда, традиции исполнительских школ длительны, и нередко одни и те же положения перекочевывают из одной книги в другую. {Пенна (Penna, 1678) повторяет почти столетие спустя то, что писал Дирута (1593), Байо в 1770 году описывает слово в слово «Принципы музыки», опубликованные Монтеклером (Montclair, 1736), ученик Гретри Клере в 1786-м воспроизводит целиком таблицу украшений Рамо (Rameau, 1724) и т. д.} Тем не менее нельзя представлять эти школы едиными по своим устремлениям. Можно попытаться внести в них некоторую дифференциацию.

О том, что такие различия существовали, узнаем из подчас противоречивых указаний о характере расшифровки мелизмов. Но это лишь внешнее отражение каких-то более существенных различий. Их выдают картины художников XVI–XVIII веков, на которых встречается изображение игры на клавире. Просматривая их, можно подметить два характерных положения

* Генерал-басу (или аккомпанементу) эти авторы посвящали специальные работы (Saint Lambert de, 1707; Löhlein, 1781; Marpurg, 1755–1758; Türk, 1791).

** В трактате Куперена некоторые указания и упражнения обращены к начинающим, другие же — к более опытным исполнителям.

рук играющих: на одних картинах пальцы клавириста не расстаются с клавишами, кисть опущена, нередко 1-й палец свисает ниже уровня клавиатуры; на других изображениях переданы руки исполнителей с высоко поднятой кистью, только кончики пальцев касаются клавиш — кажется, будто они пляшут по клавиатуре*. В первом случае усматривается стремление клавириста играть возможно более связно, его пальцы, согнутые «наподобие кошачьей лапы» (выражение Санта-Мария), как бы хотят возможно полнее выжать звук из клавиши. Во втором случае не приходится говорить о связной игре; пальцы скачут по клавишам, подобно танцорам, более отрывающимся от земли, нежели стелющимся по ней. Это различие может быть подкреплено следующими двумя указаниями: Куперен (1716) настойчиво советует держать пальцы возможно ближе к клавишам, Дирута, в отличие от органной связной манеры игры, рекомендует играть на клавире, ударяя по клавишам**.

Поэтому следует говорить о двух основных школах клавирной игры: *legato* и *non legato*. Трудно установить исторические корни этих традиций и их национальную принадлежность. Мне думается, однако, будет правильным предположить, что связная манера игры более присуща клавикорду. Не является ли ее родиной Испания? Именно здесь, особенно в труде Санта-Мария, впервые были исчерпывающе изложены принципы этой манеры.

Игра *non legato*, всего вероятнее, связана с Англией, Италией. За такое предположение говорит и клавирная музыка этих стран (в частности, вёрджинелистов), и отдельные высказывания (Дирута), и отчасти картины художников. Хотя по последним

* Образцы первых приведены на иллюстрациях слева, вторых — справа.

** Сопоставление рекомендаций Дируты и Куперена не вполне корректно: их разделяет свыше ста лет и выражают они стилистические и технологические принципы разных эпох.

судить всего труднее, ибо не всегда и не все художники подмечали самое характерное и типическое в исполнительской манере клавириста.

В Германии игра *non legato*, очевидно, продержалась долго. В этом отношении симптоматична одна деталь: сторонники связной игры много заботы уделяют аппликатуре, то есть тому, как связывать ноты на инструменте, звуки которого плохо поддаются связыванию. Однако немецких теоретиков мало волнуют эти вопросы. «Пускай,— говорит Преториус,— исполнитель играет хоть носом, но только чисто» (Praetorius, 1619, II: 44)*.

Игра *legato* культивировалась во Франции. Не это ли искусство связной и плавной игры способствовало такой славе Шамбоньера, туше которого считалось непревзойденным? Во всяком случае, «гибкость и ловкость» исполнения еще во времена Мерсенна почитались главными в игре на клавесине. Эти принципы еще более утверждаются Купереном — этим гениальным реформатором французской клавесинной школы.

Куперен подчеркивал: «Необходимо соблюдать в исполняемом совершенное *legato*» (Couperin, 1717: 61). Рамо связывал достижение игры *legato* с посадкой клавесиниста: «Когда обнаруживается, что рука уже полностью натренирована, тогда постепенно снижа-

* Мнение Преториуса характеризует в основном существовавшую в его время традицию, для Германии же конца XVII — начала (и тем более середины) XVIII века такая манера игры была уже анахронизмом. Что касается утверждения, будто звуки клавесина «плохо поддаются связыванию», то здесь вновь высказана точка зрения, преобладавшая до начала XVIII века, а затем получившая распространение в начале эпохи возрождения клавесина (ее придерживалась, в частности, В. Ландовска). Понятие связывания звуков применительно ко всем клавишным инструментам щипкового, ударного и ударно-нажимного типов подразумевает определенную условность, однако клавесинная механика обладает богатейшими возможностями для передачи множества оттенков артикуляции, начиная от самого «влажного» (по выражению И. А. Браудо) *legato* и кончая острым *staccato*.

ют высоту сидения до того положения, чтобы локти были слегка ниже клавиатуры. В результате этого играющий будет вынужден держать руку так, что она будет как бы прижата к клавишам, что в конечном счете обеспечит все необходимое legato при звукоизвлечении, которое только возможно» (цит. по: Badura-Skoda P., 1993: 119). Ф. Э. Бах писал: «На клавикорде, так же как и на клавесине, звуки поют, если брать их не слишком коротко. Один инструмент приспособлен для этого лучше, чем другой. У французов клавикорд почти совершенно не используется, следовательно, они предназначают свои вещи преимущественно для клавесина; несмотря на это, в их пьесах часто встречаются Bindungen и Schleiffungen, которые они обозначают с помощью лиг» (Bach, 1753: 77)*. Бах неоднократно ставит французские пьесы и исполнительство в пример. В частности, он пишет, что французские пьесы для клавишных инструментов «всегда были хорошей школой, поскольку эта нация особенно отличается от других связным и подобающим способом игры. Все необходимые украшения ясно прописаны, не пренебрегается левая рука, и нет недостатка в залигованных звуках. Таковые способствуют выработке в высшей степени необходимого связного исполнения, что является наиважнейшим... » (Bach, 1753: 3).

В XVIII веке принципы связной игры торжествуют и в других странах, быть может только за исключением Италии (в подтверждение сказанному вспомним характер сонат Скарлатти).

Однако вряд ли можно с достоверностью утверждать, когда именно и в какой мере та или иная традиция была распространена в каждой конкретной стране. В частности, исходя из различий музыки Бёрда и Булла, не следует ли предположить, что они были и представителями различных исполнительских

* Термин «Bindung» у Ф. Э. Баха и его современников обозначал соединение лигой нот одинаковой высоты, а «Schleiffung» — нот разной высоты. Если воспользоваться современной терминологией, это связующие и фразировочные лиги.

школ в Англии? Или — исходя из тех же предпосылок, — что Фрескобальди и Пасквини олицетворяли собой традиции игры связной и *non legato* в Италии?

Сделать такие уточнения сейчас не представляется возможным. Дальнейшее свое изложение я посвящаю более позднему периоду — времени Куперена и Баха, когда восторжествовала связная манера игры* и когда черты общности в содержании многочисленных трактатов преобладают над некоторыми чертами отличий.

5

Общими для трактатов XVIII века являются три сферы интересов, к которым их авторы часто возвращаются. Это, согласно классификации Ф. Э. Баха, — «правильная постановка пальцев (в нашем понимании — постановка руки. — М. Д.), хорошие украшения и хорошее исполнение». Если попробовать расшифровать содержание классификации Баха, то к рубрике «постановка пальцев» надо будет отнести вопросы исполнительских движений, аппликатуры, а также артикуляции (то есть произнесения мотива); в рубрику «украшения» попадают вопросы мелодического подчеркивания и выделения; последние вопросы непосредственно смыкаются с проблемой «хорошего исполнения», то есть правильного понимания темпа, характера движения, выразительности аффекта.

По всем этим пунктам старинные методики изъясняются обстоятельно. Очень подробно говорится о постановке руки, исполнительских движениях и аппликатуре, особенно же об украшениях. Освещаются и приемы артикуляции мотива. Менее отчетливы замечания о темпе и характере движения как

* Разумеется, речь идет о преобладающей манере. Вообще же, в рамках традиции связной игры существовали (и существуют) богатейшие артикуляционные возможности.

средстве передачи аффекта, то есть образно-эмоционального содержания пьесы*.

В нашем пересчете отсутствует, однако, один фактор, который для современного исполнителя является первым и наиболее важным, — это фактор динамики. Почему его освещение почти совсем выпало из поля зрения клавиристов — авторов методик? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо вновь вернуться к теме, которая уже занимала нас в предшествующем разделе.

Динамика была заложена в выразительных средствах инструмента. Исполнитель лишь в очень малой степени мог оказывать влияние на изменение качества и силы звука клавира. Хотя Дирута и говорит об акцентируемых и неакцентируемых нотах как о «хороших» и «плохих» (то есть более сильных или более слабых), а Кванц настаивает на том, что сила звука на клавишине может меняться в зависимости от нажима клавиши, однако такие звуковые изменения — если ими и был в состоянии пользоваться клавиесинист — ограничивались рамками «микродинамики» ** 20.

Эта особенность была присуща не только клавишину, она свойственна и органу, отчасти клавикорду, а также старинным виолам, продольным флейтам и другим инструментам, на которых исполнитель не мог дать большое усиление или ослабление звука. Значит ли это, что потребность в динамических факторах отсутствовала у старинного исполнителя? Конечно нет. Сопоставление *forte* и *piano* существовало всегда, и в литературе XVII–XVIII веков часто встречаются сравнения их со светом и тенью. И точно так же нередки жалобы на одномануальный клавиесин,

* В этом отношении среди трактатов того времени выгодно отличается работа Сен-Ламбера (1702), где вопросам темпа отведен большой раздел (подробнее об этом см. в примеч. 2).

** Авторы старинных трактатов не имеют единой точки зрения о том, в какой мере различия в атаке клавиши на клавишине могут влиять на силу звука.

на котором невозможна игра светотени. Однако динамика непосредственных переходов, то есть *crescendo* и *diminuendo*, не использовалась так широко, как это делается с середины XVIII века.

Обозначения *crescendo* и *diminuendo* вводятся в 40-х годах XVIII века. Впервые большие динамические волны усиления и ослабления звука начали употреблять чешские музыканты, работавшие при мангеймском дворе (Я. Стамиц и др.).

{Динамика усиления и ослабления звука (приближение и удаление) использовалась, конечно, и до середины XVIII века, но, во-первых, в значительно более скромных размерах, чем в музыке мангеймской школы, и, во-вторых, в виде небольших звуковых изменений — скорее динамических колебаний, чем больших нарастаний или спадов силы звука*. В инструментальной музыке прежде всего скрипка усваивает динамику *crescendo* — *diminuendo*. Первые обозначения звукового усиления и ослабления встречаются в сонатах и концертах Джеминиани, изданных в Лондоне в 1739 году, и позднее в его школе скрипичной игры (Geminiani, 1751). Однако у Джеминиани эти обозначения более указывают на рафинированное использование небольших динамических отклонений, а не на большие линии *crescendo* и *diminuendo*.

Такой вид динамики одним из первых декларировал Този в своей вокальной методике (Tosi, 1723), а именно в той главе ее, где даются советы путем незаметных переходов филировать звук от *pianissimo* к *fortissimo* и обратно. С неаполитанской школой связа-

* Об усилении и ослаблении громкости писал еще в 1601 году Каччини (Caccini, 1601), использовавший этот прием главным образом на отдельных долгих звуках. Широкое распространение получило в вокальной и инструментальной музыке второй половины XVIII века динамическое выразительное средство, которое назвалось «*messa di voce*», «*esclamazio languida*» (или «*esclamazio viva*»), «*son filé*» и заключалось в усилении, а затем ослаблении звука; оно было призвано ярче передать аффект исполняемой музыки (см.: Harding, 1938: chap. 4, «On the origin and history of the Forte and Piano; the Crescendo and Diminuendo»). К сожалению, современные исполнители на струнных инструментах и вокалисты, придерживающиеся принципа аутентичного исполнительства, нередко злоупотребляют этим выразительным приемом.

но развитие новой динамики. <...> Йоммелли вводит в своих операх динамические обозначения (впервые в 1749 году). Влияние его на формирование мангеймцев велико. Знаменитые *crescendo* и *diminuendo* вызвали восторг у современников. Однако эта новая манера исполнения, основанная на широких динамических волнах усиления и ослабления звука, не так легко пробивала себе дорогу. Райхардт, который в 1776 году дал подробное описание игры мангеймцев, жаловался, что большинство немецких оркестров используют только *forte* и *piano* «без оживляющих их незаметных динамических переходов».*.}

Но если не было таких непосредственных переходов, то правильно ли распространенное убеждение в том, что клавирист (или органист) XVII–XVIII веков мыслил динамику исполняемого произведения в виде несмешивающихся красок, которые расположены по раздельно существующим ступеням различной силы звука — как бы по уступам террасы? И что поэтому он якобы более всего интересовался возможностями тембровой раскраски звука, органной регистровкой?

Начну с последнего положения. Старинные трактаты, обычно столь обстоятельные в вопросах техники исполнительства, хранят *полное молчание* на тему о тембровой динамике. Проблема клавиsinной регистровки они не уделяют ни строки. И если в предисловиях к сборникам пьес упоминаются клавиsinные регистры — что случается, кстати сказать, крайне редко,— то сразу же с оговоркой автора о том, что он вовсе не считает свои предложения обязательными для исполнителя.

Среди авторских предисловий мне встретились только два указания на использование мануалов и регистров. Куперен в предисловии к третьему сборнику пьес (1722) пишет по поводу «*pièces croisées*», что они играют на двух мануалах, причем один из них

*{См. по вопросу о возникновении принципов новой динамики: Brenet, 1910: 266–270; Chybiński, 1911; Heuss, 1919; Riemann H., 1909: 137–138.}

должен давать копулу («должен быть вдвинут или выдвинут»). Однако тут же Куперен указывает, что можно эти пьесы играть и на одномануальном клавесине, но тогда бас (левую руку) надо перенести на октаву ниже. Не настаивает на своих предложениях по поводу регистровки и Дандриё (предисловие к сборнику пьес, Dandrieu, 1724): «Можно играть эти пьесы и по-обычному, если инструмент не позволит применить мои указания...»

Ранее уже указывалось, что клавесины с большим количеством регистров и более чем двумя мануалами были редкостью. Вместе с тем авторы трактатов единодушно советуют обучаться на инструменте с одним мануалом, то есть на инструменте, лишенном разнообразия регистров и клавиатур, посредством которых можно осуществить «террасообразную» динамику*. Следовательно, с первых же шагов обучения исполнитель приучается осуществлять внутреннюю динамику произведения какими-то иными средствами, чем это делает современный музыкант, когда обращается к факторам звуковой динамики. И поэтому впадают в ошибку те, кто наши представления по этому вопросу пытаются передать клавесинистам и отсюда приходят к выводу, что исполнители на клавесине — инструменте «скованной» динамики — искали себе утешения в игре тембрами и регистрами. Очевидно, есть более важные для клавириста исполнительские факторы, заменяющие ему возможности звуковой динамики. О них-то он и говорит подробно в своих трактатах, а не о том, как пользоваться мануалами или регистрами!

* Напомним, что одномануальный клавесин имел по крайней мере два различных по силе звука и тембру восьмифутовых регистра, а нередко и четырехфутовый ряд струн. Количество регистров могло быть и большим; особым их разнообразием отличались фламандские инструменты (см.: Hubbard, 1965). Однако террасообразная динамика на одномануальном клавесине была действительно невозможна: до изобретения педального механизма переключение регистров требовало времени, пусть и очень небольшого, а потому могло производиться только в перерывах между пьесами.

Какие же это факторы? Отчасти они уже были упомянуты выше, когда речь шла о выразительной функции орнамента, о динамических отклонениях ритма, о фактурной динамике. Мелизм, оживляющий долгую ноту или придающий движение группе нот, волны еле заметных ускорений или замедлений в темпе, увеличение или уменьшение количества голосов, делающие фактуру более плотной или прозрачной,— всё это приемы осуществления динамики в том понимании, в каком она существовала в исполнительстве XVI–XVIII веков. Подобное толкование вытекало из существа мотивно-вариационной техники.

Отчетливое произнесение (артикуляция) мотивных сцеплений, выделение, подчеркивание в них главного момента, его динамизирование указанными выше приемами — таковы средства воплощения исполнительского замысла клавириста. Основой его является отчетливость, ясность.

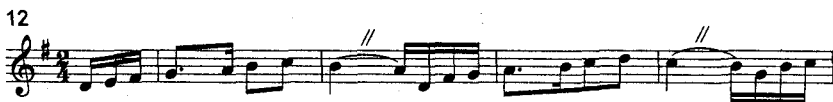
Ф. Э. Бах более всего ценит в исполнении закругленность, чистоту, отчетливость, плавность. Тюрк одним из первых условий хорошего исполнения считает отчетливость. Кванц пишет: «Исполнение будет плохим... если играют ноты неотчетливо, неясно, невнятно, неартикулированно». Шульц (в словаре Зульцера) указывает, что «всякое хорошее музыкальное произведение имеет, так же как и речь, свои фразы, периоды и акценты... Это надо дать почувствовать в исполнении, иначе произведение останется непонятым для слушателя. Поэтому прежде всего надо следить в исполнении за отчетливостью»^{* 21}.

Отчетливость предполагает ясное разделение (расчленение) мотивных образований. Французские музыканты, более всего культивировавшие этот род исполнения, первыми обратились

* {См.: Bach, 1753: 117; Türk, 1802: 371; Quantz, 1789: 110; [Schultz], 1794: 700.} В предисловии к словарю Зульцера фамилия его соавтора пишется как Schultze, хотя в других известных источниках такое написание фамилии этого лица не встречается.

к разработке вопросов музыкальной «пунктуации». Куперен в предисловии к третьему сборнику своих пьес (1722) писал: «Здесь встретится новый знак, отмечающий окончание мелодий или гармонических фраз и дающий понять, что надо отделить конец предшествующей мелодии, прежде чем перейти к следующей. Это делается почти незаметно. Однако, не услышав этой маленькой паузы, люди тонкого вкуса почувствуют, что в исполнении чего-то не хватает. Одним словом, такова разница между теми, кто читает без остановки, и теми, кто соблюдает точки и запятые». Вслед за Купереном о том же писали другие французские композиторы*.

В Германии первым обратился к этим вопросам Маттезон, который {пытался создать специальное учение о музыкальной «пунктуации», назвав его «Diastolica». Он писал, отмечая недостаточную разработанность этого учения: «Мы не находим даже названия его в новейших словарях» (Mattheson, 1739: 180–181).} Тюрк уже посвящает особую главу музыкальной «пунктуации» (cap. VI, «Interpunktion»). «Главное — это обнаружить разделения <die Einschnitte> в мелодии», — говорит он. На ряде примеров Тюрк показывает, как складывается период из сцепления мотивов (черточки над нотным станом отмечают конец мотива):



* В ДД (с. 160) упомянуты также Блаве (очевидно, его рекомендации к сборникам флейтовых сонат — Blavet, 1728) и Брижон (Brijon; по-видимому, высказывание из работы 1763 года). Знак, о котором пишет Куперен и который встречается в его пьесах, представляет собой обычную запятую. Одним из первых среди французских клавиристов достаточно подробно писал о музыкальной пунктуации Сен-Ламбер (Saint Lambert de, 1702).

Шульц (1771–1774) останавливается подробнее на небольших частях периода, которые, согласно его определению, характеризуются общим ритмическим движением*.

Те же авторы — Маттезон, Шульц, Тюрк — дают дальнейшее развитие учения о разделении. Обнаружение периодов и частей в мелодии должно быть связано с подчеркиванием в ней определенных моментов. «Кто не знает,— говорит Шульц,— что в речи какая-либо последовательность слов может получить разное, часто даже противоположное значение благодаря своему различному произнесению. То же самое бывает и в мелодической последовательности звуков» ([Schultz], 1794: 706).

Разработанного учения о подчеркивании («accent» по-французски, «Nachdruck» по-немецки) не существовало. Лёляйн даже утверждает, что о подчеркивании, «как и обо всем, что прежде всего зависит от вкуса, нельзя вывести правила,— это надо чувствовать». Однако некоторые теоретики дали ряд ценных соображений. В первую очередь надо назвать Маттезона, стремившегося создать «эмфатику» — учение об эмфазисе, то есть «о подчеркивании в музыке мыслей, звуков и слов». Значительный интерес представляют также статьи об акценте в словарях Ж.-Ж. Руссо и Зульцера.

Некоторые замечания о том, какие ноты требуют выделения исполнителем, повторяются рядом авторов. Кванц, Шульц, Тюрк сходятся на том, что подчеркивать следует те ноты, с которых начинается период или часть его, которые дают задержания и гармонически чуждые тоны (диссонансы), и, наконец, те ноты, которые выделяются благодаря своей долгой длительности и которые находятся выше или ниже предшествующей или сразу за ними следующей ноты. Маттезон уточняет: «Эмфазис (то есть

* Под словом «период» (Satz) здесь подразумевается более крупное музыкальное построение, нежели предложение или фраза.

акцент, подчеркивание) в танцевальной мелодии обычно падает на более высокую, долгую, гармонически чуждую ноту, которая находится в секундовом соотношении с предшествующей» (Mattheson, 1739: 210). Свое утверждение он иллюстрирует следующим примером:



Особенно часто встречаются указания на то, что диссонансы следует играть громче консонансов, потому что, как говорит Ф. Э. Бах, «первые подчеркивают аффекты, вторые их успокаивают» (Bach, 1753: 130). Он считает, что, кроме того, должны быть подчеркнуты: неожиданный порыв, возбуждающий сильный аффект, модуляции, начало фразы после ферматы и т. д. Любопытно также замечание Рамо, что усиление и ослабление звука в модуляции должно зависеть от удаления или приближения к основной тональности.

Какими же средствами исполнитель может подчеркнуть разделения в мелодии и те ноты, на которые падает эмфазис? Ф. Э. Бах дает исчерпывающий ответ: «Сила и слабость звуков, характер нажима (звуковой атаки.— *М. Д.*), быстрое подтягивание [пальца к ладони] <Schnellen>, протяженное исполнение, отрывитость, вибрато <Beben>, арпеджирование, задерживание, замедление, ускорение — таковы средства исполнения» (Bach, 1753: 117). В этом пересчете центральное место занимает артикуляция, то есть связывание нот или их разобщение (разрыв). Поясняя эту мысль, Тюрк писал: «Чтобы избежать одного недоразумения, я должен добавить, что выражения „тяжело“ и „легко“ более касаются выдерживания и снятия звуков <Aushalten und Absetzen>, чем их усиления или ослабления» (Türk, 1802: 393–394). Достаточно сравнить приведенные слова со следующим утверждением Калькбреннера: «Все музыкальное выражение состоит в использовании нюансов», чтобы

понять значение сдвига в сфере исполнительских факторов, происшедшего на рубеже XVIII и XIX веков.

Отчетливая артикуляция мотива являлась главным исполнительским средством музыкальной «пунктуации» и звукового подчеркивания. В различных проявлениях штриха (*legato*, *détaché*, *portamento*) раскрывались возможности артикуляции. Ф. Э. Бах особо отмечает это. Говоря о достоинствах связной и чистой манеры игры французов, он между прочим обращает внимание на тщательность их указаний относительно связей (лиги). Эти указания, говорит он, «являются главным средством в обучении совершенному исполнению». И прибавляет далее: «Многих держат за хороших клавиристов, несмотря на то что они совершенно не ведают, как играют связанные звуки». В этой недооценке значения артикуляции Бах видит причину того, почему в его время «так много плохих пьес и испорченных учеников» (Bach, 1753: 3). И в согласии с Купереном он советует начало периода или его части подчеркивать немного более сильным нажимом, а окончание — несколько преждевременным снятием пальца с клавиши²².

Значение мотивной артикуляции в старинной музыке еще полностью не осознано нашими исполнителями*. Для теоретиков и практиков XVII–XVIII веков, однако, эти вопросы являлись первоочередными. Особенно под воздействием итальянских скрипачей XVII века развивается разнообразие штриховых движений как основа мотивной игры.

Сделать выпуклыми контуры мотивных образований, суметь подчеркнуть, выделить в них главное и в процессе произнесения

* Над проблемой артикуляции в музыке Баха плодотворно работает профессор И. А. Браудо (см.: Браудо, 1973).

В указании на необходимость обращаться к изучению мотивной артикуляции видится большая заслуга М. С. Друскина. В ДД он пишет, что на эту тему к тому времени была опубликована единственная книга: Keller H. Die musicalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach. Stuttgart, 1925.

(артикулирования) мотива воспользоваться указанными выше динамическими приемами — таковы те задачи, которые ставил себе клавирист при воплощении определенного исполнительского замысла. Отчетливость и ясность этого замысла требовали также отчетливых исполнительских движений рук. Многочисленные указания об этом разбросаны по страницам старинных методик.

6

Мы сейчас можем вернуться к тем трем основным разделам методик, которые были уточнены Ф. Э. Бахом. Итак, первый из них посвящен постановке пальцев (*der Fingersetzung*) и более частному вопросу, связанному с ней, — аппликатуре.

Основной тезис клавирных методик о постановке может быть изложен следующим образом: движения рук клавириста должны помогать осуществлению музыкального движения. Об этом, например, говорит К. Шубарт: «На клавесине надо прежде всего учиться чистой игре, или, что то же, надо приучить руку к правильному музыкальному рисунку» (*Schubart, 1808: 286*)*. Приблизительно то же, но образно излагает Лёляйн: «Надо заставить пальцы говорить, чтобы слушатель проникся аффектом, который хотел пробудить в нем композитор» [*Löhlein, 1765: 66*].

Осуществление этой задачи связано с выдвиганием трех положений, которые превосходно сформулировал Рамо: а) рука должна быть легкой и эластичной, б) пальцы должны находиться в постоянном контакте с клавишей, в) они должны приучаться к максимальной самостоятельности движений.

* Шубарт пишет далее: «Стоит только начать качать рукой, как облик пьесы на этом инструменте (клавесине. — *Ред.*) будет искажен». Таким образом, под словами «правильный музыкальный рисунок» имеется в виду технически верно выполненные игровые движения (положение рук, действия пальцев и др.).

По первому вопросу у авторов старинных трактатов царит полное единодушие. Еще Мерсенн указывал, что не сила, но ощущение легкости в руке является залогом хорошего исполнения. Позднее выражения «*schlaffe Nerven*», «*la souplesse dans les nerfs*», то есть освобожденные, гибкие сухожилия, не сходят со страниц клавирных методик. Часто встречается также следующее положение: «Клавесин требует легкой руки» (Petri, 1767); Шубарт выражается образнее, говоря об «окрыленной руке» («*eine geflügelte... Faust*») {Schubart, 1808: 286}. Эту мысль варьирует Куперен (1716) в своей известной фразе о том, что клавесинная игра требует более гибкости, чем силы. Марпург, опираясь на Куперена, пишет: «Хорошее исполнение более зависит от эластичности гибких и свободных пальцев, чем от силы удара» (Marpurg, 1750: 7).

С последней цитатой мы уже переходим к вопросу о связи пальца с клавишей. По этому поводу хорошо сказано у Рамо (1724): «Как при ходьбе и беге требуется подвижность коленных суставов, так и беглость в клавесинной игре зависит от плавной подвижности пальцевых суставов». Такая подвижность достигается благодаря свободному несению руки. С этим требованием встречаемся еще в трактате Дируты: «Плечо должно вести руку... Рука на клавиатуре должна быть освобожденной и мягкой». На различных языках повторяется подобное указание: «*Die Hand leiten*» (нем.), «*porter la main*» (фр.), «*conger*» (исп.) — «заставлять идти».

Начиная от Санта-Мария и кончая Шубартом, клавиристы выдвигают требование близкого общения пальца с клавишей. Обратимся к наиболее раннему источнику — Санта-Мария (1565). «Надо, — говорит он, — держать пальцы близко к клавише и, после того как каждый палец ударит по клавише, поднимать его очень немного... Таким образом музыка будет сладостной и нежной, звук — чистым, а призвука от удара клавиши почти не

будет». Далее Санта-Мария указывает, что снятие предшествующего пальца и нажим последующего должны осуществляться в тот же момент. Любопытно, что дословно в тех же выражениях Рамо высказывает эту мысль почти два столетия спустя.

Развитие самостоятельности пальцевых движений служит достижению этой цели — отчетливости нажима пальца на клавишу и своевременного его снятия. И Ф. Э. Бах, и Лёляйн, и Марпург настойчиво рекомендуют обращать внимание на то, умеет ли ученик вовремя снять палец с клавиши. Игра на клавикорде несколько притупляла эти навыки. Поэтому все три автора настаивают, чтобы ученик одновременно играл и на клавесине. Марпург (1755) даже предпочитает клавесин клавикорду, потому что на нем легче можно проверить, достаточно ли проворно ученик снимает пальцы. Ибо отчетливо взятый, ясно очерченный звук является основой выразительности музыкальной «пунктуации». Таким образом, постановка рук и пальцевые движения, обоснованные в клавирных трактатах, направлены на осуществление принципов мотивной игры. Аппликатурные задачи преследуют те же цели.

Эти проблемы возникают тогда, когда появляется потребность в связной игре. Для Вирдунга (Virdung, 1511) или Лусциниуса (Luscinius, 1536) они еще неактуальны. А Преториус не скрывает даже своей иронии по поводу тех, которые «считают, что аппликатура — это очень важная вещь, и которые критикуют органистов за то, что они не применяют ту или иную аппликатуру. Насколько я понимаю,— пишет дальше Преториус,— не стоит рассматривать этот вопрос подробно. Ведь на самом деле не все ли равно, пробежит ли исполнитель клавиатуру вверх или вниз 1, 2 или 3-м пальцем или даже носом, если ему это удобно? Лишь бы исполнение было чистым, правильным и приятным, а какими средствами достигнут этот результат — совершенно неважно» (Praetorius, 1619, II: 44).

Однако далеко не все современники Преториуса проявляли такое безразличие. Стремление к осуществлению плавной, связной игры заставило их внимательнее заняться этими вопросами. И главы, посвященные аппликатуре, позднее станут очень объемистыми в клавирных методиках.

Наиболее ранние и подробные аппликатурные указания приходят из Испании: их приводят Санта-Мария и сын Кабесона, опубликовавший пьесы своего отца в 1578 году. Примерно в то же время, но менее исчерпывающе, начинают писать об этом и немецкие органисты (Аммербах — Ammerbach, 1571).

Как известно, старинная клавирная аппликатура была преимущественно трех-, реже четырехпальцевой. Чаще всего использовались три средних пальца. В этой кажущейся беспомощности есть свой смысл: средние пальцы, обладающие примерно равной длиной и силой, более всего способствуют плавности и ровности игры. Малейшее изменение силы нажима на чуткой клавиатуре клавесина или клавикорда могло привести к нежелательным колебаниям ритма. Однако 1-й палец не исключался совсем из употребления*.

Переход от трехпальцевой к пятипальцевой аппликатуре совершается тогда, когда музыка либо делается сложнее

* Действительно, 1-й палец активно использовался. См.: Dolmetsch, 1915: 364–392; Harich-Schneider, 1970: 30–43; Häfner 1937; Kloppenburg, 1951; Le Huray & Jenkins, 1980: 567–575; Копчевский, 1986; Lindley, 1985; Early keyboard fingering..., 1982. Встречаются примеры не просто с использованием большого пальца, но с перекладыванием более длинных пальцев через него, особенно в левой руке: 4-3-2-1-4-3-2-1 — такая аппликатура имеется уже у Санта-Мария и Кабесона. В трактате Санта-Мария даже дается пример аппликатуры, «совпадающей с современной нам фортепианной аппликатурой, ставшей стандартной в эпоху венского классицизма» (Фролкин, 1983: 229). На помещенных в этой книге фоторепродукциях с изображением рук клавиристов тоже отчетливо видно, кто из них пользуется всеми пятью пальцами, а кто — только средними.

в гармоническом отношении, либо начинает использовать более широкий диапазон пассажей, что, в свою очередь, требует усвоения новых позиций руки. Поэтому в первой трети XVIII века одновременно и в Германии, где усилился интерес к гармоническим средствам выразительности, и в Италии, где создавался виртуозный стиль, 1-й палец, по словам Ф. Э. Баха, «в отличие от своей прежней бездеятельности, был возведен в положение главного пальца»²³.

Сознательное и планомерное использование 1-го пальца не исключает прежних аппликатурных принципов, а именно: приемов переключивания пальца (длинного через короткий), скольжения (с черной клавиши на белую) и «немой» подмены пальцев (на одной и той же клавише).

Ф. Э. Бах именует переключивание более длинного пальца через короткий «Einsetzen», в отличие от подкладывания 1-го пальца, что называется «Überschlagen». Менее употребительно переключивание 3-го через 2-й, 4-го через 5-й, 2-го через 1-й.

Ф. Э. Бах рекомендует осторожнее пользоваться беззвучной подменой пальцев («der Fingerwechsel», «doigté de substituer»). Он считает, что «не так легко выполнить хорошо эту задачу». Зато соскальзыванию пальца с черной на белую клавишу («das Abgleiten», «doigté de glisser») он придает большое значение: «оно получается равно хорошо и в legato и в staccato».

Обстоятельно пишет Ф. Э. Бах об использовании 1-го пальца: «Употребление его дает руке не только лишний палец, но вместе с тем и ключ ко всевозможным аппликатурам. Этот главный палец имеет еще и ту заслугу, что он сохраняет эластичность других пальцев, заставляя их сгибаться, когда он присоединяется то к одному, то к другому из них». Шубарт образно поясняет: «1-й палец находится в долине, остальные пляшут по холмам».

Честь последовательного использования 1-го пальца Ф. Э. Бах приписывает своему отцу. Однако возможно, что до Иоганна Себастьяна этот палец начали использовать итальянские клавесинисты; позже других к нему обратились французы*.

Принципы аппликатуры и у Куперена, который еще не признал равноправного значения 1-го пальца, и у Ф. Э. Баха остаются в основном неизменными. Обратимся к указаниям первого из них: они более плодотворны и лишены черт обычного педантизма, которым грешат большинство авторов клавирных методик (в том числе и Ф. Э. Бах), когда обращаются к этому вопросу.

Куперен, говоря о старых способах аппликатуры и современных, которые он предлагает, указывал, что прежние способы давали меньше связности. Он утверждал даже, что, не видя рук играющего, можно различить, играет ли он по-старому или согласно его приемам. «Мои ученики чувствуют это так же, как и я; отсюда я заключаю, основываясь на общности восприятия, что в этом есть какая-то истина» (Couperin, 1717: 22)²⁴.

В целях большей связности Куперен предлагает новую аппликатуру для украшений. Он дает следующие примеры на исполнение *port-de-voix* — двойного украшения, сочетающего форшлаг с мордентом (слева помещены современные способы, справа — старинные, крестиками обозначены ноты, входящие в метрическую сетку)²⁵:

* Еще в 1704 году И. Замбер предлагает различные варианты аппликатуры для исполнения гаммообразных последовательностей, среди которых есть и вполне современные — с использованием 1-го пальца как для подкладывания, так и для перекладывания более длинных пальцев под и через него. Особо следует указать на малоизученный трактат ученика И. С. Баха Л. Мицлера (Mizler, 1739), в котором дается аппликатура для всех гамм, притом для большинства из них — современная, и лишь в некоторых случаях встречается переплетение старинной и современной аппликатуры. Относительно возникновения новой аппликатуры см.: Розанов, 1981.

14a

6

В

Г

Detailed description: This block contains two musical exercises, 14a and 14b. Exercise 14a consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, followed by a half note B5 with a fermata. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3, 2, 3. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of eighth notes: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, followed by a half note B4 with a fermata. Fingerings are indicated below the notes: 2, 3, 4, 3, 4. Exercise 14b also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, followed by a half note B5 with a fermata. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3, 3, 4. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains a sequence of eighth notes: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, followed by a half note B4 with a fermata. Fingerings are indicated below the notes: 2, 3, 4, 4, 5.

Подобным же образом он требует, чтобы исполнялись последовательности из сцепленных вместе трелей и т. д. Часто встречающееся в его пьесах указание «lié» (связывая) говорит о том же. Куперен широко применяет немую подмену пальцев. И даже в пьесах оживленного характера он пользуется этим приемом (пример из «La Mylordine», 1713):

15 [Gracieusement et légèrement]

Detailed description: This block contains musical exercise 15, titled '[Gracieusement et légèrement]'. It is a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, followed by a half note B5 with a fermata. Fingerings are indicated above the notes: 5, 1, 2, 5, 4-5, 2, 5, 2, 1, 5, 4-5, 2, 2. The exercise is marked with a slur over the first group of notes and another slur over the last group of notes.

Таков один принцип аппликатуры, функция которого — *связывать* ноты. Второй принцип преследует обратную цель — *разобщения*, что помогает музыкальной «пунктуации» мотива (пример — из пьесы «Les Sylvains», 1713):

[Majeustueusement, sans lenteur]

16 (правая рука)

Detailed description: This block contains musical exercise 16, titled '[Majeustueusement, sans lenteur]'. It is a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, followed by a half note B4 with a fermata. Fingerings are indicated above the notes: 5, 3, 2, 3, 5, 1, 3, 5, 4, 2, 3, 5, 3, 2, 1, 3. The exercise is marked with a slur over the first group of notes and another slur over the last group of notes.

Следовательно, аппликатурные принципы клавиристов, аналогично принципам артикуляции, также направлены на осуществление мотивной игры. Поэтому данную аппликатуру можно назвать мотивной, в отличие от той пианистически удобной аппликатуры, которую утверждает в начале XIX века Черни.

7

Переходим к следующей главе, наиболее обширной в старинных методиках, — к главе об украшениях. Я буду здесь иметь в виду не орнаментации широкого дыхания, большой интонационной напряженности, которые раздвигали, расширяли соотношения между опорными нотами мелодии, но небольшие «ячейки орнаментирования», которые обозначались своеобразными стенографическими значками над нотами и о которых чаще и больше всего говорится в трактатах об исполнительстве XVII–XVIII веков.

Эти два рода орнаментов в немецкой литературе именовались *произвольными* (willkürliche), иначе — *изменяемыми* (veränderliche), и *основными* (wesentliche), а после книги Марпурга (1755) — также *композиционными* и *исполнительскими* (Setz- und Spielmanieren)²⁶. Ф. Э. Бах в согласии с авторами, писавшими до него, указывал, что даже по внешнему виду эти два рода орнаментов отличаются друг от друга: первые представляют собой большое количество мелких нот, вторые обозначаются общеизвестными значками или выписываются несколькими нотами краткой длительности. Этот последний род орнаментов будем называть *мелизмом**. Минуя характеристику отдельных типов, обратимся к выяснению его роли в старинной музыке.

* И. А. Хиллер (Hiller, 1780) дает следующее определение: «Каждый короткий или длинный тянущийся слог, имеющий более одной ноты, называется мелизмом». Однако, если исходить из этого определения, то в разряд украшений не войдут форшлаг из одной ноты. М. С. Друкин трактует термин «мелизм» шире, чем Хиллер, и рассматривает украшения, состоящие из одной ноты, а также *aspiration* и *suspension*, которые тоже обозначаются условными значками, но не включают никаких дополнительных нот, ибо представляют собой смещение времени взятия ноты (см. их объяснение на с. 152, 154–155 данной книги). По существу же, последние два украшения не должны причисляться к мелизмам, так как связаны с явлениями другого порядка — артикуляцией и ритмическим смещением звуков.

{Муффат (Muffat, Georg, 1698), горячий поклонник Люлли и французской манеры исполнения, утверждал, что «украшения могут обогатить, смягчить и оживить все, что было простым, грубым и скучным». Как бы продолжая мысль Муффата, Кванц (1752) писал: «Благодаря прибавлению мелизмов мелодия обогащается и делается более возвышенной». Ф. Э. Бах еще полнее развивал это положение: «Украшения могут скрасить любую посредственную пьесу, и без них лучшая мелодия покажется слишком простой, а самое ясное содержание — недостаточно отчетливым». Прекрасное толкование значения музыкальных орнаментов дает автор французского трактата «Искусство пения» Бланше (Blanchet, 1756): «Украшения в пении подобны фигурам в ораторском искусстве; с их помощью большой оратор трогает сердца, возбуждает в слушателе желательные ему чувства, заставляет переживать страсть. Украшения производят то же впечатление; поскольку в них отражаются качества силы, нежности, грации и сладостности, мы будем вынуждены признать, что они созданы для того, чтобы воздействовать на душу, и что, если отнять от музыки эти виды орнаментов, это значит отнять самую лучшую часть ее существа».

В различных странах мелизмы получили разное наименование: во Франции они назывались «agréments», «gentillesses», «broderies»; в Италии — «fioretti», «fiorituri», «abbellimenti», в Германии — «Manieren», «Melismen»; в Англии — «graces». В России XVIII века нередко давался буквальный перевод с французского (или английского) — «приятности» (подобное обозначение есть, например, в Школе для семиструнной гитары Игн. фон Гельда, изданной в Петербурге в начале XIX века). В русском переводе Клавикордной школы Г. С. Лёляйна (1773) название главы 6 гласит: «О предударениях и прочих украшениях, или манерах нот» (под «предударениями» имеются в виду форшлаги).

В основе многочисленных видов мелизмов лежат два основных типа: трель как своеобразная вибрация, «биение» мелодического голоса и задержание, создающее опору в мелодии, сдвигающее мелодико-ритмический акцент. К первому типу принадлежат собственно трель (*итал.* trillo; *нем.* Triller; *фр.* tremblement, cadence) и мордент (*итал.*, *нем.* Mordant, Mordent; *фр.* pincé; *англ.* beat); ко второму типу относятся форшлаг (*итал.* accento, appoggiatura; *нем.* Vorschlag; *фр.* accent, port-de-voix) и шлейфер (*нем.* Schleifer; *фр.* coulé, flatté; *англ.* bearing). Своего рода синтезом обоих типов является группетто (*итал.* circolo, gruppetto; *нем.* Doppelschlag; *фр.* tour de gorge ou goisier, double cadence, doublé, *англ.* turn)*.

<...>

В рукописях английских клавиристов конца XVI века впервые применяются особые значки — вроде стенографических — для обозначения мелизмов. Обозначения эти еще очень просты: они дают одну или две небольшие наклонные линии, пересекающие штиль ноты (♯), которые указывают на украшение двух видов — звуковое «биение» (трель, мордент) или скольжение (шлейфер).

Со временем количество украшений все более разнообразится, а вместе с тем делается более изощренной «стенография» значков, которые располагаются над нотными знаками. Количество их так велико, что К. Симпсон, автор трактата о виоле (Simpson, 1659), должен был дать таблицу мелизмов вместе с их нотной расшифровкой**. Отныне входит в обычай посвящать украшениям специальные главы в исполнительских трактатах, а также снабжать сборники пьес таблицами мелизматиче-

* {См. интересную попытку более подробной классификации мелизмов: Escorcheville, 1911.}

** Таблица К. Симпсона приводится ниже, в подразделе «Англия» (с. 200).

ческих значков и их расшифровок. Особенно изощрены в этом отношении французские композиторы. И если Шамбоньер (Chambonnières, 1670) публикует лишь семь обозначений украшений, то д'Англебер (d'Anglebert, 1689) их насчитывает 29*:

Marques des Agrements et leur signification

Tremblement Simple *Tremblement appuyé* *Cadence* *autre* *Double cadence* *autre* *sans trem: Sur une blement tierce*

Pincé *autre* *Tremblement et pincé de Voix en montant* *Chute ou port en descendant* *Chute et pincé* *Coulé sur une tierce* *autre* *Sur 2 notes de suite* *autre* *autre*

Chute sur une note, 2 notes *double chute a une tierce* *Idem a une note seule* *Arpeggié* *autre* *autre* *autre* *Detaché avant un tremblement* *Detaché avant un pincé*

Пестрота наименований и обозначений мелизмов производит подчас весьма сумбурное впечатление. Но, присмотревшись внимательнее, можно обнаружить, вопреки внешним различиям, черты сходства: единство традиции заметно и в таблицах

* Следует отметить, что в западно-европейской науке таблица д'Англебера, представляющая собой уникальный исторический документ, была известна уже в начале XX века, в России же ее впервые рассмотрел М. С. Друскин в ДД.

украшений, и в их описаниях, и в нотных примерах, которые приводятся различными авторами, подчас разделенными промежуток в 20–30 лет*.

Орнаментика послужила предметом для большого количества работ, которые все же полностью не исчерпали тему, хотя основные положения намечены верно. Следует попытаться дальше продвинуться на этом пути.

В истории изучения клавирной орнаментики можно наметить три этапа. Первый означает начальную стадию собирания и осмысления материала и преследует чисто практические цели — помочь исполнителю в расшифровке мелизмов. Пионерами, во многом небезупречными, явились здесь А. Фарпанк (см: *Le trésor des pianistes, 1861–1874*) и А. Меро (см.: *Les clavecinistes de 1637 à 1790, 1864–1867*). На втором этапе осуществляются попытки создавать исторические компендиумы «музыкально-стенографических» записей орнаментики; спорную концепцию дал А. Бейшлаг (Beyschlag, 1908; см. также: Бейшлаг, 1978), тогда как большую ценность представляет книга Э. Данройтера (Dannreuther, 1893–1895)**. Обширный труд Р. Лаха (Lach, 1913), охватывающий все виды и жанры музыкального искусства, открывает третий этап, который характеризуется стремлением внести систематику в область орнаментики; Лох не справился с этой задачей, хотя высказал ряд ценных положений (например, о формообразующей роли мелизма в строении мелодии). Более скромные цели — на материале только французских мелизмов — преследует П. Брюно (Brunold, 1925); его

* В современной науке и исполнительской практике внимание обращается не только на моменты сходства в расшифровке и объяснении мелизмов, но, главным образом, на различия между ними, подчас даже весьма незначительные.

** Фундаментальные труды А. Бейшлага и Э. Данройтера оказали огромное, заметное и поныне влияние на музыкантов. Наиболее ценны в них воспроизведенные таблицы старинных авторов с расшифровкой украшений, толкования же способов исполнения украшений, основанные на романтических представлениях, нередко ошибочны.

классификация украшений, от простейших видов трелей до более сложных образований, с исторической точки зрения небыстречна, но заслуживает пристального внимания. Докторская диссертация А. Н. Юровского («Французская музыкальная орнаментика», 1945) углубляет и расширяет изыскания Брюно (отчасти Э. Борреля — Borrel, 1934).

Изучение старинной орнаментики вступает сейчас в новый период. Учитывая опыт сводных работ типа Данройтера, а также метод классификации мелизмов Брюно — Юровского, следует исследовать выразительные и формообразующие функции музыкального орнамента на основных исторических этапах его развития и в специфических условиях национальных школ. Но это задача специального исследования, поэтому ограничимся общими соображениями²⁷.

Итак, мелизмы не являются просто «украшением», причудливыми завитками на мелодиях старинных пьес. Они выполняют определенные конструктивные и выразительные функции, которые меняются в зависимости от содержания произведения. Поэтому часто встречаются указания, что те же украшения исполняются по-разному в медленных или в оживленных, четко ритмизованных пьесах. Попытку подобной дифференциации дал, например, виалист Руссо (Rousseau J., 1687) в специальной главе, посвященной «принадлежности украшений». И Сен-Ламбер признает: «...невозможно это [исполнение украшений] хорошо объяснить письменно, потому что манера их исполнения меняется в зависимости от характера пьес...» (Saint Lambert de, 1702: 57). Определеннее высказывается Куперен в предисловии к третьему сборнику своих пьес (1722): «Меня всегда удивляет, когда после всех моих стараний точно обозначать украшения и после того, как я дал их достаточно пространное объяснение в особой методе, известной под названием „Искусство игры на клавесине“, все же приходится слышать исполнителей, которым мои указания знакомы, но которые им не подчинились. Эта небрежность тем более непростительна, что нельзя произвольно ставить украшения там, где хочется. Я утверждаю,

что мои пьесы должны исполняться так, как я обозначаю, и что они не произведут должного впечатления на людей, обладающих подлинным вкусом, если точно не исполнять все мои указания без преувеличения или преуменьшения».

Но если выразительность мелизма определяется характером мелодии и значением нот, которые орнаментируются, то функция мелизма может быть различной. На этот вопрос Ф. Э. Бах дает исчерпывающий ответ: «Украшения связывают ноты; они оживляют их, они придают им, когда это требуется, особую значительность, подчеркивают их; они помогают вскрыть их содержание: будь оно веселое, или печальное, или какое угодно другое — украшение всегда подчеркивает содержание этих нот» (Bach, 1753: 51)*.

В этом пересчете можно обнаружить три функции мелизма: во-первых, он оживляет ноты, во-вторых, придает им («когда это требуется») акцент, в-третьих, помогает соединить их или разъединить. Проанализируем каждую функцию.

Казалось бы, простейшая из них — оживление ноты долгой длительности. Но вместе с тем данная функция и наименее определенная, потому что важно знать, что оживляется и какова цель этого. Несомненно, подобное оживление служит заменой динамики. Об этом часто пишут старинные авторы. Приведем слова Петри: «Так как клавесин не дает *crescendo* и *diminuendo*, надо восполнить этот недостаток путем многочисленных разбивок аккордов <die Brechungen> или арпеджжирований». Динамическое назначение трели имел в виду и Куперен, когда писал, что ее надо исполнять, постепенно убыстряя

* Любопытный исторический парадокс: украшения, которые сейчас для нас затемняют смысл мелодии, в XVIII веке помогали вскрыть ее содержание и даже содержание пьесы в целом и без них смысл последовательности нот был недостаточно ясен. Поэтому, например, Лё-ляйн рекомендует начать играть мелизмы с первых же шагов обучения.

движение. В частности, в одной из пьес третьего сборника («Le Rossignol-en-amour») он полностью выписывал такую трель, указав: «ускорять путем незаметных переходов»²⁸.

Подобного рода мелизматические «биения», как бы раскачивающие, расшатывающие устойчивость основной ноты, могут служить и другой цели: они «снимают» сильное время в такте, переносят акцент. Такую же роль играет специальный мелизм, введенный Купереном (его повторяет Рамо) и названный, по аналогии с ораторским искусством, «suspension», то есть «фигурой умолчания». Мелизм этот состоял в том, что начальный звук мотива брался с небольшим опозданием против баса*. В пояснение даю один такт из пьесы Куперена («Les Sentiments», первый сборник) в трех вариантах: а) в записи автора, б) так, как мелизм над нотой *ре* должен быть исполнен, в) так, как он мог бы быть исполнен, если бы Куперен поставил не «фигуру умолчания», а мордент:



Я подробнее остановился на этой, казалось бы, простейшей функции мелизма — на оживлении мелодической ноты, чтобы показать разнообразие его выразительных свойств. Послед-

* В венской классической музыке (у Моцарта, Бетховена) мы реже встретимся с использованием орнамента как средства преодоления тяжести опорной ноты. Скорее можно утверждать обратное: скорый (перечеркнутый) форшлаг и в еще большей степени группетто, исполняемое между опорными нотами, подчеркивают ритмическую устойчивость движения и тем самым утверждают — и в ритме и в мелодии — тяжесть опорной ноты.

ний пример вплотную подводит ко второй функции мелизма: посредством украшений *подчеркиваются, выделяются* некоторые ноты в мелодии. Мелизм «фигуры умолчания» достигал этого благодаря ритмическому отклонению. Но эмфазис может быть подчеркнут и мелодически. Леопольд Моцарт (1756), например, утверждает, что «мордент следует использовать только в том случае, если определенную ноту хотят особо подчеркнуть» (Mozart L., III 1787: 249).

Еще большей выразительностью обладают многообразные типы медленных, неперечеркнутых форшлагов*. «Они улучшают как мелодию, так и гармонию, — говорит Ф. Э. Бах. — Можно считать, что все диссонансы и задержания произошли из форшлагов» (Bach, 1753: 62–63).

Форшлаг нередко несет и третью функцию — ее можно назвать *артикуляционной*. Тот же Ф. Э. Бах отмечает, что наряду с осуществлением мелодико-гармонического акцента форшлаг связывает ноты. На такое назначение форшлагов, которые «самой природой предназначены к этому», обращает внимание и Л. Моцарт.

Но это не только особенность форшлага: украшение *la cheute* (по-немецки «Schleifer»), по мнению Жана Руссо (1687), «делает игру более связной». По мнению же Ф. Э. Баха, и «мордент связывает ноты». Той же цели нередко служит трель. Но подчас она используется и для обратного — для разъединения нот.

* Понятия «перечеркнутый» и «неперечеркнутый форшлаг» возникли значительно позже. У Куперена и Ф. Э. Баха название «перечеркнутый форшлаг» не встречается. Такой способ записи быстрых форшлагов появляется в 60-е годы XVIII века, но в первом издании трактата Тюрка (1789) они еще не значатся. Тем не менее в первой половине XX столетия в научных работах и в публикациях переводов старинных трудов, а также в нотных изданиях нередко вместо быстрых форшлагов, обозначаемых мелкими нотами, печатались (без каких-либо комментариев) перечеркнутые. И в 1973 году в русском переводе трактата Куперена можно встретить в нотных примерах перечеркнутые форшлаг.

В таком случае авторы старинных трактатов различают трель связывающую и разобщающую (*tremblement lié* и *tremblement détaché*). Д'Аngleбер, впервые закрепивший в клавесинной орнаментике артикуляционный прием *détaché* (разрыв), проставлял над предшествующей нотой знак паузы, который давал понять, что эту ноту надо отчетливо отделить от последующей.

{Особенно часто д'Аngleбер (1689) и вслед за ним Сен-Ламбер (1702) рекомендуют пользоваться этим приемом в тех случаях, когда предшествующая нота на тон или полутон по диатонической скале выше или ниже последующих, то есть именно в тех последовательностях, к которым более всего может применяться артикуляционный разрыв.

Куперен очень широко использует такую «артикуляционную трель». Мелизм разобщения он именует «*tremblement détaché*» и обозначает его тоже волнообразным знаком. В тех случаях, когда предшествующая нота находится на тон или полутон выше той, над которой обозначена трель, получается естественное разобщение, так как *tremblement détaché* всегда начинается с верхнего тона (или полутона)}, то есть исполняется следующим образом:



Ниже приведен отрывок из пьесы первого сборника Куперена; он показывает, как создается артикуляционная цезура (отмечена нами знаком //) благодаря «разобщающей трели»:



Дальнейшим развитием этого приема разобщения служит введенный Купереном мелизм *aspiration* (придыхание), обозна-

чающий преждевременное снятие той ноты, над которой стоит знак этого мелизма.

Мы ознакомились с тремя функциями мелизма в старинной музыке. И в зависимости от них требуется разнообразная исполнительская интерпретация одних и тех же украшений. В этом и заключается искусство исполнения орнаментики, которое так ценилось авторами XVII–XVIII веков. Отсюда понятными становятся эти столь частые советы играть украшения более свободно, опираясь на опыт и личный вкус исполнителя.

Де Ла Вуа-Миньо (*La Voye-Mignot de*, 1656) писал по поводу украшений: «Правила созданы не по капризу, но всегда есть смысл в том, чтобы не обращать на них внимания, особенно когда можно кое-что сделать лучше» {цит. по: Borgel, 1934: 103}. Маттезон также признавал, что «относительно украшений в узком смысле слова (то есть относительно мелизмов. — М. Д.) трудно сказать что-нибудь определенное... Существо предмета может быть выведено не столько из правил, сколько из традиций и большого опыта» {Mattheson, 1739: 112}. Аналогичное высказывание находим в вокальной методике Този — Агриколы: «...не представляется возможным при помощи правил совершенно точно определить все и каждое в отдельности места, требующие форшлагов, и какой они должны быть продолжительности. При этом всегда остается нечто произвольное, зависящее от вкуса и чувства композитора и исполнителя» {Tosi, 1757: 73} ²⁹.

В этом свете может быть по-иному поставлена пресловутая проблема о том, как играть мелизм: за счет основной ноты или предшествующей. Общеизвестны требования старинных авторов, горячо ратовавших за первый способ исполнения. Но одновременно часто встречаются жалобы на «омерзительные нахшлагы» (*Nachschläge*), то есть на украшения, игравшиеся в конце длительности основной ноты и придававшие исполнению черты неотчетливости ³⁰.

Оба эти факта — настойчивые требования и горестные жалобы — подтверждают, что золотое правило об исполнении

мелизма за счет длительности основной ноты далеко не всегда соблюдалось. И если мастер, понимавший композиционно-выразительные свойства мелизма, использовал эти частные исключения из правил со смыслом, то под руками плохого клавириста подобная свободная интерпретация мелизма приводила к ритмической нечеткости и к неправильной музыкальной «пунктуации».

Здесь уместно привести дельные слова Эгона Петри: «Существует еще одна точка зрения в отношении практики исполнения украшений, придающая всей проблеме совершенно иное освещение. Все теоретики исходят из предпосылки, что ритм неэластичен, что каждый такт подобен ящичку, в который помещается только определенное количество стоимостей. Но стоит только уяснить себе, насколько гибко понятие темпа и как мало имеется от метронома в каждом действительно художественном исполнении, и станет понятно, что при избытии украшений наступает некоторое замедление, да и должно будет наступить из-за повышения степени выразительности; и, таким образом, можно играть эти украшения, не отнимая длительности ни от предыдущей, ни от последующей стоимости. Но тем самым мы вступаем на высшую ступень; кто ее достиг уже, тот не нуждается больше ни в каких указаниях» (Петри, 1933: VIII).

Более свободное толкование должна получить также другая проблема — об исполнении медленного, или, как его называли в XVIII веке, акцентируемого форшлага (то есть такого, на котором стоит акцент), в отличие от скорого, акцентирующего форшлага (то есть переносящего акцент на главную ноту). Авторы старинных трактатов единодушно говорят о том, что первый род мелизма, дающий задержание (и потому, как всякий диссонанс, исполняемый громче своего разрешения), не имеет твердо установленной длительности.

Этих беглых замечаний достаточно, чтобы понять, какой творческой широтой, открывавшей огромный простор для художественной инициативы исполнителя, была проникнута область орнаментики. Теперь станет понятным, почему старинные ком-

позиторы отказались выписывать в нотах мелизмы, и в равной мере будет ясно, что работа редакторов XIX и XX веков, педантично пытавшихся дать нотные расшифровки мелизмов, обречена на художественную неудачу — вне зависимости от вкуса, опыта и эрудиции любого из них. Ибо, пытаясь разобраться в конструктивных различиях орнамента, следует помнить слова Ф. Э. Баха: «Необходима свобода исполнения, исключаяющая все рабское и механическое. С душою надо играть, а не как дрессированная птица» (Bach, 1753: 119).

8

Правильное исполнение украшений помогает раскрыть содержание последовательностей нот, утверждает Ф. Э. Бах*. Но для того, чтобы найти ключ к такому правильному исполнению — а это и является темой последних глав старинных трактатов,— надо понять образное содержание пьесы или, как говорили в то время, проникнуться аффектом («душевным движением»), по немецкой терминологии, или, согласно французскому определению, «характером»), который выражен композитором в его произведении**. В свою очередь, правильное исполнение мелизма было призвано помочь в передаче аффекта (о функциональной корреляции между орнаментами и аффектами см.: Braun, 1995).

* Разумеется, у Баха подразумевается содержание музыки. Текст, из которого взята эта характеристика, дан М. С. Друскиным полнее на с. 151.

** Далеко не всегда последняя глава трактата посвящалась обсуждению проблем правильного исполнения. Это стало обычным лишь в трудах, следующих структурному принципу работы Ф. Э. Баха. Однако и здесь были исключения: например, в трактате Лёляйна, в котором со ссылкой на Баха излагаются многие принципы этого автора, в последней главе речь идет о чтении нот. В клавирном трактате Ф. В. Марпурга (1765) заключительная глава посвящена аппликатуре.

Понятие «аффект» часто встречается в литературе XVII и особенно XVIII века. Хотя точное определение его не дается, обычно указывается, что «конечной целью музыки является возбуждение или умиротворение аффектов», что «исполнение есть выражение аффектов» (Türk, 1789) и что поэтому исполнитель должен «прежде всего обнаружить и верно исполнить аффект, который хотел выразить композитор» (Mozart L., 1756). И если не было учения об аффектах как такового (по крайней мере, нет печатных свидетельств об этом), то вся область выразительного связывалась с определенными «душевными движениями»*.

На значение теории аффектов в старинной музыке обратил внимание Г. Кречмар (статьи 1902, 1905 и 1911–1912 годов). Писали об этом и А. Шеринг (Schering, 1908), Г. Шюнеман (Schünemann, 1913), Г. Фротшер (Frotscher, 1926)**. Старинные авторы, за редкими исключениями, не дают развернутого изложения этой теории, но упоминание о ней часто встречается. Один из первых разрабатывает теорию аффектов Кирхер («Musurgia universalis», Kircher 1650). На него любят ссылаться позднейшие теоретики. В их понимании аффект (в немецких трактатах XVIII века часто писали «Leidenschaft», «Gemüths-bewegung», то есть страсть, движение души) — это не чувство, но более широкая область того, что связано с душевным волнением, включая ощущения, в том числе волевые моменты, эстетические и религиозные представления и пр.

Но понимание авторами XVII–XVIII веков выразительного, как и выражения страстей в музыке, не следует отождествлять с нашим толкованием этих понятий. В основе старинного под-

* Утверждая, что учения об аффектах не было, М. С. Друскин полемизирует с теми исследователями, которые считали, что такое учение было сформулировано — подобно, например, учению о такте или учению об исполнении. Мнение, аналогичное точке зрения Друскина, высказывает Дж. Бьюлоу: «...упорядоченная доктрина относительно того, как аффекты достигались в музыке, никогда не была установлена в барочной теории» (Buelow, 1980: 800).

(**) Из работ второй половины XX века назовем следующие: Buelow, 1973–1974; Музыкальная эстетика..., 1971.

хода лежат некоторые типовые представления. Поэтому, начиная с Кирхера, насчитавшего 8 видов аффектов: «радость, страсть, отвага, прощение, страх, надежда, гнев, сострадание» (цит. по: Музыкальная эстетика..., 1971: 208), и кончая наиболее подробной классификацией Марпурга (1758), давшего 27 видов*, сохраняется стремление к типизации средств выражения «душевных движений».

Наиболее кратко и компактно они изложены Кванцем. Аффект, говорит он, можно определить, присмотревшись: а) к тональности пьесы; б) к составляющим ее интервалам (расположены ли звуки на далеком или на близком расстоянии) и к тому, связаны или разобщены ноты; в) к встречающимся в пьесе диссонансам; г) к указаниям характера движения (Quantz, 1789: 108). По второму пункту Кванц уточняет: «Посредством связанных и близко расположенных нот передается ласковость, печаль и нежность; посредством острых, отрывистых или расположенных скачкообразно нот, а также когда встречаются такие фигуры, в которых после второй ноты везде поставлены точки, напротив, передаются веселость и смелость» (Quantz, 1789: 108).

Из этих четырех указаний первое — относительно связи тональности с аффектом — является известной условностью в музыке XVII–XVIII веков, которую нередко сами композиторы не соблюдали.

О том, что выражение аффектов связано с определенными тональностями, пишут многие теоретики XVII–XVIII веков. И как всегда, наиболее обстоятелен Маттезон в своем «Совершенном капельмейстере» (1739). Он же говорит подробно на эту тему в первой своей книге — «Das Neu-Eröffnete Orchester» (1713). Вот некоторые из его характеристик:

* Очевидно, М. С. Друскин имеет в виду трактат о вокальной музыке; такое же число аффектов Марпург называет в своем клавирном руководстве (Marpurg, 1755: 17). В другой работе этого автора перечисляется 37 аффектов (Marpurg, 1757: 543–535).

- c-moll — приятен и печален;
- d-moll — имеет в себе нечто умиротворяющее, успокаивающее, текучее;
- Es-dur — патетичен;
- F-dur — пригоден для выражения наиболее красивых чувств;
- f-moll — глубокий и тяжелый, подвижен;
- A-dur — пригоден для выражения печальных страстей;
- a-moll — сдержанный и плавный; особенно пригоден для клавирных пьес;
- B-dur — величествен;
- H-dur — резок, неприятен (?);
- h-moll — невесел и меланхоличен.

Характеристики Маттезона, однако, не лишены лично-вкусовых моментов, они не являются типическими для своего времени. Французский композитор М. А. Шарпантье (конец XVII века) иногда дает указания, совпадающие с определениями Маттезона, но подчас те же тональности вызывают у него ассоциации с иными аффектами. Вот примеры этих расхождений:

- c-moll — мрачен и печален;
- d-moll — более величественный, чем успокаивающий;
- Es-dur — жесток и резок;
- F-dur — неистов и горяч;
- f-moll — мрачен и полон жалоб;
- A-dur — радостен и грубоват;
- B-dur — величествен и радостен;
- a-moll — нежен и жалобен;
- H-dur — резок и жалобен;
- h-moll — одинок и меланхоличен.

У И. С. Баха можно обнаружить некоторое единообразие в выразительной трактовке тональностей (например, e-moll, Es-dur, f-moll соответствуют характеристике Маттезона). Однако не следует торопиться с выводами, особенно если принять во внимание, что Бах при переработке как своих, так и чужих произведений нередко транспонировал их из одной тональности в другую, сохраняя без изменения аффект пьесы. Правда, существенно знать, транспонировал ли он в тональности, далекие от первоначальной по своим аффектам. Так, у Баха часты замены ля минора си минором или наоборот: например,

Французская увертюра для клавира транспонирована из c-moll в h-moll, тогда как Концерт для четырех клавиров a-moll представляет собой переработку Концерта Вивальди для четырех скрипок h-moll. Здесь использованы тональности, «смежные» по аффектам.

Более существенны последующие указания Кванца: они вновь нас возвращают к вопросам музыкальной «пунктуации», артикуляции (связаны или разобщены ноты), фактурной динамики, внешним проявлением которой является использование диссонансов, и, наконец, вводится новый момент — *характер движения*. Шульц (в словаре Зульцера) утверждает: «Для отчетливости исполнения следует прежде всего схватить темп пьесы». Представляет интерес также замечание Броссара, автора известного словаря (Brossard, 1703): «Я сначала избираю тональность, а потом характер движения».

В этих определениях подразумевается, конечно, не просто темп, в котором исполняется произведение, но именно характер движения. Французские композиторы, в отличие от итальянцев, уделяли этому много внимания, указывая: «весело», «умеренно», «нежно», «грациозно», «величаво», «горделиво», «связно», «подчеркивая» и т. п. Разработка такого разнообразия и одновременно типизация характеров движения находится в непосредственной зависимости от теории аффектов. Ибо, согласно учениям XVIII века, музыкальное движение является отражением движений внешнего мира или внутренних «душевных движений» (то есть аффекта). В обосновании этой связи авторы работ по музыкальной эстетике (Краузе — Krause, 1752; Морелле — Morellet, 1759; Уэбб — Webb, 1769 и др.) нередко прибегали к наивно-материалистическим объяснениям. Они любили обращаться к модным физиологическим учениям и «душевные движения» иногда пытались объяснить как «движения частиц души». Уэбб, например, утверждал, что музыка воздействует на нас потому, что приводит в состояние вибрации те же нервы и душевные силы, что и реальная страсть; таким образом, неожиданные переходы создают неожиданные возвращения впечатлений, постепенное

усиление звучности расширяет чувства и т. п. О соотношении душевного движения и движения в музыке говорил Ж.-Ж. Руссо (Rousseau J.-J., 1753).

В музыке данная связь осуществляется через мимическую выразительность интонационного «жеста». Отсюда понятным становится то значение, которое приобретают в инструментальной музыке XVII–XVIII веков танцевальные образы. Французский композитор Резон (Raison, 1688), например, рекомендует при знакомстве с новыми пьесами посмотреть, «не напоминают ли они сарабанду, жигу, гавот, бурре и другие танцы». В тех же выражениях пишет аноним 1772 года: «Характер движения узнается по танцевальным мелодиям *<airs de caractères>* — гавот, бурре и т. п., которые служат в этом отношении образцом». После этих слов нас уже не удивит следующее утверждение Шульца: говоря о недостатках выразительности в современной музыке, он считает, что это «плоды пренебрежения увертюрами, партитами и сюитами из танцевальных пьес самого различного характера и движения; на них исполнитель прежде упражнялся и совершенствовался во всех видах исполнения». На основе сказанного становится также понятным, почему примерно за 50 лет до Шульца, то есть тогда, когда клавирист учился искусству выразительности по сюитам, Маттезон главу об аффектах почти целиком посвящает образному значению танцев.

Связь характера музыкального движения с танцевальным движением способствовала типизации аффекта. Эта связь внутреннего (музыкального) и внешнего (пантомимно-танцевального) движения понималась теоретиками XVIII века еще шире и глубже. Маттезон в разделе шестом своего «Совершенного капельмейстера» подвергает особому рассмотрению «искусство жеста» (*die Geberdenkunst*), где устанавливает, что «жест, слово, звук — едины». Он говорит: «Уже давно доказано, что музыка представляет собой не только мелодичное звучание, но является также выражением речи со всеми вытекающими отсюда жестами» (Mattheson, 1739: 33).

Поучительно сравнить выводы Маттезона со словами Ф. Э. Баха по поводу разнообразия аффектов, которые исполнитель хочет возбудить у слушателей: «Что всего этого можно добиться без какой бы то ни было мимики, смеет утверждать лишь тот, кто благодаря своей нечувствительности сидит за инструментом так, будто он нарисован на картине». Правда, не все авторы трактатов согласны с Бахом. Тюрк против такой «пантомимной игры», Шульц признает ее только с оговоркой: «Простительны лишь те легкие движения, которые вызваны чувством, одушевляющим артиста». Однако не забудем, что именно во второй половине XVIII века связь пантомимы, жеста с музыкой была очень сильна. Вспомним, какой популярностью в то время пользовались рассуждения о физиогномистике Лафатера (1755) или книга о мимике Энгеля (1758); вспомним, наконец, что это была пора гениальных поисков Новерра в сфере «действенного танца».

Таким образом, аффект в понимании музыкантов XVII–XVIII веков представляет собой выражение образного содержания произведения посредством определенного интонационного «жеста», который, в свою очередь, обуславливает характер движения пьесы. В таком понимании теория аффектов может многое разъяснить в старинной музыке. Вместе с тем она помогает понять и некоторые закономерности старинного исполнительства. Рука, осуществляющая мелодический рисунок; аппликатура, раскрывающая смысл мотива (соединяющая или расчленяющая его части); движение, дающее интонационное направление мотиву; орнамент, подчеркивающий в нем существенные моменты,— все эти факторы клавирной игры способствуют раскрытию содержания того мимически-выразительного «жеста», который именовался в XVII–XVIII веках аффектом. Вместе с тем неразрывность указанных факторов дает еще одно подтверждение неоднократно высказанному нами положению о единстве творчества и исполнительства, теории и практики клавирного искусства.

Часть вторая

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ

I. ИСПАНИЯ

1

Испания в XVI–XVII веках была великой державой. Ее влияние простиралось на всю Западную Европу: свободолюбивые Нидерланды подчинялись деспотии Мадрида, Рим прислушивался к его требованиям, к английскому трону тянулись испанские монархи (королева английская Мария Тюдор была женой Филиппа II), они вмешивались в дела немецких княжеств, и с переменным успехом в течение многих десятилетий Испания боролась со своим могущественным соседом — Францией, став первой в Европе колониальной державой.

В 1492 году пала Гранада — последний оплот мавров в Испании, и в том же году Колумб открыл Америку. Вслед за ним другие мореплаватели способствовали небывалому обогащению Испании. Она являлась инициатором многих великих путешествий: с ней связывают свои судьбы португальцы Магеллан и Кортереал, итальянец Америго Веспуччи, англичанин Кабот; новые земли для нее завоевывает Кортес и др.

В XVI веке, в период расцвета своей политико-экономической мощи, Испания становится империей обоих полушарий — в ней «никогда не заходит солнце», так как владения ее охватывают Старый и Новый свет.

Дух стяжательства и смелой предприимчивости вносит много новых, своеобразных черт в жизнь испанского общества.

Крепнут связи аристократии с буржуазией. Закон 1626 года даже поощряет дворян к торговле.

Однако за внешним расцветом империи Карла V (г. п. 1516–1556) и его сына Филиппа II (г. п. 1556–1598) скрывалось глубокое обнищание страны, истощенной нескончаемыми войнами, задыхающейся в тисках абсолютистской тирании и всемогущей католической инквизиции.

Народ испытывал тяжкие страдания. Только в XVI веке свыше миллиона испанцев погибло на берегах По и Эльбы, в долинах Фландрии и в горах Альп, в Мексике и в Перу, а также в самой Испании от войн, гонений инквизиции, голода и эпидемий.

Этот период больших социальных потрясений, с необычайной силой обостривший противоречия внутри страны, встряхнувший жизнь всех слоев общества, дал интенсивный и напряженный толчок к развитию культуры и искусства.

Черты старого причудливого переплетались с новым. Религиозный фанатизм тяготел над сознанием людей. Возрождение не принесло такого духовного освобождения личности, как в Италии. Тем не менее Испания знает блестящий период увлечения античностью. XVI век — это время интенсивного изучения древних и современных иностранных художественных образцов. Еще с конца XV века переводятся Плутарх, Иосиф Флавий, в 1498 году — «Декамерон».

Выдвигаются также гуманитарные знания, точные науки. Становится популярной поговорка: «Не может назвать себя кавалером тот, кто не обладает образованием». И наряду со старыми аристократическими художественными школами (в поэзии направление Боскан — Гарсиласо, в живописи изысканный маньеризм) утверждается реалистическое искусство Веласкеса и Лопе де Веги; вместе с рыцарским или пасторальным романом расцветает так называемый «плутовской роман».

Страна, в течение полутора столетий давшая миру в литературе Сервантеса, Лопе де Вега, Кальдерона; в живописи Веласкеса, Сурбарана, Эль Греко, Рибера; в музыке Моралеса, Виктория, Кабесона, Кабанильеса — художников, различных по своим творческим устремлениям и в то же время столь национальных, — такая страна по праву считалась не только в политике, но и в искусстве одной из первых европейских держав.

В этой пестрой, подчас лихорадочной художественной жизни есть свое единство. Оно обусловлено ярко выраженными национальными чертами испанской культуры. Черты эти сказываются и в быту и в искусстве.

Итальянец Бальдассаре де Кастильоне, автор известной книги «Придворный», изданной в 1528 году*, указывал, что испанцы умеют держаться со «сдержанным достоинством» («gravità riposita»). Уже тогда они славились как «мастера придворного искусства». Позднее иностранцев поражала суровая замкнутость их придворного быта. Об этом говорит, например, немецкий путешественник Ноймар, посетивший Филиппа II в 1597 году, или француз Шуазель, бывший при дворе Филиппа IV. Они особенно отмечают одноцветность костюмов испанских придворных.

Теми же чертами — сдержанной серьезностью, интенсивной внутренней напряженностью, страстным спокойствием — проникнуто испанское искусство. Эти его особенности могут быть охарактеризованы одним специфически испанским выражением — «*sosiego*».

Сдержанность и замкнутость жизненного поведения и искусства испанцев не являлись следствием аристократической чопорности. Не допускало этого непрерывное обновление состава дворянства, общение с буржуазными кругами, с народными

* Испания знакомится с ней в переводе Гарсиласо в 1534 году; виуэлист и писатель Луис Милан дает ее переработку в 1561-м.

массах. Английский историк Тренд подчеркивает, что «испанские придворные в действительности не так далеки от народной среды; многие из них говорят на местном диалекте; все они повторяют народные поговорки и воспроизводят песни, подслушанные ими на улице». Значение этого периода так велико именно потому, что народные традиции более чем когда-либо в истории Испании могли воздействовать на художественные вкусы высших слоев общества.

Хронологические границы данного периода охватывают примерно два столетия. Но признаки распада наметились еще в конце XVI века.

Роковым предвестником краха паразитарной государственной системы Испанской империи явилось ее поражение в борьбе с Нидерландами. Отпавшая в 1581 году Голландия лишает Испанию богатейших источников дохода и одновременно создает ей мощную конкуренцию: мировым торговым центром является уже не Севилья, а Амстердам.

Одновременно крепнет еще более опасный соперник. Втайне помогая «морским гёзам» (нидерландским повстанцам), английская королева Елизавета сумела ослабить испанский флот. В 1588 году Англия нанесла прежде «непобедимой армаде» жестокое поражение.

В XVII веке Испания пережила ряд неудачных войн, социальные противоречия внутри страны еще более обострились, приведя к восстанию в Каталонии и к отделению Португалии, добивавшейся политической самостоятельности.

Ослабленное государство уже не могло состязаться с окрепшей Францией. Постепенно Испания все более подпадает под ее влияние как в политическом, так и в культурном отношении. Кончается двухсотлетний период напряженной общественной и культурной жизни.

Период этот, давший богатейшие художественные всходы, был продуктивным и в области музыкального искусства.

2

Сведения об испанской музыке XV — XVI веков до недавнего времени были отрывочными. Собрание и публикация материалов приобретают систематический характер лишь с конца XIX века, и до сих пор эволюция старинной испанской музыки не восстановлена с исчерпывающей полнотой*.

После трехсотлетнего забвения известный немецкий ученый Зигфрид Ден (учитель М. Глинки и А. Рубинштейна) обратил внимание на произведения Кабесона. В письме к Ф. Листу от 6 января 1853 года он с увлечением пишет о Кабесоне: «Открыв его произведения, я, полагаю, могу пролить новый свет не только на инструментальную, но и полифоническую (то есть вокальную. — М. Д.) музыку. Один пример из ста: триоли и квинтоли используются старым испанцем уже в одновременном звучании...»**.

Ден, однако, не обнародовал результаты своих изысканий. К тому же он ошибочно предполагал, что пьесы Кабесона написаны для ансамбля струнных инструментов. Недостаточно внимания уделил произведениям испанских органистов и М. Зайфферт в капитальном труде о клавирной музыке.

Интерес к прошлому испанской музыки возрастает в конце XIX века, в эпоху так называемого Ринасимьенто (то есть возрож-

* В последние десятилетия XX века в Испании началась активная архивно-источниковедческая деятельность, принесшая поразительные результаты: из небытия извлечены тысячи сочинений самых различных жанров, принадлежащие десяткам ранее неизвестных авторов. Это коренным образом изменило историческую перспективу национальной музыки XVIII — начала XIX века и представления о ее месте на музыкальной карте Европы. Результатом поисковой работы явилось издание в 1983–1988 годах семитомной «Истории испанской музыки» («Historia de la música española»), где XVII, XVIII и XIX века представлены отдельными и достаточно объемными томами (3–5). Однако и по сей день не приходится говорить об исчерпывающей полноте общей картины, так как в старинных архивах таится еще немало ценных рукописных источников.

** Цит. по: *La Mara. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*. S. 1., 1895. Bd. 1: 1824–1854. S. 256.

дения — имеется в виду возрождение старых национальных традиций). Идейный вдохновитель этого движения — композитор, ученый, педагог и общественный деятель Фелипе Педрель.

В то же время изучение периода XV–XVI веков имеет исключительную важность. Ибо в силу особых путей своего развития Испания была той европейской страной, в которой ранее и ярче всего были представлены самостоятельные жанры инструментальной музыки.

Именно благодаря Испании распространяются в Европе два инструмента, с которыми прежде всего связана новая инструментальная музыка. Они здесь объединялись общим названием «виуэла» (*vihuela*). Различалось два ее рода: *da mano* (ручная, щипковая) и *d'arco* (смычковая). Первая сродни лютне, вторая — виоле. Их прообразы — арабский аль-уд, ребек и фидель (VIII–IX века).

От арабов испанцы переняли и характер вокально-инструментального музицирования. Роль инструменталиста в подобных ансамблях не подчиненная, сопровождающая — он равноправный участник дуэта, разнообразящий исполнение самостоятельными вступлениями, интерлюдиями, постлюдиями, а также вариационным изложением вокальной партии. Отсюда ведут свое происхождение и сольно-инструментальные пьесы.

Музыке этих пьес чужды виртуозно-токатные моменты, она напевна и по-вокальному выразительна. Недаром Сервантес (в «Дон-Кихоте») пишет о гитаре, что под руками исполнителя она будто говорила.

Однако ранние записи виуэльной литературы не сохранились. Наиболее старые относятся к 30-м годам XVI века. Но это не начало, а вершина пути, о чем говорят прочно отстоявшаяся техника виуэльных пьес, отчетливость их жанров и, наконец, большое количество сборников, появившихся в середине XVI века и почти совсем исчезнувших к концу его.

Вот имена наиболее известных виуэлистов (в скобках указан год издания сборников):

Луис Милан (1536);
Луис де Нарваэс (1538);
Алонсо де Мударра (1546);
Энрикес де Вальдеррабано (1547);
Диего Писадор (1552);
Мигель де Фуэнльяна (1554);
Луис Венегас де Энестроса (1557);
Эстебан Даса (1576)*.

До наших дней дошли только названные публикации испанской виуэльной музыки XVI столетия — по-видимому, лишь отблеск исчезнувшей богатой традиции. Кроме этих публикаций в Национальной библиотеке в Мадриде сохранилось рукописное собрание конца XVI века под названием «Букет цветов» (*Ramillete de flores*, 1593), позволяющее проследить пути перерождения виуэльной литературы в гитарную музыку XVII века**.

На содержание и стиль виуэльных пьес оказала огромное влияние народно-песенная и танцевальная практика Испании. В этом их большая историческая ценность. Здесь закладываются основы того прогрессивного, демократического направления в инструментальной музыке позднего Ренессанса, которое далее по своему развивается в каждой национальной школе клавиризма.

Испанская народная музыка обладает, как известно, исключительным разнообразием и силой выражения, экспрессией. Ее традиции уходят в далекую древность, позже они были обогащены высокоразвитой арабской музыкальной культурой.

* На сегодняшний день известны многие знаменитые исполнители на виуэле конца XV — начала XVI века: Луис де Гусман, Мартин-и-Эрнандо де Хазн, Торрес Барросо из Саламанки, Педро из Мадрида, Диего дель Кастильо и др. В их числе и составители перечисленных сборников. Единственное исключение — Венегас де Энестроса, о деятельности которого в качестве виуэлиста сведения отсутствуют. Его сборник предназначен как для виуэлы, так и для клавира и рассматривается ниже в обзоре клавирной литературы.

** Подробное описание всех источников по испанской музыке второй половины XVI века см.: Llorens Cisteró, 1987: 189–287.

К XVI веку уже полностью определились национально самобытные черты испанской народной музыки*.

Прежде всего, ее отличает богатейшая область танца, исполнение которого обычно сопровождалось пением. Среди собственно вокальных жанров популярны романсеро (городские песни) и вильянсико (деревенские песни). Но мелодия певца тесно переплеталась со свободно развитым сопровождением виуэлиста (позже гитариста). Причем аккомпанирующая партия разрабатывалась приемами диминуирования, именуемыми по-испански глосами: вокальная мелодия при повторении куплета (куплас) оставалась неизменной, а виуэлист на ее основе создавал инструментальные узоры — изукрашивал, глосировал народный напев.

Техника глосирования заимствовала из народной практики определенные приемы, развила их. Эти приемы изложены в «Трактате о глосах» («Trattado de glosas») испанца из Толедо *Диего Ортиса* (ок. 1510–1570), опубликованном в Риме в 1553 году.

Ортис приводит ряд нотных примеров³¹. Один из них (для сольного струнного инструмента и клавира) дает отчетливый образец вариационной формы. Восьмитактная тема, просто гармонизованная, имеет шесть вариаций с неизменным аккомпанементом**. Изменения ограничиваются сольной партией (ниже три варианта ее изложения приводятся параллельно):

* См.: *Грубер Р.* История музыкальной культуры: в 2 т. М., 1953. Т. 2. Ч. 1. С. 361–386; *Друскин М.* История зарубежной музыки. Изд. 7-е., перераб. СПб., 2002. Вып. 4. С. 607–622; *Александрова В.* Испанские народные танцы. Л., 1959.

** В оригинале партия виолы изложена в баритоновом ключе, партия клавира — в сопрановом, меццо-сопрановом, альтовом и басовом (на четырех строках). Тактовый размер, согласно мензуральной нотации, обозначен как ф, что соответствует $\frac{3}{2}$. Спустя столетие В. К. Принц писал, что этот знак размера предписывает быстрый темп исполнения (Printz, 1689). По указанию В. Апеля, этот размер эквивалентен $\frac{3}{4}$ (Apel, 1970: 176).

20

Тема

3-я вариация

5-я вариация

[Партия клавира]

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

Ортис — первый теоретик, обосновавший принципы вариаций, или по-испански «дифференсиас». «Раскраска» опорных мелодических нот по диминуционным схемам сменяется свободно и индивидуально развивающейся фигурацией, напевной по своему складу.

Вокальность придала жизненную силу фигурационной технике, она помогла заложить основы вариационного искусства, которое от испанцев подхватили английские вёрджинелисты и в XVII веке усвоили клавиристы Нидерландов, Италии, Германии, Франции.

Приемы вариационного развития использовались и в полифонических инструментальных жанрах фантазии или ричеркара — тьенто по-испански*. Вполне вероятно, что жанр ричеркара также

* К. А. Кузнецов (1937: 48) переводит «tientos» как «пьесы для касания» (то есть касания клавиш, струн), но его объяснение страдает произвольностью. Следует скорее согласиться с Х. Риманом, производившим это слово от «testamen», что означает «поиски», «блуждание ощупью». Вспомним, что итальянский глагол «ricercare» имеет тот же смысл³².

прежде всего оформился под руками виуэлистов. Во всяком случае, Чероне в своем известном труде «El Melopeo» (Неаполь, 1613, гл. XVII) пользуется наряду с итальянским обозначением ричеркара и испанским «тьенто».

Тьенто виуэлистов представляют собой многотемные ричеркары. Ведущие мотивы кратки и напевны. Чаще они находятся в сопрановом голосе, что привносит в эти пьесы гомофонные черты. В отличие от французов или нидерландцев, испанцы избегают контрапунктических ухищрений. Вместе с тем их тьенто отличны от итальянских фроттол — они более серьезные, сосредоточенны. Виуэлисты подчас жертвуют ради выразительности внешней логикой голосоведения и красочностью.

Указанные черты виуэльной музыки были позже развиты в органной и клавирной литературе.

3

Испанские инструментальные табулатуры обычно имеют подзаголовок «para tecla y vihuela», то есть для клавишных инструментов или виуэлы. Нередко к этим инструментам присоединяется арфа (агра)*. Естественно, что под клавишными разумеется орган или клавир.

Испания знала немало прославленных органистов. Наиболее ранние сведения о них восходят к XIV веку. В следующем столетии к ним присоединяются имена итальянцев (Кристофорус де Санкто-Стефано) и нидерландцев (Пребостель). Особенно много нидерландских музыкантов имела в XVII веке инструментальная капелла кастильского двора (Марен, ван Ворст и др.). В том же столетии выдвигается крупнейший представитель испанской школы Антонио Кабесон.

* Эрнандо Кабесон (Cabezon, 1578) пишет: «Арфа — инструмент, столь похожий на орган, что все, что исполняется на последнем, без особого труда может быть исполнено и на арфе».

Клавир играл менее значительную роль в музыкальной жизни Испании. Его популярность как инструмента для домашнего музицирования в течение примерно двух столетий небезуспешно оспаривалась виуэлой, арфой, гитарой.

Маловероятно, чтобы клавир в Испании имел концертное применение. Прежде всего потому, что здесь дольше всего сохраняется клавикорд, причем под своим старым наименованием — моно- или монакорд. Его скромная звучность терялась в большом зале. Поэтому неудивительно, что Эрнандо Кабесон, сын великого Антонио, рассматривает клавир лишь с точки зрения его учебно-педагогических возможностей. Воспевая заслуги органа, Эрнандо пишет: «Могущество этого божественного инструмента так велико, что его нельзя трогать грубыми и неопытными руками. Не следует докучать ему в начале обучения, так как на то существуют другие инструменты, меньшего значения, чем орган, которые именно к этому пригодны. Таковы монокорд и клавикорд»³³.

В других испанских трактатах того времени (Бермудо, Санта-Мария) наравне с клавикордом называется виуэла в качестве инструмента, на котором легче всего можно научиться технике глос и дифференсиас, а также уменью по вокальному образцу создавать музыку инструментальную.

Искусство таких переложений и обработок именовалось «poner en el monochordio». Ему посвящены основные главы теоретических трактатов XVI века. Среди последних выделяются два.

Автором первого является монах *Хуан Бермудо* (ок. 1510 — после 1559). Труд его, занимающий 300 страниц, называется «Рассуждение о музыкальных инструментах» («Declaración de instrumentos musicales»; Оссуна, 1555). Он распадается на пять разделов. Наибольший интерес представляет четвертый раздел — «Об органе, виуэле, арфе и особенностях их табулатуры».

Бермудо обстоятельно останавливается на технике переложения. Он пишет: «Не должно быть такого музыканта, кото-

рый не мог бы переложить на инструменты музыку, свою или чужую». Особое значение он придает способам разделения пьесы на такты*. Отметим, далее, октавные удвоения, которыми Бермудо рекомендует пользоваться, чтобы пьеса звучала полновочнее. Много внимания он уделяет приемам транспонирования.

О вопросах, непосредственно связанных с исполнительством, Бермудо избегает говорить подробно. Он полагает, что их лучше преподносить устным, практическим путем, и поэтому вовсе не касается постановки руки, вкратце говорит об аппликатуре и украшениях. Автор трактата пользуется всеми пятью пальцами, их цифровку дает по-современному, то есть в левой 5–1, в правой 1–5. Из украшений он знает лишь два вида: редобль (redoble), то есть группетто и его разновидности, и киебро (quiebro) — трель. В вопросах аппликатуры и орнаментики Бермудо солидарен со своими современниками Кабесоном, Санта-Мария и др.³⁴

В связи с орнаментикой Бермудо сообщает любопытные сведения. Он является противником большого количества украшений. Музыка старого стиля (ley vieja) больше нуждалась в них; украшения, говорит он, нарушают связность (trabazon) новой музыки. Он также против излишнего глосирования. «Немногие исполнители, — прибавляет Бермудо, — имеют левую руку столь же подвижную, как и правая, чтобы те же глосы, что и в правой, играть потом в левой».

* Тактовая черта в музыке XVI — первой половины XVII века не обозначала сильное время. Она помогала разделению произведения на части, а также, по словам испанских теоретиков, служила средством исполнительского «регулирования» движения, то есть установления темпа. С середины XVII века во многих странах (в Италии, Англии, Германии, Франции) тактовые черты, как правило, уже предполагали метрическое подразделение на сильные и слабые доли (см.: Chybiński, 1912; Sachs, 1953; Bank, 1972).

В приложении Бермудо дает пьесы, которые, по его указанию, должны играть так, как написаны, — без украшений. Художественные достоинства их невелики. Это несложные пьесы четырехголосного сложения с темой в сопрановом голосе, ноты записаны равными длительностями на $\frac{4}{4}$. Интерес представляет лишь обработка известного гимна «Pange lingua» («Воспойте, языцы»).

Если труд Бермудо мимоходом касается исполнительских вопросов, то книга *Томаса де Санта-Мария** (?–1570) «Искусство играть фантазию» («Arte de tañer Fantasia») содержит более конкретные указания. Это практический самоучитель, и клавикорду в нем как учебному инструменту отведено главное место**.

Санта-Мария издал свою книгу в 1565 году. Шестнадцать лет он работал над ней. По словам автора, «многие достойнейшие музыканты» помогали составлять ее; среди них — Антонио Кабесон.

Книга имеет 400 страниц, распадается на две части, более интересна первая из них.

* Санта-Мария — название монастыря в Мадриде. Монах Томас — автор данного труда — жил в этом монастыре; умер в городе Рибадавии в 1570 году.

** И сегодня преобладает точка зрения, что рекомендации Санта-Мария адресованы главным образом исполнителям на клавикорде. Вместе с тем в работе В. Фролкина, где наиболее полно в нашей литературе охарактеризованы педагогические и исполнительские принципы Томаса, говорится большей частью о клавесине и клавесинной технике, хотя при объяснении способа звукоизвлечения делается уточнение, касающееся игры на клавикорде (Фролкин, 1988: 223). В самом же трактате фигурирует преимущественно *monacordio*, что, как уже указывалось, в Испании XVI века означало клавикорд. В разделе о звукоизвлечении затрагивается проблема, специфичная именно для этого инструмента: «...нажимать клавиши следует... настолько, чтобы тангенты хорошо поднимали струну, но чтобы это не приводило к детонированию...» Однако там же речь идет и о «другом инструменте» — очевидно, клавесине или органе.

Как и в трактате Бермудо, обстоятельно освещено учение об инструментальных переложениях. «Это основа всего полезного для исполнителя», — указывает Санта-Мария. Но он говорит и о технике игры на клавикорде.

Впервые в методической литературе столь подробное описание получают вопросы постановки руки и исполнительских движений. Еще задолго до Куперена Санта-Мария требует, чтобы кисть не выгибалась, большой палец находился ниже остальных, последние же фаланги закруглялись наподобие кошачьей лапы. Одним из первых автор трактата подробно рассматривает клавирную аппликатуру, причем советует пользоваться всеми пятью пальцами и широко применять 5-й палец.

«Есть восемь условий, — говорит он, — выполнение которых весьма украшает исполнение. Первое — придерживать такта. Второе — правильно держать руки. Третье — правильно ударять по клавишам. Четвертое — играть чисто и ясно. Пятое — быстро нести руки в ту или иную сторону, то есть вверх и вниз. Шестое — ударять соответствующими пальцами. Седьмое — придерживать хорошей манеры исполнения. Восьмое — хорошо играть редобли и киебро»³⁵.

В заключение Санта-Мария, как и Бермудо, прилагает пьесы в строгой полифонической манере, а также в свободном стиле. Эти пьесы — не более чем примерные образцы упражнений в технике инструментальных переложений и преследуют лишь инструктивно-педагогические цели.

Осуществлению тех же задач посвящены два сохранившихся нотных сборника XVI века.

Составителем первого — «Libro nuevo de cifra para tecla, agra y vihuela» (1557) — является Луис Венегас де Энестро-са. Его сборник содержит 28 тьенто для органа или клавира, 18 пьес для виуэлы и раздел с глосированными гимнами, романсеро, мотетами, вильянсико и пр. Большинство пьес принадлежит самому Венегасу, но среди авторов встречаются и его

современники — Кабесон, Фернандес Палеро, Вила, Сото, Грасия Баптиста (монахиня!) и др.*

Составителем второго сборника — «Obras de Música para tecla, агра [y] vihuela» (1578) — является Эрнандо Кабесон, известный музыкант, достойно продолживший дело своего отца (некоторые произведения самого Эрнандо вошли в этот сборник). На содержании последнего издания, в котором полнее всего собрано творческое наследие величайшего органиста Испании, остановимся подробнее.

4

Сведения о жизни *Антонио де Кабесона* (ок. 1510–1566) скупы**. Известно лишь, что он очень почитался современниками как органист и клавирист.

Эрнандо яркими словами характеризует моральный облик отца, «рожденного в горах и слепого с самого рождения». Он пишет, что «не было человека, который не преклонялся бы перед гением Кабесона,— и не только в Испании, но и во Фландрии, Италии (добавим еще — в Англии.— М. Д.), где он был, следуя за королем Филиппом, который его так любил и уважал, что заказал даже для своего дворца его портрет».

Эти путешествия и ежедневные занятия не дали возможности Кабесону записать свои произведения. Те пьесы, которые

* Пьесы, которые ранее приписывались самому Венегасу, являются либо анонимными сочинениями, либо переложениями вокальных произведений Крекийона, Гомбера, Жоскина Депре, Мутона и др. Кроме того, сборник содержит несколько произведений виуэлистов — Вальдеррабано, Мударры, Нарваэса. Данная публикация — единственная сохранившаяся из семи выпущенных Венегасом (см.: Llorens Cistero, 1981: 13).

** Собрал и систематизировал эти сведения Ф. Педрель. Он же издал все сочинения Кабесона в антологии «*Hispaniae schola musica sacra*» (далее именуется «HS»).

приведены в сборнике, по красочному выражению Эрнандо, «это лишь крошки, что упали с его стола... это лишь образцы уроков, которые он давал своим ученикам,— уроков, приуроченных к тому, что могут понять ученики, и не соответствующих всему тому, что знал учитель».

Как Бермудо и Санта-Мария, Эрнандо видит свою основную задачу в том, чтобы дать практические образцы искусства переложения или, вернее, создания инструментальной музыки. Поэтому пьесы его сборника представляют собой своего рода этюды на развитие фантазии и техники исполнителя. Таковы обработки литургических мелодий, четырехголосные тьенто, колорированные и варьированные переложения вокальных отрывков и т. д. Расположены они, как этого требует учебное пособие, по степени возрастающей трудности, с количеством голосов, увеличивающимся от двух до шести.

Двух- и трехголосные пьесы, небольшие по размерам, дают прекрасные образцы свободного полифонического ведения голосов, основанного на принципе имитации. Но это лишь подсобный учебный материал к четырехголосной фактуре, которой Кабесон отдает явное предпочтение.

Среди четырехголосных пьес различаются версет, фабордон, тьенто.

Версет (*verset*, *versillo*, *verso*, дословно — «строфа») дает контрапунктическую обработку литургических тем типа хоральных обработок в немецкой органной музыке (см. его прекрасные образцы в HS III: 21–31). Фабордон (*fabordon*) — это гармонизация светского напева, обычно находящегося в теноре, по принципу «нота против ноты», с предпочтением консонансов. Санта-Мария много примеров посвящает таким упражнениям в четырехголосной гармонизации. Кабесон усложняет задачу, сочетая фабордон с техникой дифференсиас (HS III: 32–47).

Тьенто Кабесона невелики по размерам. Они «многофазны», используют несколько тем, большей частью литургические мелодии (см. HS IV: 63). По сравнению с современными

итальянскими ричеркарами (А. Габриели, Меруло) они более напевны, сосредоточенны, их динамика обращена как бы внутрь, а не на внешне помпезное и красочное изложение. Такая экспрессивная сдержанность связывает музыку Кабесона с живописью Риберы, Сурбарана, с пристрастием испанских художников к строгому и однотонному колориту, к передаче в портретах сильных душевных аффектов при сдержанности жестов и спокойной горделивой осанке.

Теми же чертами отмечена кабесоновская техника глосирования и вариации. Правда, здесь уже трудно отличить, что принадлежит Антонио и что — Эрнандо Кабесону. Их техника глосирования обладает ясными членениями, и, колорируя мелодию, они не затушевывают ее контуры, как это делали современники — органисты Германии и Италии.

Особый интерес вызывают дифференсиас Кабесона, потому что именно с вариационным жанром связаны первые самостоятельные образцы клавирной литературы. Они возникли, следовательно, не в Англии, как до недавнего времени ошибочно считалось, а в Испании. И вполне вероятно, что именно Кабесон, сопровождавший Филиппа II в 1554 году при посещении Лондона, был тем музыкантом, который познакомил англичан с вариационной техникой виуэлистов и с возможностями ее применения на клавишных инструментах.

Кабесон оставил восемь вариационных циклов, из них два на итальянские мелодии (*La Gallarda Milanese*, *La Pavana Italiana*), один на французскую, остальные на испанские народные напевы*.

Народная песенно-танцевальная основа названных циклов наложила на их музыку неповторимый отпечаток. Если уже темы тьенто Кабесона отличались певучестью, то и вся фактура его вариаций пронизана напевностью. И хотя композитор

* Вариации опубликованы в VIII и частично в VII томе HS.

пользуется преимущественно мотивно-фигурационной техникой — ее далее разовьют английские вёрджинелисты, — любой оборот, любая фигурация согреты у него теплом вокального дыхания. В этом коренное отличие Кабесона от современных ему итальянских органистов, музыке которых более свойственна красочность и виртуозность, использование чисто инструментальных средств выразительности. Поэтому поучительно сравнение с единственным сохранившимся вариационным циклом А. Габриели, написанным примерно в то же время, — *Pass'e mezzo antico* (Старинное пасамеццо)*.

Показательно прежде всего чисто внешнее отличие: Кабесон не обозначает точных границ между вариациями, стремясь сделать органичной их взаимосвязь (хотя в некоторых циклах встречаются цифры, обозначающие порядок дифференсиас, и даже ферматы, они не всегда совпадают с гранью между вариациями). Это стремление приводит к более цельной и индивидуальной разработке, чем у итальянских или немецких органистов (школы Паумана — Аммербаха), дававших хаотическую и подчас искусственную «раскраску» диминуционными формулами опорных нот мелодии.

Кабесон обнаруживает прекрасное чувство целого в вариациях на Миланскую гальяду. Ее тема складывается из двух мотивов, А + В; первые два дифференсиас варьируют мотив А, следующие два — мотив В. Ту же последовательность отражает конструктивно четкая передача глос из правой руки в левую, а также чередование проведений темы в басу (неизменный бас, фигурированные верхние голоса) и в сопрано (фигурированный бас, тема в сопрановом голосе).

Аналогична разработка вариаций Итальянской паваны, с переходом фигураций из правой руки в левую:

* См.: *L'arte muticale in Italia*, s. 1., III: 71. Впервые это пасамеццо с вариациями было опубликовано в 1596 году.

21 1-я вариация

2-я вариация

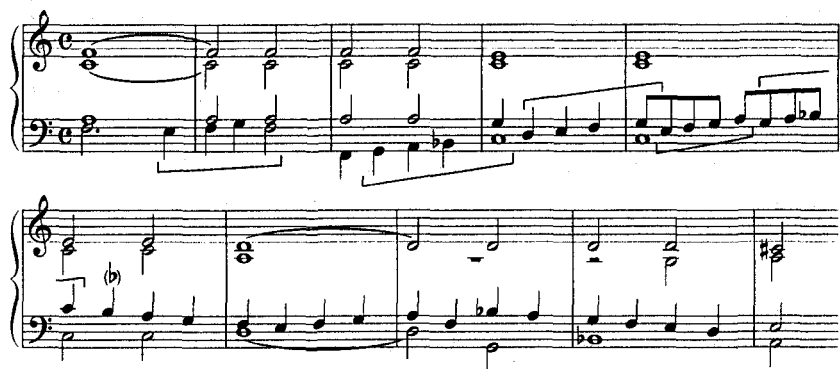
Большую ценность представляют вариации на рыцарский мотив («El canto de Caballero», пример 22). Едва ли не впервые делается попытка в целях повышения выразительности оживить средние голоса. Помимо того встречаются и небольшие контрапункты, из переключки которых (*hocetus* — прием, известный с XII века) рождается подобие секвенционного пассажа. Характерна также гибкая подвижность басовой основы — при первом же своем появлении тема показывается не в «общем» виде, но уже фигурированно. Вслед за испанскими композиторами XVI века так же будут поступать английские вёрджинелисты и нидерландец Свелинк.

22



Кабесон предвосхищает англичан и в технике мотивного сцепления голосов. Он разнообразно использует прием свободных имитационных переключек в двух циклах вариаций на ту же народную испанскую мелодию «O guardame las Vacas»:

23a





В заключение следует остановиться на одной особенности музыки как Кабесона, так и его современников-виуэлистов: она почти не знает нечетных размеров, трехдольность появляется лишь в результате вариационного изменения ритма. Отсутствуют и затактовые фигуры*.

Такое намеренное и назойливое подчеркивание носило полемический характер. Полемика имела место — вспомним приведенные выше слова Бермудо о том, что новому стилю более свойственна связность, чем старому, и что поэтому он не терпит излишеств украшений. Вполне вероятно, что двухдольность была формой борьбы за более простое и выразительное искусство, за своеобразный «эредианский стиль» в музыке.

«Estilo herrediano» — так назывался стиль, созданный архитектором Х. Эррерой (1530–1597), строителем знаменитого дворца Эскориал близ Мадрида. Стиль этот характеризуется величественной суровостью, лишенной украшений. В этой же связи следует вспомнить борьбу реалистического искусства Сервантеса, Лопе де

* Испанской музыке знакомы, конечно, и мотивы с предыктом, но они возникают внутри построений.

Веги или Веласкеса с утонченной изысканностью предшествующих школ — Гарсиласо в поэзии и аристократического маньеризма в живописи. В один ряд с этими явлениями следует поставить величавое и строгое искусство полифониста Томаса Луиса де Виктория (1548–1611).

Пьесы Кабесона, изданные его сыном, имели большое значение, но недолгое распространение. Последний факт объясняется тем, что они были записаны цифровой нотацией, которая в конце XVI века выходит из практики; прочесть ее могут лишь немногие ученые музыканты, и вскоре о старинных табулатурах забывают на долгие столетия*.

О подавляющем большинстве учеников и последователей Кабесона мы узнаем лишь по похвалам, которые им расточались. Произведения же их либо существовали в устной практике, либо погибли во время пятнадцатидневного пожара Эскориала в 1671 году.

Однако исполнительские принципы школы Кабесона (причисляю к ней Бермудо и Санта-Мария) продолжали жить и позже, и не только в пределах Испании. Они близки и португальцу *Мануэлу Родригешу Козлью* (ок. 1555 — ок. 1635), судя по предисловию к его пьесам для клавишных инструментов и арфы «*Flores de Musica*» (1620), и итальянцу Джироламо Дируте, автору известного трактата о клавирном исполнительстве (1593), и т. д. Следует отметить также опосредованное влияние творчества Кабесона на Фрескобальди через южно-итальянскую клавирную школу рубежа XVI–XVII веков, возникшую под непосредственным испанским воздействием (на что впервые обратил внимание В. Апель — см.: Apel, 1938: 419). Р. Паркинс отмечает поразительную устойчивость вплоть до первой четверти XVIII века (до

* Испанская цифровая нотация бытовала и в следующем столетии, о чем свидетельствует издание выдающегося памятника испанской органной музыки XVII века — сборника «*Facultad Organica*» Ф. Корреа де Араухо (Correa de Araujo, 1626).

трактата П. Нассарре — Nassarre, 1723–1724) испанских клавирных исполнительских принципов (аппликатуры, орнаментики, альтерации ритма и др.), сформулированных в публикациях Бермудо, Санта-Мария, Венегаса де Энестросы и Эрнандо де Кабесона.

Тем не менее дальнейшие сведения об испанской клавирной музыке отсутствуют. Нет материалов ни относительно распространения клавира, ни об исполнителях на нем, ни о его литературе*. В то же время Испания XVII века знала имена многих выдающихся органистов.

Пользовались известностью Ф. Корреа де Араухо, А. Агилера де Эредиа, Х. Элиас и др. К концу века выдвинулся еще один великий органист Испании — *Хуан Баутиста Хосе Кабанильес* (1644–1712). Им оставлено в рукописи огромное творческое наследие. В 1927–1936 годах было издано три тома его произведений, в которых заметно сильное воздействие итальянца Фрескобальди (свыше 50 тьенто, 6 токкат, 5 пассакалий и др.)³⁶. Однако произведения этих композиторов уже не связаны с клавиром. Преимущественно культивируется жанр тьенто, позже появляются токкаты, зато исчезают дифференсиас и глосированные вокальные отрывки³⁷.

Намечаются новые стилистические тенденции. Они проникают из Италии. Испанские органные произведения насыщаются красочностью и виртуозностью, появляется мелодика оперного склада. О необходимости полнее использовать достижения итальянской школы писал Лусеро Клавиано (1652)**. Его трактат вызвал ожесточенные споры. Но, вопреки протестам ряда музыкантов, итальянское влияние все более усили-

* Как уже указывалось (см. сноску * на с. 168), последние десятилетия XX века принесли множество открытий в области испанской музыки XVII–XIX столетий, в том числе и клавирной. Необходимые в этой связи дополнения будут даны ниже.

** Данных об этом авторе и его труде обнаружить не удалось.

валось. Об этом говорит, например, следующий факт: Хосе де Торрес в 1702 году издал «Основные правила аккомпанемента для органа, клавикорда и арфы»; в 1736 году, переиздавая свой трактат, он присоединяет к нему добавление — «Изложение приемов аккомпанемента согласно итальянской манере»³⁸.

Но вместе с усилением чужеземных влияний испанская музыка теряла черты самостоятельности. Падение великой империи обусловило процесс идейно-художественного распада национальной культуры*.

Испанский двор, особенно после прихода к власти династии Бурбонов (1700), подчиняется обычаям, нравам, вкусам Версаля. И не без французского влияния в Испании XVIII века появляется наконец клавесин³⁹.

Заглавие трактата Торреса показывает, что еще в начале века испанцы не расставались с клавикордом и по-прежнему он занимал подчиненное положение в отношении органа**. Но когда клавесин как концертный инструмент пришел на смену клавикорду, сказать с точностью трудно. Возможно, перелом этот наступил под влиянием Доменико Скарлатти, который в течение долгих лет (1729–1757) жил в Испании и создал здесь свою школу⁴⁰. Во всяком случае, во второй половине XVIII века уже можно говорить о ряде испанских клавесинистов⁴¹.

Во главе их стоит близкий ученик Скарлатти падре *Антонио Солер* (1729–1783), органист Эскориала, автор теоретического труда «Руководство по модуляции» (1762), к которому

* Ныне становится возможным пересмотреть значение испанской музыкальной культуры второй половины XVII–XVIII века и считать временем относительного кризиса национальной музыкальной традиции лишь 1820–1880-е годы. Недооценке испанской музыки барокко и эпохи Просвещения способствовали многие факторы — в частности, то, что политический и экономический упадок страны в данные периоды обусловил неразвитость музыкально-издательского дела.

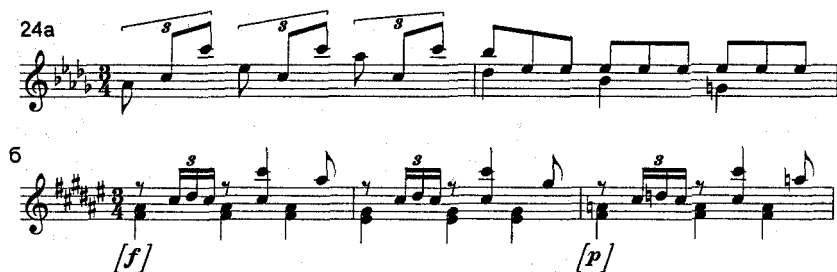
** Как явствует из сказанного в примеч. 33, слово «clavicordio» в названии трактата Торреса обозначает не клавикорд, а клавесин.

приложен «Опыт о старой музыке». Это, пожалуй, наиболее известный и выдающийся испанский композитор XVIII века. Им оставлено огромное творческое наследие, включающее около 140 клавирных сонат, 6 концертов для двух органов или клавесинов, 6 квинтетов для органа (клавесина) и струнных, литургические органные пьесы, множество произведений вокальной церковной и театральной музыки, несколько теоретических трактатов.

Солер издал в Лондоне 27 сонат (12 переиздано под редакцией Х. Нина в 1925 году, см. «Seize sonatas anciennes...») — это единственные опубликованные в XVIII веке произведения испанских клавесинистов!* Они представляют несомненный художественный интерес из-за чутко переданного национального, преимущественно кастильского, колорита. Таковы, например, эпизоды, в которых воссозданы на клавесине гитарные звучания. В то же время приемы развития и виртуозного воплощения очень близки Скарлатти (см. смелые модуляции в Сонате № 3, пассажи, охватывающие диапазон четырех октав, в № 4, 9, а также примеры 24а, б)**.

* Точнее будет говорить об этом издании как о единственной зарубежной публикации испанских клавесинистов в XVIII веке, поскольку в самой Испании во второй половине столетия печатались и другие клавирные сочинения разных авторов (сонаты М. Бласко де Небры, Х. Монтеро, пьесы Х. Сессе и т. д.). Солер передал в 1772 году рукопись своих сонат лорду Фицуильяму для издания в Лондоне, однако они вышли в свет лишь около 1796 года, уже после смерти автора.

** Долгое время о клавирном наследии Солера судили лишь по публикации Нина, поэтому оно нередко оценивалось как подражание Скарлатти, пусть и не лишенное таланта и вдохновения. Важнейшим этапом его исследования явилась монография К. Ф. Хеймеса (Heimes, 1965), который, опираясь на весь корпус сонат композитора, смог показать, что это значительное и оригинальное явление в истории испанской музыки, обнаруживающее лишь внешнее сходство с приемами Скарлатти. Самостоятельность Солера ярко демонстрируют также его инструментальные сочинения других жанров (концерты и квинтеты) и вокальные произведения. Что касается корней его творчества, то, будучи учеником Х. Элиаса, он связан со школой Кабанильеса (подобно С. де Альберо).



Как и в других странах, испанское ответвление школы Скарлатти явилось своего рода посредствующим звеном между старой клавесинно-щипковой традицией и новым молоточково-фортепианным стилем. Иное отношение к динамике, иные формальные принципы, иная функция гармонической краски, иное соотношение ритмико-мелодических факторов разделяют эти две тенденции ⁴².

Испанские клавесинисты, следуя за Скарлатти, примыкают к новой традиции. Поэтому в 1784 году королевский органист Х. Сессе в подзаголовке сборника своих шести фуг уже указывает: «для органа или фортепиано» ⁴³.

Расцвет клавесинизма в Испании непосредственно сомкнулся с новым периодом в истории клавишных инструментов — эпохой фортепиано.

В заключение отметим, что музыкальная культура Португалии в XVI–XVII веках находилась под сильным влиянием Испании*. Поэтому даже в творчестве крупнейшего португальского композитора XVII века, упомянутого выше Мануэла Родригиша Коэлью, заметно воздействие стиля Кабесона. Страшное землетрясение 1755 года уничтожило в Лиссабоне множество ценнейших музыкальных манускриптов (печатных

* Правильнее говорить о единой, несмотря на региональные отличия, иберийской музыкальной культуре XVI–XVIII веков, создававшейся усилиями всех народов и регионов полуострова (Каталонии, Валенсии, Кастилии, Андалусии, Галисии, Португалии, Страны Басков, Наварры).

нот тогда еще не было). Судя по сохранившимся материалам, наиболее значительным клавирным композитором Португалии был *Карлуш де Сейшаш* (1704–1742), автор «токкат» типа небольших сонат Скарлатти. Вероятно, Сейшаш был учеником последнего, когда тот в 1720-х годах работал при португальском дворе⁴⁴.

II. АНГЛИЯ

1

В городском быту Англии XVI–XVII веков музыка играла большую роль.

Совместное пение (баллады, кэтчи*) — любимое развлечение трудовых масс (кузнецов, угольщиков, портных, цирюльников, солдат и др.). Об этом дают богатые свидетельства художественная литература — романы Эдвардса (1565), Пила (1595), пьесы Шекспира, Бена Джонсона и Флетчера (начало XVII века).

Средоточием городского бытового музицирования являлись таверны. Госсон («Краткая апология „Школы брани“», 1587) пишет: «Лондон настолько переполнен трубачами и скрипачами, не имеющими заработка, что нельзя зайти в таверну без

* Кэтч (от *англ.* to catch — схватить, поймать) — вид английской полифонической песни (трех-четырёхголосной), преимущественно шуточного, бытового или фривольного содержания. Суть жанра заключалась в игре голосов, каждый из которых должен вовремя «поймать» свое вступление. Существовали кэтч-клубы, куда не допускались дамы. Другой любимый англичанами вид многоголосия, раунд (от *англ.* round — круг), представляет собой бесконечный канон. Среди известных нам авторов кэтчей и раундов — Т. Морли, Т. Рэвенскрофт, Г. Пёрселл. Сохранилось также много анонимных композиций.

того, чтобы двое или трое из них не пристали с просьбой заказать для исполнения танец». О переполнении Лондона музыкантами из народа говорит и драматург Лили (конец XVI века): «Вам так же не надо посылать за скрипачами на празднество, как искать нищего на ярмарке».

Практическое знакомство с музыкой, умение петь с листа или играть на каком-нибудь инструменте считалось неотъемлемой частью светского образования. Книга Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку» (Morley, 1597), бывшая настольным пособием каждого культурного англичанина первой половины XVII века, подробно говорит об этом. Написанная в форме руководства по музицированию, она содержит, в частности, примечательный эпизод. Некий Филоматес (*греч. philomates* — любознательный, любящий учиться) жалуется на свой позор: когда в обществе после обеда он был приглашен вместе с другими гостями спеть с листа мадригал, то вдруг понял, что не умеет этого делать. Тут, по его словам, «все стали удивляться этому; да, они перешептывались между собой, что я недостаточно воспитан. И вот, сгорая от стыда за свое невежество, я нашел мастера Гнозимуса (*лат. gnosimus* — знаток.— *Ред.*) и попросил его стать моим наставником».

О любви к музыке английского двора в начале XVI века сохранились письма и воспоминания итальянцев, живших в Лондоне (Сануто, Паскуале и членов венецианского посольства Джустиниани и Сагудино; последний, между прочим, сам играл на органе и клавире).

При Генрихе VIII (г. п. 1509–1547) придворная жизнь приобрела склонность к великолепию и расточительной пышности. Музыка широко распространилась в быту и в церкви. Генрих имел богатую коллекцию музыкальных инструментов, в которой были представлены различные типы клавиров. Он сам «играл хорошо на лютне и вёрджинеле и пел с листа» (свидетельство Паскуале, 1515). По словам Эразма Роттердамского, король сочинял и духовные песнопения — антемы.

Чтобы поднять художественный уровень придворного музицирования, Генрих упорядочил деятельность инструментальной капеллы, лично наблюдал за ней, приглашал профессиональных музыкантов. Так, в 1516 году в Лондон прибыл органист собора Св. Марка в Венеции Дионисио Мемо. Он стал учителем принцессы Марии.

В 1520 году впервые упоминается имя английского вёрджинелиста — *Джона Хейвуда* (ок. 1497 — после 1587). Он работал при дворе и Эдуарда VI (г. п. 1547–1553), и Марии Тюдор (г. п. 1553–1558).

Первая жена Генриха VIII Катарина Арагонская любила играть на вёрджинеле и любовь эту передала своей дочери, будущей королеве Марии. Анна Болейн, вторая жена Генриха VIII, была восторженной музыкантшей, восхищалась Жоскином и Мутоном, имела собрание их произведений. Известно, с каким рвением дочь Анны Болейн королева Елизавета (г. п. 1558–1603) занималась музыкой. Она была отличной вёрджинелисткой.

Как видно из краткого перечня музыкальных склонностей королевской фамилии Тюдоров, вёрджинел в английском придворном быту XVI–XVII веков занимал значительное место. При Эдуарде VI были введены должности трех штатных придворных вёрджинелистов. Они сохранились и при Елизавете, и при Иакове I.

Но вёрджинел был распространен не только при дворе. Морли указывает, что в лавках лондонских цирюльников было много инструментов, среди них клавиры, на которых хозяева играли в ожидании клиентов. В течение XVII века популярность вёрджинела в городском быту еще более возросла. Например, во время большого пожара Лондона в 1666 году можно было видеть, как по реке Темзе плыли баржи, на которых наряду с прочей мебелью, спасенной от огня, находилось много вёрджинелов (запись в дневнике Пеписа от 2 сентября 1666 года).

Для широкой популярности вёрджинела показательно также знакомство с его механикой, которое обнаруживает Шекспир в 128-м сонете, где упоминаются «танцующие рычажки» (то есть прыгуны), связанные с клавишами*.

Такая популярность инструмента была обусловлена демократическим складом вёрджинельной музыки. Правда, эта музыка создавалась композиторами, служившими при дворе. Однако их творчество питалось народно-песенными истоками и лишь в ограниченной мере отражало идеологию господствующего сословия. В этом сказалось благотворное влияние новой культуры — влияние гуманизма, вершиной которого в Англии был рубеж XVI–XVII веков (так называемый «елизаветинский век»).

Широкое движение Ренессанса в Англии начинается еще с начала XVI века: внимательно изучается новая французская и итальянская литература Возрождения, античная культура. Завязываются интенсивные художественные контакты с континентальными странами. Особенно значительна культурная связь с Францией, откуда при Генрихе VIII заносятся в Лондон карнавальные придворные празднества, получившие в Англии название «маски». Вскоре они приобретают огромную популярность. Карнавальные эпизоды сменялись в них песнями, танцами, инструментальными отрывками. С музыкой «масок» связано зарождение оркестровой сюиты, а вместе с ней — и камерно-инструментальной музыки**.

Английская культура впитала в себя также живительное дыхание итальянского Ренессанса. Его воздействие сильно сказалось при Генрихе VIII, в частности на музыкальной жизни. С начала XVI века в Лондоне можно встретить итальянских

* Кстати сказать, Шекспир часто говорит о музыке: из 37 его пьес в 32 встречается упоминание о ней (см.: *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 322–324).

** Первые прототипы оркестровой сюиты возникают позже — в ансамблевых сборниках Морли (1599), Брэйда (1609), Т. Симпсона (1610) и др.

музыкантов, в конце века там издаются сборники итальянских мадригалов.

К этому времени относится расцвет в Англии театра, литературы и музыки. Он связан с концом царствования Елизаветы. Богатство и самобытность чувств, идей, характеризующие английский театр Возрождения, свойственны и вёрджинельному искусству на рубеже XVI–XVII веков. Это первый период в его развитии, наиболее интересный и продуктивный.

Однако во втором десятилетии XVII века замечаются признаки упадка. Они вызваны теми социально-политическими потрясениями в общественной жизни Англии, которые привели позднее к буржуазной революции (1642–1660).

Обострение борьбы между абсолютистской гегемонией королевского дома Стюартов (1603–1649) и растущими потребностями буржуазии приняло формы религиозной войны. В борьбе пуритан (протестантов) против представителей католической и англиканской церкви подверглось беспощадным гонениям все то, что могло напомнить нравы и обычаи предшествующего времени. В 1642 году в Лондоне закрываются театры. Искореняются и музыкальные развлечения. Библиотеки соборов и церквей разграблены, большие органы разбиты. В церквях пение воспрещено, музыка из драматического театра изгнана. Англию покидают крупные музыканты; те же, кто остался, в период первой английской буржуазной революции влечат полуголодное существование.

Перелом произошел в 1660 году, когда королевская династия Стюартов вернулась к власти. Наступает второй период в развитии английского вёрджинелизма. Внешне он напоминает первый, но и по характеру своему, и по содержанию значительно отличается от него.

Казалось бы, все было по-прежнему, будто эпохи Кромвеля не существовало: дневник Сэмюэла Пеписа (1633–1703), известного государственного деятеля Англии второй половины XVII века, полон упоминаний о музыке; музыкой занимаются при дворе; например, «Мемуары шевалье де Граммона»

свидетельствуют, что Джон Рассел, граф Бедфорд, «имел собрание из печатных нот двухсот — трехсот контрдансов».

Однако положение музыкантов оставалось незавидным. В дневнике Пеписа находим, например, следующую запись (от 19 декабря 1666 года): «Дж. Хингстон, придворный органист, сообщил мне, что многим музыкантам грозит голодная смерть, так как в течение пяти лет им не платят жалованья, и что даже Ивенс, знаменитый артист, не имевший себе равного в целом мире, недавно умер с голоду и его пришлось похоронить на деньги прихода; его опустили бы в землю ночью без единого факела, если бы г. Хингстон не встретил случайно процессии и не дал двенадцать пенсов на покупку двух или трех факелов».

Материальная необеспеченность английских музыкантов этого времени объясняется не столько годами междоусобиц, сколько предпочтением всего иностранного, что было свойственно двору Карла II.

Годы эмиграции не прошли бесследно. Зависимость от Франции становится не только политической*, но и художественной. Карл II поручает капитану Куку реорганизовать королевскую капеллу. Ее даровитый хорист Хемфри посылается во Францию, чтобы поучиться у знаменитого Люлли**. По возвращении (в 1667 году) он назначается членом королевской капеллы, а затем «композитором королевских скрипачей».

Иностранное влияние берет верх над староанглийской традицией и в вёрджинельном искусстве второго периода. Оно сказывается во внедрении новых форм и в более стилизованном характере пьес. Несмотря на то что именно на это время падает деятельность величайшего композитора Англии

* Карл II жил при французском дворе до 1649 года, а с 1654-го получал от Людовика XIV субсидию.

** Высказывавшиеся в музыкально-исторической литературе предположения об учебе Хемфри у Люлли не имеют документального подтверждения.

Генри Пёрселла, вёрджинельная литература в целом становится менее самобытной, хотя имеет отдельные художественные достижения. В творчестве же самого Пёрселла вёрджинельные пьесы носят случайный характер.

На рубеже XVII–XVIII веков усиливается приток иностранцев, в их числе — Гендель. Они еще более способствуют процессу распада английского вёрджинелизма. Новые традиции устанавливаются вместе с утверждением фортепиано в концертной практике. Их развивает Иоганн Кристиан Бах, а вслед за ним Муцио Клементи.

2

Вёрджинельная литература первого периода сохранилась главным образом в рукописях, время создания которых приходится на 1560–1630-е годы*. До того вёрджинельные сборники отсутствуют. С начала XVII века появляются печатные ноты**. Но и позже вёрджинельные пьесы продолжали распространяться путем переписки, ибо нотопечатание было слабо развито***. Не установилась даже твердая система нотной записи. Переписчики в данном отношении немало экспериментировали. Поэтому рукописи вёрджинельных пьес представляют интерес и для истории музыкальной нотации.

* В данном случае подразумевается основная масса источников. Первый сохранившийся образец вёрджинельной литературы относится к более раннему периоду — М. С. Друскин пишет об этом ниже.

** Речь идет об изданиях именно вёрджинельной литературы. Появление первых печатных нот в Англии относится к концу XVI века: королевский патент на нотопечатание был получен У. Бёрдом и Т. Таллисом в 1575 году.

*** Первый печатный сборник клавесинных пьес (если говорить о периоде систематических публикаций) издан в Лионе в 1560 году, однако полтора столетия спустя в предисловии ко второму сборнику своих пьес (1716) Куперен жалуется на трудности, связанные с гравировкой нот для печати.

Английская клавирная музыка XVI–XVII веков писалась на двух шестилинейных станах. Использовались ключи *соль*, *до* и *фа* (чаще последние два). Нередко они проставлялись по прихоти переписчика, который руководствовался чисто практическими соображениями — чтобы ноты не выходили за пределы шести линеек стана*.

Тактовый размер пьесы определялся рисунком целых и половинных нот: зачерненная нота означала четный размер (♩, ½, ¼), белая нота — размер на 3 (♩, ¾); цифра 3 перед черной нотой устанавливала в нечетном размере счет по четвертям (♩, ¾). Такие пережитки мензуральной нотации встречаются даже в посмертном издании произведений Пёрселла (1696)⁴⁵.

Неточность записи ритмической структуры затрудняет расшифровку вёрджинельных пьес, особенно в тех случаях, когда двухдольный размер сменяется трехдольным или наоборот. Не помогает при этом и тактовая черта. В ранних вёрджинельных рукописях (до середины XVII века) она не связывалась с понятием сильного времени, а проставлялась лишь для удобства «обозрения» пьесы в целом. Более систематическое ее использование наступает с середины XVII века.




Вёрджинельные пьесы первого периода не имели ключевых знаков, так как наряду с мажором и минором использовались средневековые церковные лады. Знак бемоля в начале пьесы означал не тональность *F* или *d*, а необходимость транспонировки на кварту выше; два рядом стоящие бемоля означали транспонировку на октаву выше**. Встречающиеся знаки повышения

* Основой нотации был пятилинейный нотный стан, к которому добавлялась шестая линейка как постоянная добавочная (сверху для нижнего стана и снизу — для верхнего). В рукописях вёрджинелистов встречаются кратко-временно (на один-два такта) также седьмая и восьмая линейки. Из других особенностей записи вёрджинельной музыки отметим отсутствие акколады, объединяющей нотоносцы. О записи размера и ключевых знаков см. ниже.

** Точнее, знак бемоля при ключе в начале пьесы указывал на то, что лад, в котором написана пьеса, является транспонированным по отноше-

или понижения ставились иногда над нотой, иногда под ней и даже после нее. Появляющиеся в такте дизезы и бемоли в случае отсутствия надобности в них не заменялись знаком отказа (поскольку относились лишь непосредственно к тем нотам, перед которыми стояли) и т. д. Порядок в этот хаос вносится лишь вместе с укреплением мажоро-минорной ладовой системы и связанным с ней расширением модуляционных возможностей, то есть также во второй половине XVII века*.

Чтение вёрджинельных рукописей затруднено еще и потому, что в них, как и вообще во всей клавирной литературе XVI, XVII и отчасти XVIII века, отсутствуют указания характера движения. Их заменяют следующие знаки: **C** означает медленный темп, **¢** — умеренный, **Φ** — скорый⁴⁶. В то же время расшифровка орнаментов в английской клавирной литературе не представляет столь больших трудностей, как в клавесинных произведениях французских композиторов**.

Сначала вёрджинелисты знали лишь два типа украшений:  и ; первый, очевидно, означал терцовое «скольжение» (slide) к основной ноте () , или двойной форшлаг, или мордент; второй давал короткую трель (shake — трясение, колебание) или мордент⁴⁷.


Пёрселл и его современники уже знакомы с французской орнаментикой, но по-прежнему пользуются английскими значками.


нию к одному из основных восьми церковных ладов. Например, золийский лад *ре* (IX лад) возникает при транспозиции гиподорийского (II) лада *ля* на кварту вверх. Во избежание совпадения с *ре* дорийским (I ладом), имевшим тот же амбитус (диапазон), был необходим *си-бемоль* при ключе. Ключевой знак мог выставляться сразу в двух октавах (преимущественно в ключе *фа*).


* Система нотации вёрджинельной музыки может показаться хаотичной, если ее рассматривать с позиций более позднего времени.



** Действительно, по сравнению с изысканной и весьма разнообразной орнаментикой французских клавесинистов английская воспринимается как представляющая меньше сложностей. Однако исполнение мелизмов в вёрджинельной музыке первого периода выдвигает свои трудности, как явствует и из дальнейшего изложения.


Вот как излагаются правила расшифровки украшений в сборнике клавесинных пьес Пёрселла (1696)*:



«Shake [трель] обозначается так:  , объясняется так:

 , beat [мордент, исполняемый, начиная с нижнего

вспомогательного звука] обозначается так:  , объясняется так:


 , plain note and shake [простая нота и трель] — так:  ,


объясняется так:  , forfall [форшлаг снизу] обозначается так:

 , объясняется так:  , backfall [форшлаг сверху] обозна-

чается так:  , объясняется так:  , знак для turn [груп-

петто] — такой:  , объясняется так:  , знак для shake



turned [трель с нахлагом] — такой:  , объясняется так:


 ; следите за тем, чтобы вы всегда начинали shake


с верхней ноты, тогда как beat — с ноты, на тон или полтона ниже [основной], соответственно той тональности, в которой вы играете, а что касается plain note and shake, то, если нота [со знаком] — без точки, нужно выдержать половину ее длительности, а именно ноту, которая выше той, что со знаком, и исполнить shake лишь на второй половине, но если нота с точкой, то нужно держать всю длительность простой ноты и исполнить shake только на длительности точки; slur [шлейфер] обозначается так:

* Английские термины мы приводим в современном написании.

 , объясняется так:  , знак для обозначения battery

[арпеджато] — такой:  , объясняется так:  ...»

В расшифровке без труда узнаются характерные французские сложные мелизмы: например, форшлаг снизу с морден-том  (beat, по Куперену — port-de-voix simple); услож-

ненное группетто — трель с нахшлагом  («shake turned» по-английски, «cadence» по-французски) и пр.

Приведем и более раннюю таблицу из трактата К. Симпсона (1659):



Beat. exp: Backfall exp: Double-Backfall exp: elevation

exp Springer. exp: Cadent. exp: Backfall shaken exp:

Close Shake. exp: Shaked Beat. exp: elevation exp:

Cadent. exp: Double Relish exp: or thus: exp:

10 For aye, I am obliged to the ever famous Charles Colman Doctor in Music

Хотя работа Симпсона относится к игре на виоле, его таблица весьма ценна для исполнителей на клавишных инструментах, поскольку орнаментика представлена в ней значительно шире, чем

у Пёрселла. Нетрудно обнаружить у этих авторов сходные расшивровки и названия мелизмов, что служит подтверждением их правильности. Это особенно важно, поскольку некоторые исследователи оспаривают отдельные указания Пёрселла⁴⁸.

В подавляющем большинстве своем манускрипты вёрджинельных пьес написаны неряшливо, со значительным количеством неточностей и искажений. Фамилии авторов редко проставлялись. От такой путаницы особенно пострадали Булл, Гиббонс и Коузин, {более всего — последний: его лучшая пьеса «Королевская охота» во всех позднейших переизданиях печаталась как произведение Булла}. Композиторы часто жаловались, что переписчики их обкрадывают*. Так или иначе, множество авторских рукописей в свое время было утеряно, и произведения английских вёрджинелистов дошли до нас в копиях.

Сохранившиеся рукописные сборники составлялись для влиятельных аристократов и позднее назывались по имени либо мецената (леди Невелл, графа Лейстера), либо автора-составителя (Маллинера, Коузина, Форстера). Наиболее обширное собрание пьес содержит рукопись, получившая свое наименование от лорда Фицуильяма, которому она принадлежала с конца XVIII века. Сборник этот включает 297 пьес, время создания его — с начала 1560-х годов по 1612-й**.

* Позже, в 1670 году, Шамбоньер повторяет те же жалобы в предисловии к сборнику своих пьес: «Сведения, которые я получаю из различных мест, гласят, что во всех городах мира, где знакомы с клавином, стало своего рода коммерцией распространение копий (пьес Шамбоньера.— М. Д.) с большим количеством ошибок...»

** Далее сборники называются по имени меценатов или составителей. «Фицуильямова вёрджинельная книга» в ссылках будет сокращенно обозначаться «Ф.». Датировка этого манускрипта спорна. Называются разные даты: ок. 1564–1625 (Georgii, 1950), ок. 1621 (Gillespie, 1966), 1609–1619 (Caldwell, 2002: 37), 1619 (Apel, 1972).

Не все рукописи дошли до нас (например, утерян сборник графа Лейстера). Однако и сохранившиеся материалы достаточно обширны.

Самый ранний сборник записан Маллинером — предположительно хормейстером лондонского собора Св. Павла («Mulliner Book», ок. 1565); он характерен более для органной, чем клавирной музыки*. Одно из лучших собраний вёрджинельных пьес связано с именем лондонской аристократки леди Невелл («My Ladye Nevells Booke», 1591, переизд. 1926)**. Оно записано Болдуином, знаменитым нотным переписчиком того времени, и выделяется среди других вёрджинельных манускриптов своей тщательностью. Сборник содержит 42 сочинения Бёрда. Композитор принимал участие в выборе и редактировании пьес.

Что же касается «Фицуильямовой книги», то предполагают, что рукопись, от первой до последней ноты написанная одной рукой, была составлена в тюремном заключении Фр. Треджиэном (Fr. Tregian). В пользу этого предположения говорит упоминание его фамилии в конце многих пьес. Треджиэн был арестован в 1614 году и умер в тюрьме в 1619-м.

Из 297 произведений сборника 70 принадлежат Бёрду, 44 — Буллу; далее представлены: из английских авторов — Филиппс, Фарнеби, Таллис, Томкинс и др., 4 пьесы принадлежат Свелинку и по одной — итальянским композиторам Галеацци и Пикки.

Сборник Фицуильяма полностью переиздан в двух томах «Брейткопфом и Гертелем» в 1894–1899 годах. К сожалению, педантичная приверженность к оригиналу несколько обес-

* Датировка этого сборника также спорна. Приводятся следующие даты: 1550? (ApeI, 1958), ок. 1550–1575 (Ferguson, 1980: 14), 1558–1564 (Caldwell & Brown, 2002: 382), 1585 (ApeI, 1972: 834).

** Подробно об этом сборнике см. в предисловии Б. Уайногрон к изд.: Byrd, 1962.

ценивает научные достоинства издания: оно полностью, только в современной нотации, воссоздает содержание сборника во всей его хаотической бессистемности, без отбора лучших вариантов, без упорядочения последовательности пьес и т. п.*

Помимо того известны сборник Б. Коузина («Cosyn's Virginal Book» или «Ben Cosyn's Virginal Book», составлен между 1606 и 1622 годом**, содержит 98 пьес Бёрда, Булла, Гиббонса, самого Коузина и др.; частично переиздан в 1923 году) и сборник У. Форстера (составлен в 1624–1625 годах, содержит 78 пьес Бёрда, Булла, Морли, Уорда, Инглота).

Первые печатные ноты вёрджинельной музыки были озаглавлены: «Партения, или Девственность музыки, которая когда-либо была издана». В этом сборнике, опубликованном в 1612 или 1613 году, имеется 21 пьеса «знаменитых мастеров» — Бёрда (8), Булла (7) и Гиббонса (6).

Сборник открывается двумя стихотворными поэмами, обращенными к издателю-граверу Хоулу.

В первой даны изящные каламбуры:

Бёрд (в переводе — птица) называется родным братом соловьев;

Булл (в переводе — бык) сравнивается с мифологическим быком (перевоплощением Юпитера), на своей спине похитившим Европу;

Гиббонс, по имени Орlando, сравнивается с другим Орlando — великим нидерландским композитором Орlando Лассо⁴⁹.

* Воспроизведение сборника в первозданном виде само по себе нельзя считать недостатком. Дефект названной публикации в том, что она не является критическим изданием: в ней не выявлены ошибки оригинала и не дан научный анализ источника. На сегодняшний день наиболее авторитетно вышедшее в 1978–1979 годах научное издание «Фицуильямовой книги» под редакцией Б. Уайногрон.

** Имеющийся в рукописи перечень произведений датирован 1620 годом.

Вторая поэма восхваляет пьесы названных композиторов, называя их классическими и противопоставляя их произведениям тех приверженцев модного стиля, «все искусство которых заключается в том, чтобы превозносить заграничные новинки».

Удачный выбор пьес, доказывающий хороший вкус издателя, способствовал большому успеху сборника: в XVII веке он выдержал пять изданий — в 1613, 1635, 1650, 1655, 1659 годах — и был переиздан в 1847 году известным английским исследователем Римболтом.

Обычно «Партения» считается единственным современным изданием вёрджинелистов первого периода. Однако это неверно. Упомянутый Римболт в своем дневнике («Заметки и вопросы») в записи от 11 декабря 1869 года дает описание и характеристику другого печатного сборника, по названию близкого к первому, — «Parthenia In-Violata» («Партения непорочная»)*.

Обе «Партении» по внешнему виду очень схожи — те же принципы нотации и расположения материала, характер гравировки. Совпадает и фамилия издателя-гравера — Хоул, однако в первом сборнике его имя Уильям, во втором — Роберт**.

Годом издания «Parthenia In-Violata» Римболт предположительно называет 1614-й***. Сборник этот сохранился в единственном экземпляре, который после смерти Римболта (1876)

* Этот сборник не упомянут в основных исследованиях о вёрджинельной музыке Ш. ван ден Боррена, М. Глин и В. Апеля; лишь краткая справка о нем имеется в Словаре Гроува. См. статью Э. Бреннеке (Brenneke, 1934).

** На титульном листе сборника «Parthenia In-Violata» Роберт Хоул значится как составитель.

*** Называются и другие даты: ок. 1624 (Ferguson, 1980: 14) и 1625 (Gillespie, 1966: 49).

попал в Америку и с 1888 года хранится в Публичной библиотеке Нью-Йорка.

Содержание его составляют 20 небольших пьес — обработок бытовых напевов, преимущественно танцев. Среди них — гальярда, мориска, маска*, ирландский танец, аллеманда, но характерно, что паваны нет: к этому времени она уже выходит из моды.

Любопытны заглавия некоторых пьес, дающие, очевидно, первые стихотворные фразы или строки песен: «Возраст юности», «Начало старости», «Конец старости». Восемь пьес не имеют заглавий.

По назначению данное собрание отличается от первой «Партении». Здесь издан материал, не рассчитанный на подвинутого исполнителя. Это сборник для домашнего музицирования. Вот почему к двум шестилинейным нотным строкам для вёрджинела внизу прибавлен еще один, пятилинейный стан для виолы да гамба. Ибо практика совместного музицирования вёрджинелиста и гамбиста, дублировавшего басовую партию слабого по звуку вёрджинела, была тогда распространенной. Гамбист поддерживал бас и в лютневых пьесах.

Обеими «Партениями» исчерпывается список печатных изданий вёрджинелистов елизаветинского периода. Правда, известный английский историк музыки Бёрни называет еще один, более полный печатный сборник, вышедший, как он указывает, в 1657 году, но не дает ни его заглавия, ни описания содержания. Больше об этом издании нет сведений.

Во второй половине XVII века появляется потребность в составлении других сборников, отвечающих новым художественным запросам. Они уже в меньшей мере переписываются и больше издаются. О них пойдет речь в подразделе 5.

* Мориска — испанский танец оживленного характера; маска — танец медленного движения.

3

В создании английской вёрджинельной музыки участвовало несколько поколений композиторов; подавляющее большинство их — органисты. Однако установить, как от органной литературы постепенно отделилась самостоятельная вёрджинельная, не представляется возможным.

Первые образцы английской органной музыки содержатся в рукописной табулатуре, составленной до 1350 года*. Почти два столетия отделяют эти пьесы от периода расцвета вёрджинелизма. Вряд ли за это время не создавалась музыка для клавишных инструментов. Остается предположить, что она существовала в «устной» практике, особенно в той своей части, которая была связана с транскрипцией вокальных отрывков для органа и клавира.

Сохранившиеся немногие органные пьесы XV века представляют собой фигурации на григорианский хорал. Но под названием *voluntary*** встречаются и первые образцы многотемных ричеркаров.

Наиболее ранняя вёрджинельная рукопись содержится в манускрипте, хранящемся в Британской библиотеке и известном как «Королевское приложение 58» («The Royal Appendix 58»); она относится к первым десятилетиям XVI века (до 1522 года)***.

* Речь идет об уже упомянутом «Робертсбриджском кодексе». Прежде его предположительно датировали 1320–1325 годами, а порой — до 1350-го, однако в последнее время утвердилась иная датировка — 1360-й.

** Под названием «*voluntary*» в английской органной литературе вплоть до XIX века объединяются различные, большей частью фугированные, пьесы, которые исполняются в церкви либо перед, либо после богослужения. Эти пьесы, следовательно, не имеют литургического значения. (По современным данным, термин «*voluntary*», или «*voluntarie*», встречается не ранее XVI века. Вскоре после своего возникновения он стал употребляться и для обозначения произведений типа фантазии или импровизации.)

*** По новым данным, «Королевское приложение» датируется 1520–1540 годами (иногда называется только последняя дата).

Это Хорнпайп *Хью Эстона* (ок. 1485–1558), композитора духовной музыки и органиста при дворе Генриха VIII*. По своей структуре названная пьеса уже отличается от предшествующих органных произведений. В ней нет выдержанного полифонического ведения голосов: например, восьмой такт имеет четыре голоса, девятый — вначале два, под конец три и т. д. И даже в тех случаях, когда используется секвенционный ход (что случается нередко), он проводится тематически неточно и подчас приобретает характер инструментального пассажа.

25



Предвосхищая в некоторых композиционных приемах позднейшую вёрджинельную технику, Хорнпайп Эстона и по характеру своему приближается к пасторальным произведениям вёрджинелистов конца XVI века, особенно Бёрда. В этом отношении любопытна басовая оstinatная фигура, имитирующая звучание народного инструмента и придающая пьесе в целом черты живописности.

В той же рукописи вслед за Хорнпайпом идет «*My Lady Careys Domp*», то есть дамп, посвященный миледи Кэри**. Трудно установить, принадлежит ли он также Эстону и когда был написан. Этот танец разрабатывается вариационно. Его можно считать первым образцом вёрджинельного искусства вариации.

* Хорнпайп — народный инструмент, вышедший из употребления, близкий волынке; также танец, популярный в матросской среде. В его музыке, живой и сочной, обычно передается звучание волынки со специфической для нее квинтой в басу.

** Дамп — танец торжественного, подчас похоронного характера; корень этого слова — от шведского «*dumpa*», что значит «танцевать неуклюже».

В «Королевском приложении» есть и третья клавирная пьеса (возможно, также Эстона). Это «The Short Mesure off my Lady Wynkfelds Rownde» — еще одно посвящение (на сей раз леди Уинкфелд — точнее, Уингфелд).

Следующий этап — две фигурационные пьесы на хорал «Felix namque» («Воистину блажен») органиста *Томаса Таллиса* (ок. 1505–1585). Они приведены в «Фицуильямовой книге» с указанием дат написания — 1562 (Ф. I: 436) и 1564 (Ф. II: 11)*. По тому же сборнику можно определить и время создания хронологически следующих за ними пьес *Питера Филиппса* (1560/1561–1628) — Паваны и Фантазии, помеченных 1580 годом (Ф. I: 354) и 1582-м (Ф. I: 356). Всего в «Фицуильямовой книге» 19 сочинений Филиппса (т. I, № 70–88); датируются они 1580–1605 годами.

На 90-е годы XVI века падает время написания многих пьес Бёрда, Булла, Фарнеби. Это уже расцвет вёрджинельного искусства. Следовательно, внезапное интенсивное развитие его относится к последней трети XVI века и совпадает с расцветом елизаветинского периода в театре и литературе.

Ученик Таллиса *Уильям Бёрд* (1543–1623) является признанным главой новой вёрджинельной школы.

Место рождения и смерти Бёрда неизвестно. В 20 лет он был органистом в Линкольне. После смерти придворного органиста Р. Парсонса (утонул в 1572 году) занял его место. Однако материальные выгоды от этого поста были незначительны. По просьбе Бёрда ему, как и Таллису, была дарована монополия на издание и продажу в Лондоне нот и нотной бумаги. Но и это не спасало от нужды. Необходимо было давать много частных уроков. Слава

* Эти обработки архаичнее по типу, чем у других авторов «Фицуильямовой книги». В них четко выражен органный тип фактуры — особенно показательны протянутые ноты, которые с меньшим успехом прозвучат на клавире. Несомненно, обе композиции не предназначались для исполнения на вёрджинеле. Они принадлежат к числу самых объемных пьес в данном манускрипте.

приходила к Бёрду медленно. Лишь к концу XVI века он сумел занять более прочное положение.

Сохранилось свыше 600 пьес вёрджинелистов первого периода — пятая часть их принадлежит Бёрду. Большинство его произведений сосредоточено в сборниках Невелл (42), Фицуильяма (70, в том числе 12 из сборника Невелл), Форстера (около трети имеется в сборнике Фицуильяма) и др.

Вёрджинельная музыка Бёрда затрагивает различные жанры. Наряду со старинными формами фантазий и хоральных обработок он использует широко бытующие народные танцы и напевы.

Фантазии и хоральные обработки, написанные в имитационной полифонической технике, составляют меньшинство в клавирной музыке Бёрда. В «Фицуильямовой книге» всего девять произведений такого рода: это четыре фантазии (Ф. I: 37, 188, 406; II: 406), две гексахордные фантазии — «*Ut, re, mi, fa, sol, la*» (Ф. I: 395) и «*Ut, mi, re*» (Ф. I: 401), а также «*Miserere. 3 Parts*» (Ф. II: 230) и «*Miserere. 4 Parts*» (Ф. II: 232). Из них только оба «*Miserere*» являются обработками хора на текст 50-го псалма, «*Miserere mei Domine*». Эти пьесы очень просты и лаконичны по сравнению с массивными композициями Таллиса.

Малое количество церковной музыки Бёрда в данном собрании объясняется тем, что он, как органист Вестминстерского аббатства, великолепный мастер импровизации, не нуждался в записи и публикации собственных органнх произведений. Большое же число изданных его светских клавирных сочинений объяснимо тем, что они не предназначались исключительно для авторского исполнения.

Известно около 25 паван Бёрда, за которыми почти всегда следуют гальярды, — в отличие от других композиторов, у которых эти танцы существуют и порознь. У Бёрда же мы находим лишь два исключения: «*Pavan canon 2 in 1*» (Ф. II: 427) и «*Lady Montegle's Paven*» (Ф. II: 483; последняя объединена с гальярдой Тисделла)*. Помимо того встречаются у него и новые танцы:

* Большинство паван Бёрда написаны на собственные темы. Исключение составляют «*Pavana. Delight*» (Павана «Наслаждение») на тему Эдварда Джонсона (Ф. II: 436; Гальярда — II: 440 — также написана на его тему)

аллеманда, куранта; народные хороводные пляски — раунд, бранль и др. Среди них вольты (придворный парный танец французского происхождения, энергичного характера), пасамеццо и жига. В своих вольтах Бёрд использует синкопированные ритмы, в частности «шотландскую синкопу» (обращенный пунктир). Перечень же народных напевов в его пьесах может послужить своеобразным путеводителем по музыкальному быту Лондона на рубеже XVI–XVII веков.

С удивительным чутьем и наблюдательностью бытописателя Бёрд запечатлевает в своей музыке все, что удастся ему подслушать у народа, начиная с повсеместно популярной мелодии «Фортуна» (Ф. I: 254)* и кончая лихим посвистом извозчика (Ф. I: 214). В его пьесах мы найдем и любимую песню елизаветинского времени «O Mistris Myne» (Ф. I: 258), упоминаемую Шекспиром в «Двенадцатой ночи» (в третьей

и «Pavana Lachrymae» на тему Дауленда (Ф. II: 42). Последний случай заслуживает особого внимания.

«Lachrymae» (лат. слезная) — название цикла из семи паван Джона Дауленда (1563–1626) для консорта виол. Темой (и программой) послужила его же песня «Flow my tears» («Лейтесь, слезы мои»), получившая исключительную популярность не только в Англии, но — в связи с кочевой жизнью Дауленда — и на континенте. Знаменитая «Lachrymae» стала ассоциироваться с именем этого выдающегося композитора, певца, лютниста, который именовал себя «semper dolens» — «всегда печальный». На ее тему, ставшую своеобразным символом эпохи, написаны также, в частности, орнаментальные обработки Т. Морли (Ф. II: 173) и Дж. Фарнеби (Ф. II: 472). Кстати, на другую тему Дауленда, «Can shee», написана гальярда неизвестного автора (Ф. II: 256).

* Под названием «Фортуна» в разных странах Западной Европы на протяжении нескольких столетий фигурировало множество широко распространенных песен. Английская «Fortune», весьма популярная в конце XVI — начале XVIII века, стала основой одноименной лютневой фантазии Дауленда, одного из ансамблей Морли и вариационного цикла Бёрда. На эту мелодию писали вариации и голландец Свелинк, и немец Шайдт (см.: Apel, 1972: 279).

картине ее поет Шут), и содержащуюся в другой шекспировской пьесе, «Генрих V», известную «Callino Casturame» (Ф. II: 186), и чудесную народную песню «The Woods so Wild» (Ф. I: 263). Можно назвать и следующие песни: «All in a garden green» («Все в зеленом саду»), «Jhon come kiss me now» («Джон, приди, поцелуй меня»), «Rowland, or Lord Willoughby's Welcome home» («Роулэнд, или Приветствие лорду Уиллакби по поводу его возвращения домой», «Walsingham» («Уолсингем»).

Музыка Бёрда основана на фольклорных интонациях. Его творчество пронизано соками английского народного творчества. Замечательный полифонист, Бёрд, как смелый новатор, художник-демократ, переосмысляет в своих инструментальных обработках приемы вокального контрапунктического письма.

Он наиболее самобытен в небольших пьесах песенного склада, мелодии которых окружает подвижными подголосками, контрапунктирующими мотивами. Причем средние голоса (альт, тенор) придают содержанию пьесы неповторимо индивидуальный оттенок.

Развитие большей частью покоится на малоподвижных басах. Бёрд словно упивается их гудением на вёрджинеле и питает своего рода пристрастие к пасторальному звучанию волынки. Такие остигатные басы вообще характерны для вёрджинельных обработок народных песен.

Мелодия чаще всего располагается в верхнем, сопрановом голосе — в этом сказываются признаки грядущего гомофонного стиля. Бывают, конечно, исключения: мелодический голос поручается и тенору (Ф. I: 263 — 2-я вариация), и басу (Ф. I: 274).

Но Бёрд не отказывается и от имитационной разработки. Его имитации дают свободную перекличку небольших мотивов. В их использовании композитор обнаруживает неистощимую изобретательность, давая образцы тонкой

мотивной работы (следующий пример — из Passamezzo Pavana)*:



Конечно, встречаются и стереотипные формулы кадансов или гаммообразные виртуозные пассажи. Эти моменты менее индивидуальны**. Сложные произведения Бёрду хуже удавались, чем простые.

В согласии с тихим и замкнутым образом жизни — Бёрд редко выезжал за пределы Лондона и не был на континенте, — его лучшими пьесами являются те, которые проникнуты лирическими и пасторальными мотивами. Укажу также на менее характерные для него попытки в программном жанре: такова пьеса «Колокола» (Ф. I: 274) и не столь удачная — «Битва» (сборник Невелл). Последняя относится к жанру *battaglia* (известным его образцом служит шансон К. Жанекена «Битва при Мариньяно»). «Битва» («The Battle») написана в ладу до ионийском, мелодия строится преимущественно по тонам трезвучий. Простота гармонии и мелодии обусловлена программным замыслом (имитация военной музыки). Интересны фактурные и ритмические

* Любопытно, что такие приемы ведения средних голосов и свободной имитационной разработки отсутствуют в одной из паван — Ф. II: 204; на полях ее рукописи есть заметка о том, что это первая вёрджинельная пьеса Бёрда.

** Формулы кадансов и пассажное движение — такая же норма для композиций вёрджинелистов, как, скажем, «альбертиевы басы» в эпоху классицизма или арпеджированная фактура у романтиков, и потому не являются свидетельствами творческой слабости.

приемы, которыми композитор достигает разнообразия и юмористического эффекта. У Бёрда пьесы такого рода многочисленны: это «Солдаты строятся», Марш конницы, Марш пехоты, «Трубный сигнал», Ирландский марш, «Волянка», «Флейта и барабан», Марш перед битвой (в этой пьесе есть авторская ремарка «Солдаты ликуют»), «Отбой» и др.

Полная противоположность Бёрду — другой крупнейший представитель вёрджинельной музыки, *Джон Булл* (1562/1563?–1628). Один из первых концертирующих артистов, слава которого далеко перекинулась за границы Англии, он вел беспокойный образ жизни, много разъезжал, повсеместно вызывая восхищение как виртуоз и ученый музыкант. Столь же блестящий, динамичный характер носит его музыка.

Ученик органиста Дж. Блитмена (1525–1591), Булл в 1582 году занял пост органиста собора в Герефорде, с 1586-го был членом королевской капеллы. Феноменальные виртуозные данные вскоре помогли ему выдвинуться при дворе. Один из образованнейших музыкантов своего времени, Булл читал лекции о музыке в лондонском Колледже Грешема. Когда в 1601 году он поехал на континент, слава его уже была велика. Французский, испанский, австрийский дворы приглашали его к себе. Растущие нелады с английским королем заставили его покинуть родину*. С 1613 года Булл в Нидерландах, где в 1617-м получает место органиста в Антверпене. Здесь он остается до конца своих дней, окруженный почетом, и поддерживает дружеские отношения со Свелинком и другими композиторами-органистами Нидерландов.

* Сообщение о путешествиях Булла в 1601 году содержится в некоторых старинных трудах по истории музыки, но документальных подтверждений не имеет. В 1613 году он бежал из Англии, спасаясь от наказания за буйство в церкви. Самовольное оставление поста придворного органиста уже само по себе было немыслимой дерзостью, и в течение ряда лет Булл, несмотря на всю свою славу, в поисках места службы сталкивался с большими трудностями вследствие дипломатического давления со стороны Великобритании.

Как ни странно, но при жизни Булла его произведения, за исключением тех, что появились в «Партении», не были напечатаны. «Фицуильямова книга» содержит 44 пьесы, сборник Коузина — 30 (частично повторяет те же пьесы). Но это лишь незначительная часть того, что написал Булл. Остальное рассеяно в рукописных фондах библиотек Лондона, Нью-Йорка, Парижа и других городов. На сегодняшний день известно около 140 его произведений.

Пепуш (композитор «Оперы нищих»), горячий поклонник Булла, в начале XVIII века пытался собрать воедино его пьесы, каталогизировал их. По этому каталогу видно, что многие пьесы утеряны.

Любопытный материал для сравнения индивидуальностей Бёрда и Булла дают их вариации на тему популярной еще с XIII века охотничьей песни «Уолсингем» (Бёрд — Ф. I: 267; Булл — Ф. I: 1)*.

Пьеса Бёрда не принадлежит к числу удачных. 22 вариации, уместающиеся на семи страницах нового издания, не претендуют на виртуозность. Несколько расплывчатые, они более тяготеют к лирической и имитационной разработке темы.

30 вариаций Булла на немного измененную тему занимают в новом издании 18 страниц. Каждая из вариаций дает своего рода этюд на определенный фигурационный «штрих». Приемы свободной имитационной разработки в духе Бёрда (вариации № 2–7) сменяются виртуозными пассажами, которые последовательно переходят от одной руки к другой (репетиции — № 8, ломаные трезвучия — № 12, гемиолы, то есть дуоль и триоль, — № 20, гаммообразные ходы — № 23, 24 и пр.).

В этой пьесе собраны высшие виртуозные достижения Булла — за исключением, правда, техники двойных нот (тер-

* Попутно отметим, что некоторые исследователи сравнивали Бёрда с Шопеном, а Булла с Листом.

цовых и секстовых пассажей), которые щедро применены в других его пьесах (Ф. II: 37, 39).

Еще более схематичное изложение таких технических «штрихов» дано в его гексахордных фантазиях и хоральных обработках (Ф. II: 281; I: 163).

Богатое ощущение инструментальной краски помогло Буллу найти новые виртуозные и красочные возможности вёрджинельной фактуры. Его поиски в этом направлении шли рука об руку с обострением гармонического чутья.

Булл пользуется хроматикой значительно свободнее, чем Бёрд, и, очевидно, возможности равномерной темперации ему уже знакомы, так как на энгармонических последовательностях он строит даже целую пьесу*. Эта гексахордная фантазия (Ф. I: 183) предвосхищает «Маленький гармонический лабиринт» для органа И. С. Баха. Кстати, в «Фицуильямовой книге» помимо названной Фантазии Булла есть еще одна интересная в этом отношении пьеса — *Pavana Chromatica* У. Тисделла (II: 278).

Тяготение к мажоро-минорной системе сочетается у Булла с использованием старинных ладов. Он часто прибегает к ним в традиционных формах, что, в частности, выдает его склонность к ученой схоластике.

Традиционные формы, в которых писал Булл, — это прежде всего композиции на *cantus firmus* («*Christe Redemptor*» — Ф. II: 64, «*Gloria tibi trinitas*» — I: 160, «*In Nomine*» — I: 135, «*Miserere*» — II: 442, «*Salvator mundi*» — I: 163), где используются архаичные приемы его изложения. Например, в «*Gloria tibi Trinitas*» и в «*In Nomine*» *cantus firmus* звучит в первом модусе. В «*Salvator mundi*» он излагается ровными бревисами в партии правой руки, тогда как в левой звучит почти этюдная фигурация, поначалу написанная по всем правилам вокального строгого стиля («четыре ноты против ноты»); затем стиль становится все более свободным, инструментальным: *cantus firmus* проводится три раза с поэтапным усложнением фактуры, подключением в каждой

* Трудно сказать, была ли равномерная темперация широко распространена в Англии, но ее принципы (хотя бы по трактату Царлино, 1558) Булл знал.

вариации еще одного голоса. Автор постепенно вводит мелизматику, движение параллельными терциями и секстами, и столь же постепенно исчезает эффект архаичности. Итогом пьесы служит пышная виртуозная каденция. Это произведение — выразительный образец «стилистической модуляции».

Изложение *cantus firmus* крупными длительностями (чаще всего бревисами) в пьесах Бёрда, Булла и других вёрджинелистов говорит о том, что, вероятнее всего, такие композиции создавались для органа, на котором, в отличие от вёрджинела, возможен долгий, тянущийся звук. Если принять во внимание католический контекст всей «Фицуильямовой книги», а также историю ее создания, то включение в нее духовной музыки становится вполне объяснимым.

«Ученость» нередко заслоняет в Булле непосредственного музыканта. Его произведения поэтому бывают суховатыми, в них менее ощутимо фольклорное влияние, нежели у Бёрда.

Охарактеризовать вкратце стиль Булла невозможно. Для этого он слишком всеобъемлющ и эклектичен. Булл использует и манеру Бёрда (см. Гальярду — Ф. II: 249), и технику виртуозного письма, и старинный контрапунктический стиль, и новые приемы прозрачной отчетливой гармонизации. В последнем отношении показательны пьесы в народном духе — такие, как «Драгоценность д-ра Булла» (Ф. II: 128), Аллеманда Брунсвика (Ф. II: 146), «Д-р Булл собственной персоной» (Ф. II: 257) и Жига (Ф. II: 258; см. пример 27)*.

Орландо Гиббонс (1583–1625, с 1605 года получил звание члена королевской капеллы, с 1619-го — придворного вёрджинелиста)** — третий автор, представленный в «Партении», —

* Жанр «музыкального автопортрета» в «Фицуильямовой книге» встречается не только у Булла. В русском издании Н. Копчевский выделяет такого рода пьесы в особый раздел; это произведения Джайлза Фарнеби — «Сон Джайлза Фарнеби» (Ф. II: 260), «Его отдых» (Ф. II: 261), «Его остроумие» (Ф. II: 262), «Тщеславие Фарнеби» (Ф. II: 424), а также пьесы Джона Манди — «Радость Манди» (Ф. II: 449) и Эдварда Джонсона — «Попурри Джонсона» (Ф. II: 366).

** Согласно документам, уже в 1615 году Гиббонс был одним из придворных органистов.



по силе таланта уступает первым двум. В фантазиях он является приверженцем старой школы, тогда как в мелких пьесах танцевального склада обнаруживает воздействие фольклорной манеры Бёрда. Кое-что напоминает и названные выше пьесы Булла. Но сохранившееся наследие Гиббонса невелико: сборник Коузина содержит 27 его пьес, «Фицуильямова книга» — 2, несколько рукописей имеется в Публичной библиотеке Нью-Йорка.

Еще менее оригинален *Джэйлз Фарнеби* (ок. 1563–1640). 52 его пьесы находятся в «Фицуильямовой книге»; в лучших из них сказываются народно-песенные влияния.

Следует также упомянуть *Питера Филиппа* (1560/1561–1628), обнаружившего пристрастие к сложной и терпкой гармонии (Ф. I: 299, 327), *Томаса Морли* (1557/1558–1602) и *Джона Манди* (ок. 1555–1630) — автора, в частности, любопытной программной пьесы об изменчивой лондонской погоде (эта пьеса, Ф. I: 23, основана на внезапной и не всегда логичной смене хорошей и плохой погоды, грома, молнии и т. п.).

Творчество Филиппа в «Фицуильямовой книге» представлено большей частью обработками итальянских мадригалов, обладавших именно «сложной и терпкой гармонией». Их авторы — Орландо Лассо, Алессандро Стриджо, Лука Маренцио, Джулио Каччини; все они, кроме Лассо, были современниками Филиппа. Из числа использованных им мадригалов самый известный в наши дни — «Amarilli, mia bella» («Амарилли, моя красавица») Каччини. О его популярности говорит дата обработки — 1603, всего годом позже выхода сборника Каччини «Новая музыка». Произведения же самого Филиппа несут на себе печать итальянского влияния, но более просты и менее оригинальны, чем сочинения, избранные им для транскрипций. По числу обработанных

мелодий он занимает первое место среди вёрджинелистов. Эти его пьесы ценны не только в музыкальном, но и в социокультурном отношении: они показывают, как итальянская музыка взаимодействовала с английской, влияя на нее и в то же время становясь принадлежностью собственно английской культуры; какими были нити, связывавшие музыку Англии с музыкой континента. Феномен английской музыки во многом объясним таким типом ассимиляции континентальных тенденций и жанров, при котором быстро подхваченное новое не устранило интереса к старому, традиционному. Показателен в этом плане, к примеру, английский елизаветинский мадригал, резко отличающийся от своего образца — мадригала итальянского.

Подавляющее большинство вёрджинелистов первого периода к 1630 году умирает. Последние его представители Мартин Пирсон и Томас Томкинс скончались в 50-х годах. Но произведения этих двух композиторов тесно связаны с предшествующей традицией. Ничто еще не предвещает тех новых черт, которые обнаружатся во второй половине XVII века.

Так первый период английского вёрджинелизма предстает в виде целостного, законченного в себе стилевого явления.

4

Постараемся сейчас отвлечься от индивидуальной творческой манеры каждого из авторов. Попробуем установить общие идейно-художественные черты их музыки.

Вёрджинелисты первого периода — это люди эпохи Возрождения, характерность которой определяется двумя моментами: с одной стороны, стремлением к более глубокому и широкому познанию действительности и, с другой — выдвижением личного начала в культуре и искусстве.

Настойчивыми художественными исканиями, смелым экспериментаторством проникнуто творчество вёрджинелистов. И вместе с тем словно жизнь во всем богатстве своих проявлений ворвалась в их музыку, сметая условность прежних

формальных схем. Опора на народное искусство способствовала выявлению нового, прогрессивного содержания.

Но старое еще продолжало жить в творчестве вёрджинелистов, своеобразно переплетаясь с новыми художественными тенденциями и создавая картину пеструю, разнообразную и поразительно колоритную.

К старым жанрам принадлежали обработки вокальных духовных произведений, в том числе хоральных прелюдий («In Nomine») — их первые клавирные образцы дает Таллис (Ф. I: 427; II: 1). В них разрабатывалась фигурационная техника, приобретающая черты инструментальной виртуозности.

Виртуозно-технические моменты преобладали и в фантазиях (fancy). В массе своей они лишены цельности и единства. По сравнению с континентальными ричеркарами и канцонами англичане дают более разорванные, несобранные произведения, где в угоду фигурационному разнообразию пьеса строится на хаотичном повторении или нагромождении тем. Так, например, Филипс дает фантазию с 39 повторениями темы (Ф. I: 335), Томкинс — пьесу с 64 повторениями («M-r Tomkins Affection», рукопись)⁵⁰.

Форма фантазии, то есть полифонической пьесы, не связанной с церковным, догматическим тематизмом, была широко распространена в Англии с конца XVI и в течение всего XVII века. Восторженный отзыв о ней дает Морли (1597): «Фантазия — это главный и основной род музыки... Музыкант может взять здесь любую тему и истолковать ее так, как ему захочется... В этом можно показать большое искусство, потому что композитор ничем не связан, он вправе для собственного удовольствия увеличить, уменьшить или изменить тему».

Более отвлеченный склад имели фантазии «*Ut-re-mi-fa-sol-la*». Темой для них служили начальные шесть тонов лада, расположенные поступенно. Такие «шеститоновые фантазии» носили название гексахордных. Формула «*Ut-re-mi-fa-sol-la*» (*ut* — первоначальное обозначение ноты *do*) указывала ладовую модель гексахорда, но при этом тема могла начинаться с любой ноты.

Поступенное проведение гексахорда также не было обязательным — использовались и темы типа *ut-mi-re* (Бёрд) или *sol-ut-mi-fa-sol-la* (Булл). Гексахордные фантазии являлись самым насыщенным тематической работой жанром у вёрджинелистов. Тема в них разрабатывалась всеми существующими полифоническими приемами. В елизаветинский период этот род сочинений использовался лишь для показа композитором своей «учености». И недаром наиболее «ученый» среди вёрджинелистов — Джон Булл — уделял гексахордной фантазии много внимания*.

Иная, свежая струя связана с областью бытового танца и песни.

Вёрджинелисты использовали и старую пару танцев — павана и гальярда, и новую — аллеманда и куранта. Встречаются также танцы отчетливо народного склада: староанглийский дамп, хорнпайп, жига, раунд, маска, французская вольта, испанская мориска, спаньолетта и др.

Еще более велико значение народных напевов, придававших английской музыке образно-эмоциональную широту и лиризм, которые так ценил в ней Шекспир. Именно в общении с народной музыкой полнее всего раскрывалось вариационное искусство вёрджинелистов.

Они не были первыми, кто обратился к разработке этого важнейшего жанра клавирной музыки. Но то, что наметили испанцы, пышным цветом расцвело у англичан. Все подвергалось варьированию, даже мелодии бытовых танцев. Особенно же значительна роль вариационных циклов на народные напевы**. Именно здесь далее совершенствовались приемы

* Этому жанру действительно присуща известная абстрактность, интеллектуальность. Однако не меньшим поводом для «показа учености» были, например, композиции на *cantus firmus*.

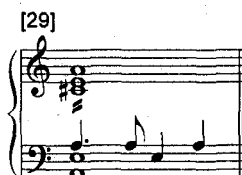
** Первые танцевальные вариации, имеющие обозначенную дату сочинения — 1580 год, принадлежат Филипсу (Ф. I: 343). К 1590 году относится первый песенный цикл Бёрда (Ф. I: 263). Кстати, в «Фиц-

фигурационной техники. Они формировались на протяжении нескольких десятилетий.

Сначала преобладали стереотипные диминуционные формулы, заимствованные от итальянских органистов XVII века. Таков, например, следующий кадансовый оборот, именовавшийся по-итальянски «grosso» (пример 28 — из Прелюдии Бёрда)*:



Столь же распространенной была ритмическая формула каданса, дававшая вразбивку интервал октавы и квинты:



Наряду с диминуционными формулами вёрджинелисты сохраняют также старые контрапунктические приемы, вплоть

уильямовой книге» имеется указание на 22 бытовых напева, мелодии которых послужили основой для вариаций.

* Некоторые пьесы строятся на развитии этой фигуры: Ф. I: 83, 256, 335; II: 52, 101 и др.

до фобурдона, то есть квартового, терцового или секстового удвоения мелодии.

Часто применяются и триольные фигуры на четной метрической сетке (излюбленные нидерландскими полифонистами XV века)*. Эти эпизоды иногда приобретают сложный полиритмический узор (следующий пример — из пьесы «Jhon come kiss me now»):



Много нового и изобретательного внесли вёрджинелисты в старые приемы имитации. Порой это небольшие скрытые контрапункты, дающие мотивную переключку в разных полифонических голосах (*hocetus*)**. Порой же противосложения к теме, переходя от одного голоса к другому, приобретают характер фигурационного сопровождения к ней. В подобном толковании имитация приближается к секвенции, то есть к повторению одного и того же краткого мотива на различных ступенях гаммы. Такое повторение имеет уже не контрапунктическое, а мелодическое значение.

Секвенция была знакома еще французским труверам XIII века; в итальянские фроттолы она попадает в XIV, в произведения нидерландцев — в XV веке. В начале XVI века секвенция применялась и в церковной и светской музыке. Столетие спустя, к началу XVII века, с расцветом монодии, секвенция становится важным фактором тематического развития.

* Бёрд — Ф. I; 271; II: 69, 230; Булл — Ф. I: 7, 162; II: 258 и многие другие пьесы.

** Ф. I: 129, 177, 343; II: 64, 135, 269 и др.

Первоначальные образцы такого развития содержатся в Хорнпайпе Эстона. Использование этого приема встречается в четверти всех пьес Бёрда, у Булла — больше чем в половине, у Фарнеби три пятых пьес отдают ей дань, из 46 анонимных пьес сборника Фицуильяма — более 20!*

Секвенционное развитие имело большое распространение и в лютневой музыке. Но лишь в руках вёрджинелистов оно привело к изобретению мелодического пассажа. Эти пассажи, основанные на разнообразной фигурации, идут на смену небольшим орнаментам мелких нот, заполняющих расстояние между двумя долгими нотами. Их первое применение находим у Таллиса, ими часто пользуется Булл.

Еще один прием, обогативший новейшую мелодическую технику, также заимствован от лютнистов. Это орнаментальное обыгрывание основных, опорных нот мелодии.

Конечно, данный прием не нов. Народная музыка широко им пользовалась. И очевидно, вёрджинелисты переняли его вместе с бытовыми напевами от народных музыкантов. В этой связи показательно, что полнее всего подобная техника оказалась развитой в вариациях на фольклорные мотивы.

Примеров фигурационного обыгрывания мелодического остова песни или танца в вёрджинельной музыке много. Характерна в этом отношении Спаньолетта Фарнеби:



*Любопытно, что по строгой имитации мы видим обратное соотношение: Бёрд пользуется имитационной техникой в двух третях своих пьес, Булл — в одной трети, из 46 анонимных пьес «Фицуильямовой книги» она обнаруживается лишь в 6.



Образцом для вёрджинелистов могла служить и импровизационная техника вокалистов. В этом отношении интересна обработка Филиппом «Amarilli mia bella» Каччини, где в первом проведении тема мадригала украшается диминуциями вокального свойства, а собственно инструментальное варьирование начинается со второго проведения.

Нужно также отметить тесную связь фигурационных приемов с импровизационным искусством. Отражением этого служит часто встречающаяся у вёрджинелистов помета «гер.» (repeat), которая означает варьированное самим исполнителем повторение только что прозвучавшего фрагмента.

Предшествующее изложение показывает, сколь разнообразны были приемы фигурационного письма, которыми пользовались английские композиторы конца XVI века. Именно в этой сфере раскрывалось богатство их творческой фантазии. Ибо фигурация — это тот строительный материал, которым определяются стиль и жанры вёрджинельной музыки.

Но фигурации носили схематический и монотонный характер, когда использовались в старых формах (хоральных прелюдиях, фантазиях). Обращение же к народному мелосу с его более четким ритмическим и тональным строением в корне обновило искусство вёрджинелистов. Общение с народной песенностью помогло им удержаться от соблазна превратить фигурационную технику в самоцель. Эта опасность была реальной и потому, что в вёрджинельных вариациях мелодия не развивалась, а сложные фигурации не всегда органично сочетались с нею.

Мотивная техника еще была слабо развита. Преобладал смешанный тип мелодико-гармонической вариации. Причем

творческие искания в области гармонии имели большее значение, чем в сфере мотивной. Это способствовало кристаллизации новых ладовых тяготений.

Пьесы вёрджинелистов уже тональны. Но их принадлежность к мажорному или минорному ладу иногда трудно определить. Например, тема и первая вариация «Уолсингема» Булла все время колеблется между A-dur и a-moll. Происходит это потому, что противоречия между мажором и минором еще полностью не осознаны*.

Модуляции, которыми пользуются вёрджинелисты, также порой хаотичны. Но в этом хаосе ощущается скрытая закономерность. Композиторы смело испробуют модуляционные возможности, и Бёрд, например, заключительную вариацию «The woods so wild» дает на сопоставлении тональности фа и соль мажора.

Отсюда же проистекает и независимость голосоведения, которая порождает характерные для вёрджинельных пьес перенесения (они встречаются также у Свелинка и Шайдта). Это наследие линейного полифонического мышления.

Тем же целям служит частое использование задержаний (аподжиатур). Нередко они приобретают значение фигурационного приема — и в таком случае даются сплошной цепью. Примеров тому много (Ф. I: 42, 210; II: 34). Нередко задержания порождают цепи хроматизмов (Ф. I: 324; II: 54, 272, 327). Эти хроматизмы напоминают аналогичные эпизоды в пьесах Фробергера. Очевидно, источник их один и тот же — итальянские мадригалы. Лютневая литература, дававшая переложения мадригалов, примерно на столетия опережает клавирную в пользовании хроматикой.

* Вёрджинелисты, как и другие музыканты той эпохи, конечно, чутко различали многообразные ладоинтонационные оттенки и вряд ли могли вообразить, что когда-нибудь все это богатство будет сведено к жесткой альтернативе мажора — минора.

В заключение следует отметить, что, являясь пионерами в создании фигурационной и гармонической вариации, вёрджинелисты меньше внимания уделяли формальной законченности, архитектурной соразмерности своих пьес. Освободив инструментальную музыку от схоластических пут вокальной полифонии, английские композиторы елизаветинского времени со всем пылом и темпераментом людей Возрождения устремились к разработке открытых ими выразительных возможностей клавирной музыки*.

5

Произведения вёрджинелистов второго периода отличаются от пьес Бёрда или Булла не только по стилю, но и по своему назначению. В большинстве это пьесы легкого, инструктивно-педагогического репертуара, что подчеркнуто в названиях сборников — «Lessons» (этюды, упражнения). Отсюда более облегченная фактура, недостаточное аккордовое или контрапунктическое заполнение середины, отсутствие виртуозных моментов и пр.**

* Как видно из предыдущего изложения, композиторы елизаветинской эпохи органично сочетали традиционные средства вокальной полифонии с новыми, чисто инструментальными приемами. Преобладание тех или других определялось жанром и конкретным творческим замыслом.

** В ту эпоху английский термин «lesson», а иногда и французский «leçon», в буквальном смысле означающие урок, упражнение, употреблялись в музыкальной практике как наименование пьесы или сборника пьес вообще, и чаще всего — не инструктивного характера. То же относится к аналогичным итальянскому и немецкому терминам «esercizio» и «Übung» (буквально — упражнение), причем первый из них (например, у Скарлатти) обозначал отдельное произведение, а второй (весьма распространенный в Германии конца XVII — первой половины XVIII века) — сборник.

Известны следующие сборники (в скобках указана фамилия составителя или, в оговоренных случаях, автора):

«Melothesia...», 1673 (М. Локк);

«Musik's Hand-maid...», 1663 (Дж. Плэйфорд);

«Kitharapaideia...», 1684 (Г. Дзинер; издание не сохранилось);

«The Second Part of Musick's Hand-maid...», 1689 (Г. Плэйфорд);

«A Choice Collection of Lessons...», 1696 (автор — Г. Пёрселл);

«A Choice Collection of Ayres...», 1700 (содержит пьесы для начинающих; авторы — Дж. Блоу, Ф. Пигот, Дж. Баррет, У. Крофт, Дж. Кларк);

«Choice Lessons...», 1711 (Дж. Кларк).

Старшее поколение композиторов, принимавших участие в создании этих сборников, выросло в годы гражданских войн и общественных смут. Наиболее значительный среди них — *Джон Блоу* (1648/1649–1708), учитель ряда видных английских композиторов. Он вводит в Англии на смену парным танцам группы танцев, объединенных в сюиты.

Следующие три танца используются чаще всего: аллеманда (allmein, allmaine, almand, а также alman, almain), куранта (courante, corant, corrente, а также corranto, corrâte), сарабанда (saraband, sarabrand). Встречаются и более поздние, модные танцы: менуэт (нередко пишется minuet), гавот, ригодон (Пёрселл пишет «rigadon»), буппе (borry). Но сохраняется и староанглийская форма граунд (ground, иногда — grownde), то есть «неизменная основа» типа чаканы или пассакальи*. Если прибавить к названному прелюдии, арии (ayre), мелодии (tune), то этим в основном исчерпывается содержание английских клавирных сюит.

* Структура английского граунда гораздо свободнее, чем в континентальных вариациях на неизменный бас: наряду с проведениями оstinатной формулы в нем допускались построения, выполняющие интермедийную функцию.

Более молодое поколение вёрджинелистов мало нового внесло в сюитный жанр, разработанный Блоу. Это Генри Пёрселл, *Джеремия Кларк* (ок. 1674–1707), *Уильям Крофт* (ок. 1678–1727) и др. Но по сравнению с пьесами Блоу музыкальный язык названных композиторов мелодичнее, живее, естественнее, а связь с народным творчеством крепче.

Их пьесы можно разбить на четыре группы. К первой причислим те новые танцы, которые привез в Англию Карл II после долгих лет эмиграции. Правда, аллеманда и куранта были знакомы англичанам еще на рубеже XVI–XVII веков, но они не получили тогда столь массового распространения (см. их ранние образцы: Ф. II: 158, 159, 171, 266, 267, 359 и др.).

Музыкальная разработка этих танцев, однако, далека от французских прообразов. Отдельные типы лишены характерности. Например, Блоу пишет аллеманду в характере помпезного марша, а Крофт — в манере гавота (А. II: 10; IV: 21)*. Так же поступает и Пёрселл, то указывая для аллеманды темп «очень медленно», то придавая ей движение марша (П. VI: 18, 55, 10)**.

В таком пренебрежении к типовой характеристике танцев (среди них аллеманда наиболее индивидуальна, тем не менее и в ее музыку вносятся произвольные отклонения!) сказывается итальянское влияние. Оно заметно и в другом — в свободной последовательности танцев. Нередко сопоставляются только два танца — аллеманда и куранта или аллеманда

* Ссылки на эти пьесы даются по антологии «The contemporaries of Purcell» (London, 1921) под редакцией Дж. А. Фуллер-Мэйтленда, сокращенно — А.

** Ссылки на пьесы Пёрселла даются по академическому изданию его сочинений (Purcell, 1895), сокращенно — П.

и хорнпайп. Принцип мотивно-вариационного единства не соблюдается, и сюита низводится до собрания инструктивно-педагогических пьес, где, однако, встречаются и ценные номера*.

Вторая группа пьес также связана с итальянским, отчасти с нидерландским влиянием. Это прелюдии, по строению своему приближающиеся к токкате**. Они выдержаны в энергичном оживленном движении и используют приемы органных токкат: арпеджио, мощные аккордовые «рывки», выдержанные тоны, тянущиеся то в басу, то в дисканте, и, с другой стороны, приемы имитационного развития, переключки небольших мотивов. В прелюдиях сильнее заметно тяготение к мажорно-минорной системе. В обострении гармонических сопоставлений они предвосхищают плакатный стиль Генделя.

К третьей группе следует отнести пьесы, в которых нашло отражение бытовое музицирование. Именно здесь протягиваются нити, связывающие второе поколение вёрджинелистов с первым. Однако в разработке мелодического материала различия весьма существенны.

Своеобразие пьес вёрджинелистов первого периода — в средних голосах, оживляющих музыкальную ткань, наделяющих ее тонкими психологическими нюансами. Пьесы вёрджинелистов второго периода в использовании народных напевов проще и лапидарнее: они дают несложную гармонизацию. Характерно в этом отношении пристрастие Пёрселла к маршевым ритмам в его trumpet tunes (трубных, то есть военных мелодиях):

* Последовательно проводимый принцип мотивно-тематического единства сформировался в более позднюю эпоху.

** Развернутая пятичастная токката, основанная на чередовании фигурационных, аккордовых и речитативных моментов, есть только у Пёрселла (II. VI: 42).



Такие сочные, колоритные звучания, близкие народной музыке, явились реакцией на изысканную «манерность», культивировавшуюся в период Реставрации.

Вместе с тем использовались и лирические народные образы — они напоминают мелодический стиль Бёрда. Таковы Ария Кларка, Театральная мелодия Блоу, Хорнпайп анонима (A. V: 24, 12; VI: 15). Пёрселл добавляет к ним еще два хорнпайпа; он разрабатывает также шотландские и ирландские народные напевы (П. VI: 17, 20, 30, 31).

Четвертая группа пьес вновь связывает вёрджинелистов второго периода со старинной традицией. Это граунды. Но музыканты елизаветинского времени, увлеченные изобретательством в области фигурации, меньше внимания уделяли вариациям на основе *basso ostinato**. Теперь же более ценятся стройность и цельность замысла. Форма граунда представля-

* Всего четыре граунда имеется в сборнике Фицуильяма: I: 226 (лучший образец, Treg[ian's] Ground Бёрда); II: 87, 353, 375. Однако следует учитывать, что граунд по своей природе — жанр импровизационный. Поэтому небольшое число записанных образцов не свидетельствует о его малой популярности.

ет в этом отношении значительные возможности. Вот почему к ней обращается Блоу.

Остановимся на двух его пьесах.

Первая — «The Hayes: a Ground» (А. II: 23) — содержит 16 вариаций на остигатный бас, который дает даже не тему, а кадансовую последовательность I–IV–V–I ступеней. Такая тема типична для склонности Блоу и его учеников к гармонической лапидарности.

В чередовании вариаций Блоу преследует определенные архитектурные задачи. Первые два четырехтакта он строит на противопоставлении пунктирного ритма плавному движению равных восьмых. Характер противопоставления сохраняется в следующей паре вариаций и замыкается в 4-й (движение восьмых в басу), тогда как 9–14-я посвящены дальнейшей виртуозной разработке; появляются пассажи шестнадцатыми, двойными нотами. Последняя, 16-я вариация, закругляя произведение, возвращается к триумфальному проведению неизменной темы в басу.

Любопытно также строение граунда Блоу в соль мажоре*. Басовая тема подвергается различным изменениям: Блоу вводит имитации, меняет размер (на смену $\frac{4}{4}$ идут $\frac{3}{4}$, позже $\frac{2}{4}$), ритмически его усложняет и пр. Мелодия, которую ведет сопрано, сродни английскому рождественскому гимну {«It Come upon the Midnight Clear»}. Как и в предыдущей пьесе, вариации не просто следуют друг за другом — их последовательность обусловлена определенным музыкальным замыслом. Так старинная форма граунда приобретает целеустремленность и способствует дальнейшему овладению искусством мотивного развития.

* См. сб. «Новые произведения староклассических мастеров XVI, XVII и XVIII веков» под ред. Э. Розенова, тетр. 1, пьеса № 3 (здесь этот граунд дан в сокращении, сильно отредактирован).

Пёрселл и Крофт также широко пользовались этой формой. Частично они следовали по пути, намеченному Блоу (см. граунд Крофта — А. IV: 1), но вместе с тем разрабатывали и другой тип. Таков, например, Новый граунд Пёрселла (П. VI: 30; с некоторыми искажениями эта пьеса включена в сборник Э. Розенова):



Приведенная пьеса принадлежит к лучшим образцам этого жанра. Оstinатная басовая фигура сохранена на протяжении всего произведения. Однако музыка членится на ряд строф, за которыми следует рефрен. В последнем превалирует басовая тема, тогда как в свободно развивающихся строфах

приоритет у верхних голосов — они более активны по сравнению с остигнутым басом.

В такой трактовке граунда нетрудно узнать контуры новой формы, широко распространенной у французских клавесинистов, — формы куплетного рондо. Очевидно, ее художественные возможности представлялись ученикам Блоу очень заманчивыми. Крофт пишет и арию, и даже аллеманду, и гавот в виде куплетного рондо (А. IV: 23; III: 12; IV: 17). Наконец, и он, и Пёрселл вводят французское наименование «рондо» как заглавие пьес (А. III: 8; П. VI: 38).

Так в творчестве вёрджинелистов второго периода намечаются поиски архитектурно замкнутой формы, основанной на четком членении и целеустремленном развитии.

6

В английской музыке конца XVII века гигантской вершиной возвышается творчество *Генри Пёрселла* (1659–1695).

Восьми лет он потерял отца, также музыканта; поступил в королевскую капеллу, где последовательно был учеником Кука, Хемфри, Блоу; с 1679 года стал органистом Вестминстерского аббатства. Написал громадное количество произведений в различных жанрах: музыкально-театральные (к 50 пьесам)*, духовные (антемы), светские вокально-инструментальные (оды), камерно-инструментальные (12 трио-сонат) и пр.

«Британским Орфеем», «музыкальным Шекспиром» назвал его Бёрни. Современники прозвали Пёрселла «божественным». Не было такой области музыкального искусства, которой бы не коснулся его гений. Глубоко национальный художник,

* По современным данным, музыкально-театральное наследие Пёрселла включает одну оперу («Дидона и Эней»), 5 произведений в жанре *semi-opera* и 45 драматических пьес с музыкой.

композитор редкой одаренности, он обновил английскую музыку, придал ей мировое звучание, стал в подлинном значении этого слова ее классиком.

Замечательный знаток и ценитель отечественного народного творчества, Пёрселл отвергал развлекательные функции, которые навязывались искусству придворно-аристократическими кругами. Он призывал к созданию музыки содержательной, серьезной, почвенно связанной с народными традициями.

В предисловии к первому сборнику своих трио-сонат (1683/1684?) он сознавался, что «добросовестно старался подражать самым прославленным итальянским мастерам, главным образом затем, чтобы ввести в обычай серьезность и торжественность этого рода музыки и добиться ее признания соотечественниками, которым уже пора бы почувствовать отвращение к легкомыслию и балладным напевам наших соседей».

Этот резкий отзыв о французах является косвенным выпадом против того манерного стилизаторства, которое насаждалось английским двором по версальскому образцу. Позднее Пёрселл смягчил свой приговор. Возможно, в этом отношении некоторую роль сыграло знакомство с партитурами Люлли, под воздействием которых на первых порах формировался его оркестровый стиль. В предисловии к «Диоклетиану» (1691)* он указывает, что музыка в Англии «пока еще не достигла зрелости» и «учится у итальянцев, величайших художников», но одновременно «перенимает кое-что у французских мелодий, чтобы обрести необходимую легкость и изящество».

Однако Пёрселл, несмотря на испытанные влияния, не изменял национальным идеалам. Это заметно во всем: и в складе его мелодики, близкой английскому балладному фольклору, и в ее ладовой самобытности, и в использовании различных жанров и интонационных пластов народной музыки, связанных с городской, крестьянской или матросской средой, с напевами

* Semi-opera «Пророчица, или История Диоклетиана» (1690, изд. 1691).

Ирландии и Шотландии. Но более того — Пёрселл глубоко национален в складе мышления, в идейно-образном содержании своего творчества. Полнее всего это раскрывается в его музыкально-театральных и вокальных произведениях*. Самобытность гения Пёрселла с меньшей отчетливостью проявилась в его клавирных сочинениях. Причина этого в том, что они предназначались для сборников, задачи которых ограничивались учебными целями.

При жизни Пёрселла было издано 19 небольших пьес (lessons) в сборнике Генри Плэйфорда «The Second Part of Musick's Hand-maid» (1689). Они созданы для начального обучения музыке. Среди них 4 менуэта, ария, ригодон, 2 марша, 2 бытовые песни, шотландский и ирландский напевы, 5 танцев в составе сюиты, «Прощание Сефоучи», Новый граунд. За исключением последней пьесы, принадлежащей к лучшим в клавирном творчестве Пёрселла (отрывок из нее приведен в примере 33), остальные занимают всего две-три строчки.

Через год после смерти Пёрселла, в 1696 году, его вдова издала «Избранный сборник упражнений для харпсикорда или спинета». В предисловии разъясняется строение нотного стана, обозначение длительности нот, аппликатура, правила расшифровки украшений (количеством девять). Сборник содержит

* В горячей полемике, возникшей по поводу итальянской оперы, Пёрселл был на стороне ее противников, в рядах современных английских передовых деятелей — Стила, Аддисона, Попа и др. Он сумел ненадолго удержать музыкально-драматический театр Англии от грядущего упадка. Его историческая миссия в этом отношении до сих пор еще недостаточно изучена и оценена. Причем гений Пёрселла самобытнее не столько в «Дидоне и Энее», где он стал на путь компромисса с итальянской оперной традицией, сколько в музыке к драмам («Король Артур», «Диоклетиан», «Королева фей», «Тимон Афинский» и др.). См. об этом статью В. Конен «Пёрселл и английская музыка» («Советская музыка», 1955, № 10). Правда, в более поздней работе того же автора (Конен, 1978) такое противопоставление отсутствует.

8 сюит и отдельно еще 5 пьес. Некоторые из них дают несложные переложения отрывков из драматической музыки Пёрселла. Ряд таких переложений остался в рукописи. Они воспроизведены в академическом издании вместе с другими, ранее не опубликованными пьесами Пёрселла. Таким образом, к названному выше произведению добавляется еще 25.

Анализ по жанрам вёрджинельной музыки второго периода, сделанный в предыдущей главе, вполне приложим к пьесам Пёрселла. Следует лишь отметить, что они более подвержены народно-бытовым влияниям, чем, скажем, вёрджинельные произведения Крофта. Но Пёрселл не порывает связь с староанглийскими традициями.

Он пользуется приемами имитационного письма и в одном раннем своем камерно-инструментальном опусе — девяти фантазиях для струнных инструментов (1680) — уже обнаруживает незаурядное полифоническое мастерство. Еще более щедро Пёрселл применяет его в зрелых сочинениях. Например, из его трио-сонат (1683) 1-я начинается строгой имитацией, во вступлении к 6-й находим двойной канон. Имитационные приемы часто встречаются и в вёрджинельных пьесах, особенно в прелюдиях (П. VI: 13, 20, 41; последняя пьеса — канон).

Пристрастие к свободному сочетанию мелодических голосов порой приводит к архаической жесткости, которая проистекает от несовпадений кадансовых формул в полифонической ткани. Много таких примеров дает музыка Баха (см. пример 34).

Некоторые обороты в произведениях Пёрселла поражают своей свободой (см. пример 35). Конечно, это не проявление неуклюжести, шероховатости гармонического письма. Отблесками ренессансной независимости мышления озарены эти и подобные им страницы. Заключительный граунд из «маски» к «Тимону Афинскому» (П. II) дает наиболее разительный пример независимости голосоведения у Пёрселла. Привести отрывки из этой чудесной пьесы невозможно, надо целиком переписать ее!..

34a

«Хорошо темперированный клавир», т. I



6 [Adagio]

Бранденбургский концерт № 1



35a

«Король Артур». Ария



6

«Тимон Афинский». «Маска»



Вторая ода св. Цецилии. Симфония

в



Вместе с тем Пёрселлу присуще острое чувство гармонической краски. Уже в первом его крупном цикле инструментальных пьес (упомянутые фантазии) встречаются необычные гармонические последовательности. Стремясь к усилению выразительной функции гармонии, композитор, по примеру итальянцев, часто применяет хроматику. Он упивается также могучим воздействием аккордовых вертикалей и в этом отношении предвосхищает Генделя.

К сожалению, меньше тому примеров можно обнаружить в клавирных пьесах. Пёрселл дает здесь более облегченную фактуру. Для того чтобы убедиться в сказанном, достаточно сравнить *verse* (то есть куплет) из Первой оды св. Цецилии (П. X: 8–12; см. пример 36) с граундом, представляющим собой «популярное» переложение для вёрджинела названного отрывка (П. VI: 30–31; см. пример 33 на с. 232).



В театральной музыке Пёрселла встречаются страницы изумительные по силе драматической выразительности. Такова, например, «сцена холода» из «Короля Артура» (П. XXV: 84–87), по сравнению с которой бледнеет аналогичная по театральной ситуации сцена призыва духа Астарты в «Манфреде» Шумана!

Вёрджинельная музыка Пёрселла не знает такой образно-эмоциональной силы выражения. В некоторых пьесах — в свежих и сочных обработках народных напевов и танцев — облик композитора предстает более простым, в других — изысканным, но менее национальным.

В сюитах — всего их 8 — сильнее обнаруживается влияние итальянской клавирной литературы, особенно Пасквини, чьи произведения (в рукописях) были тогда хорошо известны в Англии. Сюиты состоят из трех, иногда двух танцев (используются аллеманда, куранта, сарабанда, менуэт, хорнпайп) и предваряются прелюдией. Музыка прелюдий мужественна и энергична — они более близки немецкой традиции. Тонкой мотивной работой напоминают баховскую манеру и некоторые аллеманды (например, из 7-й и 8-й сюит), тогда как куранты выдают следы французских влияний (лучшие из курант находятся в последних трех сюитах). Это влияние усиливается в менуэтах. Зато матросские танцы хорнпайпы отличаются специфически национальным, бодрым и живым характером.

Среди других пьес упомянем пятичастную Токкату A-dur*, написанную в итальянской манере, и представляющие наибольший художественный интерес граунды (П. VI: 30, 33, 38)**. В последних запечатлено столь органичное для Пёрселла сочетание староанглийских традиций со смелым новаторством.

В области клавирной литературы Англия более не дала значительных идейно-художественных достижений. Правда, здесь издавались клавирные произведения Генделя, но речь о них пойдет в разделе, посвященном немецким композиторам.

* Токката долгое время приписывалась И. С. Баху. Однако, как недавно было установлено, он лишь переписал ее для себя, получив рукопись от английских друзей. Тема части *fis-moll*, в характере жиги, сродни Прелюдии и Жиге из Первой английской сюиты Баха. И все же принадлежность токкаты Пёрселлу не бесспорна: в одной из рукописей ее автором значится М. Росси (см.: Уэстреп, 1980: 183).

** Еще более яркие образцы граундов содержатся в оркестровой музыке Пёрселла (см. П. II: 47; XXV: 121 и др.).

III. НИДЕРЛАНДЫ

1

Нидерланды в конце XVI и в течение XVII века переживают период высокого культурного развития. Период этот связан с деятельностью великих просветителей — Спинозы и французского изгнанника Декарта, нашедшего в Голландии свою вторую родину, с расцветом реализма в живописи фламандской (Рубенс) и голландской (Рембрандт) и дотоле небывалым выдвижением области точных знаний — астрономии, математики, физики. В эпоху упрочения абсолютизма в наиболее сильных державах Европы — Испании Карла V, Англии елизаветинского века и Франции Людовика XIV — борьба Нидерландов с испанской гегемонией приводит не только к созданию нового могущественного государства, но и к торжеству новых принципов общественного устройства. По словам К. Маркса, «Голландия была образцовой капиталистической страной XVII столетия»*.

Восстание Нидерландов — первое звено в ряду тех важнейших социально-политических событий европейской истории, дальнейшие вехи которой обозначили буржуазные революции в Англии середины XVII века и во Франции 1789 года. Передовая демократическая роль Нидерландов была обусловлена их особым экономическим и культурным развитием. Страна, малая по размерам, но густо населенная, имела уже к началу XVI века свыше 200 городов; среди них, например, Антверпен, этот складочный пункт интернациональной торговли, насчитывал до 150 тысяч жителей, Брюссель — 75 тысяч, Гент — 70 тысяч и т. д.**

* Маркс К. Капитал. М., 1955. Т. 1. С. 755.

** В то же время Лондон, по переписи 1580 года, имел около 120 тысяч жителей.

Особенно после великих географических открытий Колумба, Васко да Гамы, Магеллана и установления морских путей, связующих Старый и Новый Свет, роль Нидерландов в международной торговле необычайно возрастает: ее гавани способствуют общению Англии с континентом, колониальных держав — со странами Центральной Европы*.

Кипучая деятельность нидерландских бюргеров, их предприимчивость и практицизм, смелость и независимость взглядов придают культуре своеобразный отпечаток. Широта убеждений, лишенная сословных и религиозных предрассудков, открывает простор для прогрессивных интернациональных влияний. И в литературе, и в живописи скрещивается воздействие итальянской, французской, немецкой культур; музыка испытывает, помимо того, английское влияние. Вместе с тем в течение XVII века — классического века нидерландской культуры — закрепляются присущие ей национальные черты простоты, ясности и трезвого реализма.

Расцвет культуры преимущественно связан с Голландией — с северными, протестантскими провинциями Нидерландов, провозгласившими независимость республики в 1581 году. Южные провинции (нынешняя Бельгия, прежде именовавшаяся Фландрией), где сильна была феодальная знать, остались под испанским владычеством.

Однако со второй половины XVII века Голландия начинает испытывать затруднения. Ее теснит Англия. Неудачные войны с Людовиком XIV, борьба за наследство распавшейся Габсбургской монархии обостряют противоречия между финансовым патрициатом и обнищавшими народными массами. Национальное единство нарушено. В области культуры иностранные влияния берут верх над национальными. Голландская и тем более

* Из 25 тысяч торговых судов, которыми располагали европейские державы в середине XVII века, около 15 тысяч приходилось на долю Голландии.

фламандская литература, живопись, музыка в течение XVIII века все более проникаются аристократической условностью, внешней красочностью. Нидерландское искусство лишается реалистической простоты и естественности, которые выдвинули его как глубоко национальное явление в XVII веке. Процесс этот отчетливо протекал в живописи. В музыке, и особенно в музыке инструментальной, он не имел столь же яркого выражения.

Достаточно убедительные факты говорят о широком и разностороннем проникновении музыки в бюргерский быт. О том, что домашнее музицирование было очень распространено среди горожан, свидетельствуют картины голландских художников. Один только Франс Хальс дал галерею разнообразных типов любителей музыки. Они запечатлены также в полотнах Бабюрена, Паламедеса, Метсю, Вермера, Стена, Моленара, Терборха, Тенирса, Хоха.

Красочные факты интенсивной жизни художественных салонов голландской интеллигенции можно почерпнуть из переписки крупного государственного деятеля, писателя, музыканта Константина Гюйгенса, отца известного физика. Круг его интересов велик: из Италии он выписывает «арии» (пьесы) для музыкального воспитания своих детей, из Франции — песни и новые клавишинные пьесы. Он в переписке с французами — теоретиком Мерсенном, лютнистами Жаком Готье и Сен-Люком, клавишниками Шамбоньером и Дю Моном, с итальянцем Луиджи Росси, с немцем Фробергером и др.

Гюйгенс не одинок в своей фанатической преданности музыке. Большое место ей уделялось также в кружке выдающегося поэта П. Гофта. Кружок этот, в который входили писатели, артисты и любители искусств из зажиточного бюргерства, известен под именем «Мёйденкринг», по названию замка Гофта (Muyden), в котором собирались его друзья.

В бюргерской среде преимущественно культивировались вокальные жанры. Много сборников одноголосных песен было издано в то время в Голландии. Начиная с XVII века, в связи

с усовершенствованием техники нотопечатания, число их сильно возрастает. Они пользовались большим спросом и неоднократно переиздавались. Еще до того, с середины XVI века, были популярны сборники полифонических светских песен, имевшие характерный подзаголовок: «для пения или исполнения на различных инструментах». Среди последних разумеются, конечно, и клавишные. Но песни, включенные в эти сборники, лишены инструментальных черт. Это вокальные пьесы, записанные средствами инструментальной табулатуры. В издании их специализировались в Антверпене Сусато (с 1543 года) и в городе Лувене Фалез (с 1546 года).

Однако в художественных салонах и придворных капеллах наряду с вокальной процветала и инструментальная музыка. Гюйгенс, например, поет дифирамбы лютне, ему хорошо знаком и клавесин, а его близкий приятель из Бранденбурга барон Шверин имеет маленькие органы.

Наконец, чтобы полнее представить себе картину музыкальной жизни Нидерландов, надо иметь в виду, что купеческий Амстердам впервые в истории ввел в обычай публичные органичные концерты. С 1580 года, со времени назначения Свелинка органистом в амстердамской Старой церкви*, и до самой его смерти — в течение сорока лет, — церковное помещение превращалось в концертный зал и, чтобы послушать Свелинка, приезжали гости не только из соседних городов, но и из-за границы. На его выступления, как свидетельствует современник, «валом валил народ: люди гордились, что узнали, повидали, послушали такого человека» (цит. по: Кузнецов, 1937: 10).

Свелинк — крупнейший композитор и исполнитель Голландии. В своем творчестве он опирался на опыт предшественников — отечественных органистов, деятельность которых заслуживает подробного освещения.

* По некоторым данным, Свелинк занял этот пост несколько раньше, но документы Старой церкви за тот период не сохранились.

2

Документы о деятельности голландских органистов сохранились с XVI века. Однако сведения эти отрывочны и неполны. В частности, спорен вопрос об участии этих музыкантов в вокальном исполнении: ведь Нидерланды, давшие миру Дюфай, Обрехта, Жоскина, являлись родиной вокально-полифонического стиля *a capella*. Так или иначе, спрос на органистов здесь был невелик, и потому многие из них искали работу при иностранных дворах или церквях Италии, Испании, Германии. Наиболее известны А. Вилларт, Я. Бюс, Ж. Брюнель, М. Хаутерман — в Италии, К. Марен, М. де Бок — в Испании, Ф. де Монт, П. де Винд (или ван Винде) — в Германии.

Но в штатах габсбургского двора в Антверпене и в Брюсселе числилась должность органиста, в обязанность которого входило также обучение юных принцев и принцесс игре на клавире. Сохранились имена некоторых органистов: Г. Бредемерс вместе с испанским монархом Карлом V посетил в 1515–1521 годах Англию, Германию и Испанию; из семейства органистов Непотис (или де Нев) о старшем сведения относятся к 1492 году, о последнем — к 1532-му; известны также Р. Пати, Б. Дуцис и др.

Их произведения для клавишных инструментов не дошли до нас. Имеется всего несколько разрозненных манускриптов. Пьесы же, приведенные в двух рукописных сборниках 1617 и 1624 годов, представляют незначительный интерес, потому что, во-первых, большинство их принадлежит иностранным авторам (сборник 1624 года содержит 67 пьес; их авторы — итальянцы, англичане, немцы) и, во-вторых, на этот период падает пора расцвета деятельности Свелинка, нам же важно осветить предшествующий ему этап*.

* Неясно, о каких сборниках идет речь. Однако сам факт того, что в Нидерландах оказались произведения итальянских, французских и английских музыкантов, бесспорно, интересен.

Нидерландская клавирная музыка еще менее богата нотными материалами*. Оставив в стороне танцы, изданные Тильманом Сусато (3 сборника, 1551) и Пьером Фалезом (1571), можно назвать лишь два сохранившихся рукописных сборника. Оба были составлены для нужд домашнего музицирования.

Первый относится к 1599 году; он принадлежал Сусанне ван Сольдт — англичанке по происхождению, близко стоявшей к английскому двору (в частности, она была близка с леди Невелл, также увлекавшейся музыкой, — напоминаем, что с Невелл связано рукописное верджинельное собрание 1591 года). Это отразилось на содержании сборника: наряду с псалмами и светскими песнями, колорированными в старой манере, в нем представлены новые английские танцы (современная публикация: *Susanne van Soldt manuscript, 1961*).

Второй сборник относится к значительно более позднему времени: его составил в 1671 году для юной ван Эйль органист из Арнхема *Гисберт ван Стенвик* (кр. 1642–1679)**. В рукописи 33 пьесы, из них 16 вариационных циклов на народные и духовные напевы, 6 сарабанд (*serband*), 4 аллеманды и т. д. Девять пьес принадлежат самому Стенвику. Национальный характер мелодий, простота и стройность вариационной разработки, отсутствие манерной изысканности и наносных чужеземных влияний (характерно, что в собрание включен всего один менуэт!) — все это указывает на плодотворное развитие лучших традиций Свелинка. Однако названными двумя манускриптами почти исчерпывается имеющийся нотный материал. Можно еще

* Первое упоминание клавесина (собственно, клавичембало) встречается в сборнике 1610 года, изданном органистом Хендериком Спёем (ок. 1575–1625) в городе Дордрехте. Однако фактически клавесин и клавикорд, конечно, использовались в Нидерландах и в предыдущем столетии (об этом достаточно подробно говорится ниже).

** Анна Мария ван Эйль в 15 лет была ученицей Стенвика. Современная публикация ее сборника: *Klavierboek Anna Maria van Eijl, 1959*.

назвать сборник ученика Свелинка, амстердамского органиста Антони ван Нордта (ок. 1619–1675), пьесы которого — обработки псалмов и фантазии — рассчитаны на орган без педали и потому могут исполняться на клавире (Noordt van, 1659). М. Зайфферт и В. Апель (Seiffert, 1899: 151; Apel, 1972: 765) придерживались мнения, что в этом сборнике обработки псалмов предполагали исполнение на органе, о чем свидетельствует и сама фактура, а фантазии (представляющие в музыкальном отношении больший интерес) предназначались для клавишно-струнных инструментов.

К середине XVII века относится так называемый Ленинградский манускрипт, который хранится в Библиотеке Российской Академии наук (Leningrad manuscript, 1961). Несмотря на указанную на первом листе дату 1646, некоторые пьесы голландских музыкантов, вошедшие в него, относятся к 1650-м годам. Сборник содержит ряд анонимных танцев и, наряду с различными обработками народных мелодий, три небольшие пьесы, сочиненные «г-ном Яном Пейттерсом» («m-r Jan Pijtters») — возможно, Свелинком.

Количественная незначительность существующего нотного материала трудно объяснима, ибо есть достаточно сведений, подтверждающих распространение клавира в быту высшей знати и зажиточного бюргерства.

На дворцовых торжествах нередко можно было услышать игру на клавире; сам Карл V (он родился в Генте) и его сестры обучались {под руководством органиста Бредемерса} на клавикорде — {clavicordium или manicordion. Как уже говорилось, принцесса Элеонора... в 1512 году получает в подарок clavicenon, в 1516-м — еще один клавесин}. Архивы 1522 года рассказывают о концерте двух вундеркиндов, данном в честь Маргариты Австрийской; в 1526 году в интимной придворной обстановке состоялся концерт органиста де Фиенна, игравшего на эпинете, и т. д. И в бюргерской среде с конца XVI века делается модным обучение игре на клавире. Картины названных выше голландских художников правдиво рассказывают об этом.

Показательно также, что в 1568 году в Голландии без указания автора была опубликована табулатура С. Вирдунга вместе с сокращенным и адаптированным переводом его известного трактата, где даются подробные объяснения устройства клавишных инструментов — наряду с органом, клавесина и клавикорда с их разновидностями, а также способа игры на них. Если в заголовке немецкого оригинала трактата (1511) назывались орган, лютня и флейта, то в голландской публикации вместо органа присутствует клавикорд*. Нельзя не вспомнить и о том, что в Нидерланды переселились Дж. Булл, Р. Диринг и П. Филиппс, деятельность которых не могла не влиять на развитие клавирного искусства в этой стране.

Распространение клавира подтверждается также массовым развитием в Нидерландах инструментального производства — недаром в XVII и первой половине XVIII века клавесины фламандской марки считались лучшими в Европе**.

Производство клавиров сосредоточилось в Антверпене. Первые сведения о нидерландских клавирах относятся к концу XV века. Назывались они клавикордами, но неизвестно, потому ли, что имели тангентный механизм, или по форме резонансного ящика, напоминавшего клавикорды (то есть они имели четырех-, а не пятиугольную форму, которая присуща итальянскому спинету). Во всяком случае, первые мастера клавиров, записанные в гильдии художников-ремесленников города Антверпена, назывались «clavichordmakers» (мастера клавикордов). Термин «клавесин» (clavizimbele) вводится после 1530 года. О клавикорде более нет упоминания.

В течение немногих десятилетий производство клавесинов так разрослось, что в 1573 году инструментальные

* О. Кинкелди называет местом хранения единственного известного экземпляра этого издания Королевскую библиотеку в Гааге, Клоппенбург, почти полвека спустя, — Королевскую библиотеку в Гравенсхагене (Kinkeldey, 1910: 64; Kloppenburg, 1951: 16).

** Славилась также мастера органов Гиллис Бребос (XVI век), Гийом Герман (середина XVII века) и др.

мастера подают петицию об организации самостоятельной гильдии*.

Среди них выделяется Ханс Рукерс (или Рукартс), в прошлом столяр. В 1579 году, выпустив свой первый клавесин, он был принят в гильдию и положил основание знаменитой фирме, поставлявшей свои изделия во все страны Европы и просуществовавшей до 1667 года. Однако вплоть до середины XVIII века купить «двойного Рукерса» (то есть клавесин с двумя мануалами) означало приобрести лучший инструмент**. Инструменты эти отличались большой прочностью, художественно отделанным внешним видом, красотой и нежностью тона, большим звуковым разнообразием.

Высшего расцвета фирма достигла под руководством Ханса (или Йоаннеса, Жана) Рукерса младшего. С ним вместе работал мастер Куше, его племянник, много экспериментировавший в области клавесинного строительства. По свидетельству К. Гюйгенса, инструменты Куше высоко ценил прославленный Шамбоньер.

Рукерсы не имели монополии. XVII век знал и других крупных клавесинных мастеров в Антверпене. Бёрни называет некоторых из них, в том числе ван ден Эльше, Дулькена, Булия.

Указанные факты говорят, казалось бы, о большом интересе к клавиру в Нидерландах. О том же в отношении органа свидетельствует слава нидерландских органистов. Как же согласовать эти факты с почти полным отсутствием литературы для клавишных инструментов вплоть до начала XVII века — до расцвета деятельности Свелинка?

Вопрос этот в равной степени относится и к клавиру и к органу, потому что в Нидерландах размежевание литерату-

* По современным данным, гильдия клавирных мастеров святого Луки существовала в Антверпене уже в самом начале 1500-х годов.

** Первый двухмануальный клавесин был создан в 1590-х годах фламандским мастером, современником Рукерса.

ры для этих двух инструментов проведено еще очень слабо. Клавирная музыка приобретает самостоятельность лишь в XVIII веке, то есть в то время, когда культура Нидерландов теряет черты национальной самобытности. Поэтому прежде всего следует выяснить, знали ли Нидерланды органную музыку до Свелинка.

3

На этот вопрос надо, естественно, ответить утвердительно. Иначе не могли бы нидерландские органисты добиться за пределами своей родины такого повсеместного признания: Вилларт и Бюс стали во главе новой инструментальной школы в Венеции, Марен успешно соревновался в Испании с Кабесоном и т. д.

Их исполнительство, очевидно, было подготовлено предшествующим развитием органного искусства. Вилларт или Бюс обучались именно в Нидерландах тому мастерству, которое так поразило современников и послужило основанием для развития новых инструментальных форм токкаты, ричеркара, канцоны. На одном только сопровождении вокальных мотетов они не могли бы довести до совершенства свое мастерство. Но коль скоро произведения их отечественных предшественников и современников не остались записанными в нотах, следует предположить, что эта музыка жила в «устной» практике — в искусстве импровизации. Способствовали тому специфические условия развития культуры в Нидерландах.

В XVI веке, в борьбе с мрачным гнетом католической инквизиции, ширится реформация. Гибель десятков тысяч людей в пытках и на эшафоте не могла остановить народное движение за независимость Нидерландов, за свободу личности. В 1579 году семь северных провинций (отныне они именуются Голландией) объявляют свою приверженность к протестантизму.

Кальвинизм не привел здесь к разрушению церквей, как это имело место в Швейцарии или пуританской Англии. По настоянию бюргерства сохраняются и органы. Но органист уже не является участником богослужения, он играет до или после проповеди, чтобы доставлять удовольствие и наслаждение прихожанам, чтобы отвлекать их от мирских дел*. Конечно, результат был обратный: из таких «постлюдий» позднее вырастают настоящие светские концерты.

Жизнерадостные и общительные голландцы, полные земных помыслов, охотно превращали церковь в место общественных встреч и празднеств. Ко времени Свелинка ритуал богослужения отодвигался на второй план — он заслонялся концертными номерами, в исполнении которых были заняты как органисты, так и другие инструменталисты. Приглашением исполнителей ведает уже не церковь, но городской магистрат, то есть светская власть. И в договорах с органистами специальным пунктом обычно предусматривались их концертные выступления после богослужения (например, городской магистрат Утрехта по договору 1626 года вменял в обязанность органисту ежедневно по часу играть после богослужения: зимою от 5 до 6, летом от 6 до 7 часов вечера). Этот обычай переходит в смежные с Нидерландами страны — Швецию, Данию — и расцветает на севере Германии (вспомним знаменитые *Abendmusiken* Букстехуде!).

Репертуар, исполняемый на таких концертах, не сохранился. Но, зная стилевые и жанровые черты творчества Вилларта, Бюса и Свелинка, а также особенности развития органной культуры в Нидерландах, можно сделать определенные выводы на этот счет.

* В городе Лейдене в 1593 году был заключен договор с органистом Корнелисом Шейтом, который должен был в известные дни и часы играть после проповеди, чтобы «удержать прихожан от непотребных мест».

Органист в Голландии, в отличие от немецкой протестантской практики, не участвовал в пении прихожан*. Его связи с общиной более внешние — он не «украшал» исполняемые ею хоральные напевы. Поэтому Нидерланды избежали столь развитого периода «колористов», то есть периода фигурационного расцветивания мелодий, которое в XVI веке грозило засушить немецкое органное искусство (школа Аммербаха).

Колорированные переложения вокальных произведений (церковного мотета, духовного псалма, светской полифонической песни), конечно, существовали и в Нидерландах XVI века. Об этом говорят пьесы Вилларта и Бюса. Но они менее распространены, чем в Германии. Эти переложения способствовали развитию инструментальной формы ричеркара. Как раз в этом отношении роль Нидерландов была передовой.

Искусство нидерландских органистов жило импровизационной практикой. Ценность его определялась неповторимо индивидуальной манерой игры исполнителя. Отсюда стремление к контрастной структуре токкаты, позволяющей показать мастерское владение различными типами техники и фактуры; отсюда и рождение развитой формы фантазии (или ричеркара), основанной на яркой смене фаз движения, непрерывных в своем сцеплении, или вариации (хоральной и песенной), дающей контрастную последовательность эпизодов; отсюда, наконец, выдвигание виртуозных красочно-инструментальных моментов.

О широте замысла и вдохновенности исполнения нидерландских органистов существует много мемуарных свидетельств, вплоть до конца XVIII века. Так, Бёрни с восторгом отзывался об амстердамском слепом органисте Потхоффе (очевидно,

* Сказанное в отношении Голландии отчасти применимо и к Фландрии. Несмотря на различия церквей, взаимосвязь между северными, протестантскими, и южными, католическими, провинциями Нидерландов была интенсивной.

подразумеваемая Якоба Потхольта), по сравнению с импровизациями которого исполнение большинства немецких органистов ему казалось сухим. С еще бóльшим основанием приведенные слова наблюдательного и пытливого англичанина можно отнести к музыкальной практике XVII века. Традиции нидерландских органистов были усвоены в других странах. И уже оттуда, обогащенные, они вернулись к Нидерландам. На вершине этого встречного пути находится Свелинк.

4

Ян Питерсзон (то есть сын Питера) *Свелинк* (1562–1621) обучался сначала у отца, Питера (Питера) Свиббертсзона (?–1573), потом, с 1578 по 1580 год, в Венеции, куда был послан управлением города Амстердама*. Вернувшись, стал органистом Старой церкви в родном городе, где до него работал отец, а после — его сын *Дёрк Янсзон Свелинк* (1591–1652). Слава Я. П. Свелинка как исполнителя была исключительно велика не только на родине, но и далеко за ее пределами. По свидетельству Музыкального словаря Вальтера (1738), это «чудо среди музыкантов и органистов». Особенно сильным было его влияние на немецких органистов, среди которых — С. Шайдт, Я. Преториус, М. Шильдт, Г. Шайдеман (его ученики) и др. Свелинк составил для них «Правила композиции».

Огромное уважение, которым пользовался Свелинк при жизни, и слава его, поддержанная учениками, во второй половине XVIII века сменяются долгим периодом забвения. Интерес к его творчеству пробуждается сравнительно поздно. Для А. В. Амброза Свелинк «сух и старомоден». Благодаря настойчивым изысканиям М. Зайфферта удалось восстановить более многосторонний творческий облик гениального голландского органиста.

* По современным данным, Свелинк никогда не покидал Нидерландов и в Италии не был.

Однако органно-клавирное творчество Свелинка сохранилось далеко не во всем своем объеме. Бóльшая и, вероятно, лучшая его часть не была записана. Это импровизации на концертах в амстердамской церкви. Не потому ли Свелинк счел возможным издать только четыре сборника вокальных псалмов и песен? Во всяком случае, инструментальные произведения были *впервые* опубликованы только спустя примерно 250 лет после смерти их автора! Среди опубликованного — токкаты, фантазии, ричеркары, вариационные циклы на духовные и светские мотивы (всего 68 произведений). Свелинк предстает в них мастером, стремящимся к обобщению различных национальных культур*.

В духе старонидерландских традиций воспитал его отец; в Италии он обучался у Царлино и, вероятно, у Габриели и Меруло**; вернувшись на родину, он знакомится с творчеством английских вёрджинелистов — в частности, с Буллом, Филиппом, Дирингом, переселившимися во Фландрию.

Английская музыка была хорошо знакома нидерландцам с конца XVI века. Почти во всех нотных сборниках, составленных в Антверпене или в Амстердаме, встречаются пьесы англичан. Особенно любопытен в этом отношении лютневый сборник Тейса, или Тизиуса (начало XVII века), в котором много английских песен и танцев, частично совпадающих с пьесами из «Фицуильямовой книги»***. Как указывалось,

* См.: Sweelinck, 1943. Следует назвать монографию А. Кёртиса, посвященную музыке Свелинка для клавишных инструментов (Curtis, 1969), а также публикацию клавирных сочинений композитора под редакцией выдающегося клавесиниста Г. Леонхардта (Sweelinck, 1968). Представляет интерес работа М. Брэдшоу о токкатах Свелинка (Bradshaw, 1975).

** В. Апель пишет: «Ранние биографии, следуя утверждениям Маттезона, сообщают, что Свелинк обучался у Царлино, но сегодня большинство ученых считает эти сведения недостоверными» (Apel, 1972: 325). Как уже указывалось, Свелинк в Италию не выезжал и, следовательно, там не учился.

*** Йохан ван Тейс (Тизиус, 1621–1653) — голландский юрист. Основал в Лейдене Bibliotheca Thysiana, где хранится громадная лютневая табула-

английские танцы содержит и клавирный сборник ван Сольдт.

От старонидерландской школы Свелинк берет размах и вдохновенность фантазии, от итальянцев — склонность к крупным, циклопическим построениям, от англичан — острое ощущение инструментальных возможностей: виртуозного пассажа, гармонической краски, мелодической фигурации — и скрепляет все это столь характерной для голландской культуры XVII века тягой к трезвому реализму, к пропорциональной соразмерности частей, к стройной архитектонике.

Однако указанные черты не во всех произведениях Свелинка в равной мере ощутимы. Поучительная наглядность строго логичного построения некоторых из них производит впечатление, будто автор в нотных записях пьес хотел оставить академические образцы для последователей и учеников своей школы.

В токкатах обнаруживается приверженность Свелинка к старой школе.

Итальянцы разработали два типа токкат. В исторически более ранних сочинениях полнозвучные аккорды сменялись оживленными пассажами, которые ускорялись к концу; новые же произведения давали более сложную композицию: между двумя отрывками различного характера вклинивался третий — фугированного склада (Меруло нередко увеличивал количество фугированных эпизодов).

Из 11 токкат Свелинка 8 представляют старый тип. Они несложны по развитию — то просты и задушевны, то величавы. Мотивная разработка напоминает вёрджинельную технику англичан: Свелинк избегает неподвижных аккордов,

тура. Она содержит более 400 (по другим данным — более 600) пьес, в том числе переложения голландских, английских, французских и итальянских песен и танцев, протестантских псалмов, мотетов, фантазий. Частично опубликована — сперва в периодике, а затем отдельным изданием (см.: Land, 1889).

создает непрерывное музыкальное развитие. Более проста Токката a-moll (эолийская); величава Прелюдия — а по сути дела, та же токката — F-dur (см. двухтомное издание органно-клавирных произведений Свелинка, издательство «Петерс», редактор Д. Хелльман, 1956).

Больших художественных результатов добивается Свелинк в фантазиях: здесь полностью раскрывается сила творческого вдохновения выдающегося голландского мастера. Его опыты в этом жанре послужили основой для создания позднейшей фуги. Конечно, в этом отношении он имел предшественников. Ученик венецианцев, Свелинк усвоил их метод построения больших ричеркаров путем контрапунктического «освещения» темы в различных аспектах: в расширении, сжатии, обращении, ракоходном движении. Английские вёрджинелисты научили его мотивно-фигурационной разработке и гомофонному развитию. А свойственное Свелинку чувство архитектоники помогло привести в эту форму внутреннюю законченность и единство, которых не хватало ричеркарам венецианцев.

{В творчестве Свелинка оформляются два типа фантазий. В первом из них (№ 1–8 по изданию «Петерса») используется трехчастная форма: сначала дается имитационный отрывок в манере ричеркара, соответствующий экспозиции в современной фуге; следующий отрывок носит большей частью прозрачный гомофонный характер, постепенно усложняющийся (увеличение количества голосов, тема в расширении); третий начинается обычно также с двухголосия, позже все более нагромождаются контрапунктические ухищрения (тема в уменьшении), с тем чтобы под конец смениться широкой, токкатного склада кодой.

Второй тип (№ 2–13), именуемый «фантазией с использованием эха» («fantasien op de manier van een echo»), дает еще более контрастную композицию, которая основана (особенно в средней, гомофонной части) на динамической смене небольших эпизодов. В этих фантазиях подчас преобладают гомофонные моменты.}

Наибольшей самобытностью отмечено вариационное искусство Свелинка. Но — любопытная деталь! — он более скован, когда в основу кладет неизменную хоральную тему, которая, согласно заветам старых фламандских полифонистов, проводится в басу или теноре*. Музыка Свелинка теплеет, становится человечнее и лишается черт дидактики и риторики, как только он обращается к народным мелодиям. Известны восемь таких циклов. В них использованы английские, французские и немецкие напевы. Это еще одно свидетельство широких интернациональных связей, характерных для Голландии того времени.

Если токкаты, фантазии и хоральные вариации Свелинка можно себе представить и в органном, и в клавирном звучании, то разбираемые вариации написаны уже специально для клавира. В них заметно плодотворное воздействие стиля английских вёрджинелистов, что сказывается и в мелодико-гармоническом развитии, и в отдельных технических приемах. Свелинк приводит в систему смелые, но не всегда обоснованные новшества англичан, преодолевает хаотичность в построении вариационных циклов, в использовании неподготовленных модуляций и, не теряя из виду основную тему (вёрджинелисты иногда забывали о ней!), создает стройное целое.

Эту тему Свелинк дает сразу же в фигурированном изложении. Далее в основной образ он привносит новые черты, раскрывает его разные грани, усложняет, драматизирует развитие, а в последней вариации возвращается к начальному состоянию. Показателен в этом отношении обширный цикл на тему «*Mein junges Leben hat ein End*», богатый внутренней

* Выделим наиболее удачные циклы: вариации на тему «*Herr Christus, der Gotts Sohn*» как образец строгого, мужественного письма Свелинка и вариации на тему «*O Mensch, beweine deine Sünde gross*» — непосредственные и лиричные (тема в басу, в верхних голосах канон), в которых предвосхищены пасторальные образы Баха (указ. изд., т. 2).

контрастностью, динамикой (см. пример 37). Волевым складом отмечены вариации на тему «Es soll sein»; задушевностью — на мелодию популярной английской песни «Fortuna».

37



Передовое бюргерское сознание способствовало утверждению в творчестве Свелинка энергичных и мужественных черт, открытости чувств, лиризма. Вслушиваясь в эти произведения, убеждаешься в том, как обновлялись жанр и стиль клавирного искусства под живительным воздействием народного искусства. Поэтому, говоря о влиянии Свелинка, следует иметь в виду, что оно сказалось не только в кристаллизации формы фуги, но и в прояснении мелодико-гармонического стиля в вариациях.

Последующее поколение голландских композиторов, создававших на рубеже XVII–XVIII веков вариационные циклы и сюиты, по-прежнему обращалось к народно-бытовой мелодике. Но эти пьесы — их авторы Лукас де Миллеви́ль, Элиас

Броннемюллер, Николас Вордхудер и др. — менее оригинальны и отражают то немецкие, то итальянские влияния. С отечественной традицией крепче связаны упомянутые выше произведения Гисберта Стенвика из сборника ван Эйль.

5

Фламандские органисты являлись проводниками французских влияний на нидерландской почве. Таково, например, творчество современника Свелинка, органиста придворной капеллы в Брюсселе *Петера Корнета* ([1570–1580]–1633), для которого характерна прозрачная и одновременно красочная гомофонная манера письма.

Это влияние со временем все более усиливалось. Оно приносило в органное искусство гармоническую ясность, короткие мелодические фразы, пикантные ритмы. В качестве примера можно назвать произведения крупного фламандского органиста *Маттиаса Ванден Хейна* (1721–1785).

В XVIII веке выделяется ряд клавишинных композиторов. Время написания их пьес падает в основном на 30–50-е годы. В этой музыке еще более заметно французское влияние.

Появляются живописные подзаголовки пьес (Фиокко — «Итальянка», «Франциска», «Жалобная», Ван Хельмонт — «Модница», «Мелодичная» и т. п.); изысканные приемы орнаментики (Фиокко заимствует типы украшений у Куперена); излюбленные французами танцы (сюиты Фиокко, Райка, Ван Хельмонта и др.).

Вместе с тем обнаруживается воздействие стиля итальянских сонат с их широкой мелодикой, чувственной гармонической краской, отчетливой ритмикой, подвижным складом. По строению своему эти пьесы двухчастны и следуют схеме старосонатной формы.

И наконец, некоторые из пьес бельгийских клавесинистов берут себе образцом помпезный, величественный стиль Генделя (фуги Ван Хельмонта, рондо Райка).

В целом произведения фламандцев XVIII века носят недостаточно самостоятельный характер. Запоздалый расцвет клавесинизма в Нидерландах, давший по сравнению с предшествующим периодом большое количество произведений, не внес в европейскую клавирную литературу XVIII века специфических национальных черт. Это подражательное искусство не могло быть долговечным: клавиризм переживал период острого кризиса, на смену ему выдвигались новые жанры, темы и образы *фортепианного* творчества.

В заключение приводятся краткие биографические сведения о фламандских клавесинистах.

Питер Бустейн (1649–1729) — органист в Миддельбурге. Его сборник, вышедший около 1712 года, отчетливо обнаруживает французское влияние.

Жосс Бутми (1697–1779). Оставил 3 сборника.

Шарль Жозеф Ван Хельмонт (1715–1790) жил в Брюсселе, оставил много клавесинных пьес, первый сборник издал в 1737 году.

Маттиас Ванден Хейн (1721–1785) — органист в Лувене, издал 2 сборника.

Абрахам ван ден Керкховен (ок. 1618–1701) — фламандский органист. Большое число его произведений имеется в рукописном собрании, содержащем всего 364 пьесы (Королевская библиотека, Брюссель, № 3326).

Жан Батист Лёйе (1680–1730) родился в Генте, примерно с 1705 года жил в Лондоне, где пользовался большим почетом. Там же издал 6 сюит. Фамилия Loeillet нередко писалась и произносилась как Lully. Отсюда возникло ошибочное присвоение пьес Лёйе знаменитому французскому оперному композитору Люлли, что имеет место в сборниках М. Пауэра, Л. Кёлера и др.

Дьёдонне Райк (ок. 1703–1764) — органист в Антверпене, составил 3 сборника сюит.

Жозеф-Гектор Фиокко (1703–1741) опубликовал 2 сюиты.

Герхардус Хавинга (1696–1753). Единственный сохранившийся его сборник, включающий 8 сюит, вышел в 1725 году.

IV. ФРАНЦИЯ

1

Расцвет французского классицизма связан с эпохой Людовиков XIV и XV. Основные черты его оформились в период становления абсолютизма во Франции.

На первых порах этот процесс представлял собой исторически прогрессивное явление. Говоря об абсолютизме в передовых европейских странах (и в первую очередь Франции), К. Маркс указывал, что в этих государствах «абсолютная монархия выступает как цивилизующий центр, как объединяющее начало общества»*. В борьбе с феодальной раздробленностью страны выдвигается Париж как центр государства и необычайно возрастает роль двора, объединяющего видных представителей литературы и искусства.

Их деятельность не ограничивается задачами создания придворного развлекательного искусства, хотя в произведениях того времени частично отражены быт, нравы и художественные вкусы Версаля. Искусство преследует более высокие цели: оно проникается глубокими моральными принципами (вспомним, что это был век жестокой борьбы янсенистов с иезуитами), борется за идеи государственности, за общенациональные идеалы.

Классицизм, это рационалистическое философское обоснование нового научного мировоззрения и нового метода познания действительности (Бэкон и Декарт — его провозвестники), становится главенствующим художественным направлением. Он противостоит средневековым предрассудкам и прославляет величие разума, свет которого должен помочь осознанию жизненных явлений. Принципы рационалистического анализа сформулированы Декартом в его «Рассуждении о методе». На связь

* Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 10. С. 431.

картезианского учения с эстетикой классицизма указывали многие исследователи. Изучение известного трактата Буало «Поэтическое искусство» (1674) подтверждает это.

Однако классицизм не был порождением холодной рассудочности, ложной искусственности. Черты абстракции, условности, правда, присущи творчеству классицистов. Но в то же время их лучшие представители выдвигали требование последовательного анализа богатства человеческих переживаний. Одни из них изучали типы страстей, душевных состояний, другие классифицировали разнообразие индивидуальных характеров. «Максимы» и «Характеры», с замечательного почина Ларошфуко и Лабрюйера, становятся средством записи психологических наблюдений.

Интерес к подобного рода наблюдениям помогает выработке языка ясного и точного (еще Монтень ратовал за «простую и наивную речь») — языка, богатого мельчайшими оттенками чувств и мыслей.

Исходя из указанных предпосылок классицистского стиля, становятся понятными особенности французского клавесинизма с его тонкой передачей душевных состояний и портретных характеристик. В этой же связи надо рассматривать стремление к воплощению «известных идей» или типических чувств («характеров»), о которых пишет Дандриё в предисловии к клавесинному сборнику 1724 года.

Но классицизм не был единым течением. Изменения в общественной и культурной жизни страны вносили в него свои коррективы. И подобно тому, как в недрах абсолютистской монархии крепла буржуазная оппозиция, так и внутри школы классицизма накапливались элементы реализма*.

Не была единой и школа клавесинизма. Ее наиболее самобытный период связан с эпохой Людовика XIV (г. п. 1643–1715).

* Ср. реалистические моменты в трактовке мифологических сюжетов у художников Труа, Ватто, Буше.

Это время знало много имен крупных государственных деятелей, дипломатов, полководцев, литераторов, живописцев, архитекторов, музыкантов. Первая половина правления Людовика XIV знаменовалась ростом экономической и государственной мощи Франции. Именно в эти годы Версаль выдвинулся как важнейший не только политический, но и культурный центр Европы.

Но со временем углублялось противоречие между «двором» и «городом», то есть между дворянско-абсолютистскими и буржуазными кругами. Это противоречие резко наметилось во второй половине правления короля — после смерти всемогущего министра Кольбера (1683), когда страна вошла в полосу религиозного террора (1685 год — год отмены Нантского эдикта о свободе вероисповеданий), экономического развала, военных неудач. Классовые бои во Франции предельно обостряются в годы правления безвольного и бездарного Людовика XV (г. п. 1715–1774), и начиная с середины XVIII века все чаще поднимаются голоса, оспаривающие прерогативу королевской власти.

На рубеже XVII и XVIII веков, в период начального обострения социально-политических противоречий, особое значение приобретала область клавиесинного творчества. В то время как оперно-балетный спектакль заостеневал в условиях придворной зрелищности, более интимный, более чуткий к психологическому штриху клавиесинизм привносил в старофранцузский стиль новые черты*. Те же изменения, ведущие от красноречия к лиризму, наблюдаются и в развитии классицистской трагедии от Корнеля к Расину. Аналогичен путь музыкальной эволюции от Люлли к Франсуа Куперену. Это путь углубления и утончения психологического начала в рамках уже установив-

* Знаменательно, что одно из первых проявлений оппозиции художественной интеллигенции к дворянской аристократии связано с Ассамблеей любознательных честных людей, возглавлял которую *клавиесинист* Шамбоньер!..

шегося национального стиля. Современники характеризовали его кратким определением «la manière douce» (мягкая манера). Многие авторы XVII–XVIII веков отмечали его особенности.

Мерсенн (1636), Могар (1639), Сент-Эвремон (1684) писали, что французскому стилю свойственны «тонкий вкус, изящество, разнообразие оттенков, которые сочетаются с чувством меры, с последовательным проведением единой идеи». Ф. Э. Бах (1753) говорит о чистоте и блеске французской манеры. Кванц (1752) широкое, тягучее движение скрипичного смычка у итальянцев противопоставляет французской манере короткого, четко артикулированного штриха.

Но французский национальный стиль все же подвергался изменениям, которые определялись воздействием новых тенденций, шедших из Италии.

В течение XVII–XVIII веков выявились три волны итальянских влияний, в борьбе с которыми и в условиях частичного их усвоения оформлялся стиль французского клавесинизма.

Первую волну можно приурочить ко второй половине XVII века. Постановка «Орфея» Луиджи Росси в Париже в 1647 году является ее начальным предзнаменованием, деятельность Люлли — дальнейшим усилением, а усвоение мотивной техники Корелли — ее завершением. Poleмика Сент-Эвремона и Мотт-Лебайе служит отражением роста первой волны итальянского влияния во Франции.

Вторая волна непосредственно вытекает из первой. Разнообразная динамика, интенсивная выразительность мелодии, гомофонность — эти качества итальянской музыки на рубеже XVII–XVIII веков восхищают многих французов. И если теоретики искусства и некоторые композиторы (в том числе Куперен) усматривают в этих новых стилистических тенденциях элементы, чуждые отечественному национальному стилю, то все же большинство музыкантов-практиков подпадает под воздействие чувственного очарования итальянской музыки. Это, в частности, заставило композитора М. А. Шарпантье

обратиться с призывом: «Идите в Италию — там найдете подлинный источник вдохновения!» В начале века отражением второй волны итальянского влияния служит полемика между аббатом Рагене и Лесерфом де ла Вьевилем, в середине века — между Арно и Ж.-Ф. Мармонтелем.

К этому времени воздействие третьей волны достигает апогея. Она приводит в 50-х годах к «войне буффионов» и вызывает к жизни знаменитое «Письмо о французской музыке» Ж.-Ж. Руссо (1753). Реализм итальянской комической оперы своеобразно преломляется во французской музыке. Руссо вкладывает иной смысл в классицистское понимание «близости к природе» и также по-иному, чем это имело место у Малерба или Монтеня, формулирует требование ясности и простоты.

Новые идейно-стилевые черты во французской музыке середины и конца XVIII века отчетливо запечатлены в операх Монсиньи, Далеирака, Гретри, в инструментальном творчестве скрипача Гавинье, клавесинистов Дандриё или Дакена.

В эти годы ломки старой традиции связь с клавесином еще не нарушается. Симпатии к нему по-прежнему велики, и, когда появляется в Париже фортепиано — его в недалеком будущем могущественный соперник, Вольтер (в письме к мадам дю Дефан, 1774) гневно восклицает: «По сравнению с клавесином, это инструмент торговца кастрюлями!..» Но французская клавирная школа, представленная, как и прежде, рядом блестящих имен, уже раздиралась внутренними противоречиями. Поэтому, лишь только фортепиано утвердилось в концертных залах Парижа (а это произошло в 60–70-х годах XVIII века), распад клавесинизма был предreshен.

Великая французская буржуазная революция, порвав со всеми аристократическими предрассудками и условностями «старой Франции», положила, в частности, конец безоговорочному и деспотическому владычеству клавесина в истории французской музыки.

2

Хронологические границы в истории французского клавесинизма определяются с середины XVII до последних десятилетий XVIII века*.

Нередко историки пытаются найти более ранние образцы клавирной музыки во Франции. Отмечается, в частности, что в 1530–1531 годах издатель Аттеньян выпустил семь нотных сборников, в которых наряду с органом упомянут клавир, и высказывается недоумение по поводу того, что после публикаций Аттеньяна в течение около полутора столетий не выходили из печати клавирные пьесы.

Однако эти недоумения основаны на недоразумении — оно будет далее разъяснено, — ибо рост популярности клавиря приходится лишь на вторую половину XVII века. До того времени его значение вдвойне подчиненное: в церкви и на праздничных торжествах выступает орган, на дому и при дворе процветает лютня⁵¹.

Мерсенн, этот крупнейший музыкальный авторитет первой половины XVII века, говорит: «Лютне надо отдать предпочтение перед эпинетом» — и добавляет: «Во Франции лютню считают самым благородным инструментом как из-за сладости ее тона, количества и гармоничности струн, их диапазона, способов настройки, так, наконец, и из-за трудностей игры на ней». Мерсенн называет далее ряд выдающихся лютнистов — своих современников: Дени Готье, Ланкло, Бланкроше, Мервиль; следует к ним прибавить имена Пинель, Мезанжо, Шанси, Боке и др.

Почти все музыканты XVII века играли на лютне. Ей отдавали свой досуг и придворная знать, и провинциальное дворянство. Увлечение лютней почиталось благородной страстью.

* В начале этого раздела М. С. Друскин определяет эпоху Людовиков XIV и XV (то есть примерно с середины XVII века до 70-х годов XVIII) как время *расцвета* французского клавесинизма, что представляется более точным.

Общение на почве лютни, обмен рукописями пьес для нее, горячее их обсуждение являлось признаком хорошего тона. Нередко это увлечение было глубоким, искренним. Такова, например, страсть к лютне голландца Гюйгенса; таков характер музицирования прекрасных парижских лютнистов Нинон де Ланкло и ее подруги Марион де Лорм.

В XVI веке роль лютни во Франции мало чем отличалась от той роли, которую она играла в быту Италии и Германии, Чехии и Польши. Это был обязательный светский инструмент для сопровождения пения. Несложная, подчас неуклюжая гармонизация характеризовала такое сопровождение. Попытки создания сольной литературы не отличались большими достоинствами, скованность аккордовых вертикалей не преодолевалась*.

Но в течение немногих десятилетий французская лютневая литература преобразилась. В связях аккордов появилась плавность, движение оживилось благодаря тонкой полифонической разработке мотивов.

Высказывалось предположение (в частности, М. Зайффертом), что такой расцвет лютневой литературы обусловлен обменом художественным опытом между Англией и Францией. Это действительно имело место: например, руководство к игре на лютне Леруа переиздается в 1654 году в Англии; в то же время пьесы ряда английских лютнистов печатаются во Франции; французские лютнисты Баллар** и Жак Готье живут в Лондоне; парижане изучают пьесы английских вёрджинелистов.

* В XVI веке французская лютневая школа отставала в своем развитии от испанской или итальянской. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в сборник «Chansons au luth», опубликованный Л. де Ла Лоранси в 1934 году по заданию Французского музыковедческого общества.

** Кто именно из представителей известной семьи музыкантов и нотиздателей Баллар работал в Лондоне, неясно: каких-либо сведений об этом обнаружить не удалось.

Но не лишено вероятия, что на формирование французских музыкантов оказало также влияние знакомство с итальянской и особенно испанской лютневой школой. Недаром именно в это время, в XVII веке, французы увлекаются испанским романом. Добавим, что «испанская проблема» в течение всего века стояла в центре французской политики. Тогда станет понятным, что идейно-образное богатство визуальной литературы XVI века не могло пройти бесследно для французской лютневой музыки следующего столетия. Но одновременно велики и различия, обусловленные спецификой национальных культур.

Французская лютневая литература своей вершины достигла в творчестве *Дени Готье* ([1597/1603]–1672) — крупнейшего представителя целого поколения музыкантов. В его творчестве закрепились стиль и жанры лютневой музыки, характерные особенности которых усваивают клавесинисты.

Это музыка ясного и отчетливого склада. Она дает, быть может, наиболее верное представление о французской «мягкой манере», изысканной и простой, лишенной какой бы то ни было назойливости и шумливости. «Я заметил,— говорил известный виолист Могар,— что мы находим себя в недоговоренности, тогда как итальянцы — в чрезмерности». Впоследствии в руках клавесинистов французская «мягкая манера» приведет к культу хрупких, ломких линий, зыбких, незавершенных ритмов, гармонической сложности. Однако их музыка не потеряет черт упорядоченности, симметричности, пропорциональности — этих основных качеств классицизма.

Музыка Готье в этом отношении менее изысканна: она энергичнее, импульсивнее, в ней более ощутима связь с танцами народных музыкантов-скрипачей. Готье отдает предпочтение трем танцам: аллеманде, куранте, сарабанде. Встречаются также павана, жига, канари, чакона, гальярда; нередко им предшествует прелюдия. Эти наборы пьес объединены тонально и образуют сюиты.

Некоторые танцы, большей частью куранты, имеют вариации — дубли (doubles). Схема строения этих пьес близка применявшейся вёрджинелистами: AA_1BB_1 . Но техника вариации отдаленно напоминает испанские дифференсиас.

Не все пьесы снабжены обозначением танца. Нередко оно заменено программным заголовком.

В наиболее обширном цикле, оставленном Готье под характерным для стиля того времени заглавием «Красноречие богов» (содержит 62 пьесы, объединенные в сюиты), встречаются три типа названий. Одни воспроизводят мифологические имена (Минерва, Одиссей, Андромеда, Диана, Орфей, Нарцисс и т. д.); другие дают жанровые или психологические характеристики (пастораль, нежная, героическая, веселая и т. д.); третьи указывают на личные связи композиторов (музыкальные эпитафии — *tombeaux* — памяти лютнистов Мезанжо, Ланкло, м-ль Готье и т. д.).

Эти заголовки в XVII веке еще не всегда соответствуют содержанию пьесы (в следующем столетии такая связь укрепитя). Их богатый ассортимент на первых порах является следствием все той же страсти к украшательству, которой проникаются французская живопись, архитектура, прикладные искусства.

Страсть к украшательству порождает и утонченную мелодическую орнаментику. Готье впервые в лютневой литературе употребляет ее.

Наконец, и в области гармонии Готье был подлинным новатором. В его пьесах используются еще старинные лады. Но под воздействием народной музыки в них уже проступают функциональные тяготения мажоро-минорного лада.

Достигнув вершины развития, лютневая литература, однако, вскоре склоняется к упадку. В последних десятилетиях XVII века — после того как в течение многих лет придворный гравер Баллар издавал ежегодно по новому сборнику — для лютни наступает пора забвения. И уже в 1732 году Ти-

тон дю Тийе рассказывает, что он за год до того встретил в Париже «всего лишь одного из трех-четырех лютнистов, которые еще продолжают играть на этом инструменте» (Titon du Tillet, 1732).

Клавесин, обогащенный новыми техническими и звуковыми возможностями, вобрав в себя элементы лютневого письма, вытеснил аристократический инструмент из домашнего и дворцового быта.

3

Как и в других странах Европы, французская клавесинная литература развивается на первых порах в связи с органной. Но во Франции раньше начинается период расцвета клавесина, который уже не является меньшим братом органа.

О существовании органной музыки на более ранних этапах развития можно лишь догадываться. Сохранившиеся материалы отрывочны и случайны. Больше сведений поступает об органистах XV века (Генрих из Саксонии, Гребан, Байльи, Беранже). Деятельность их была, по-видимому, оживленной: органист участвовал не только в богослужении, но и во всех семейных и корпоративных праздниках, играл на свадьбах, во время национальных торжеств (например, во время коронации Франциска I в Реймсе в 1515 году) и т. д.

Единственные сохранившиеся публикации относятся к 1530–1531 годам. Это уже названные семь сборников, изданные в Париже Аттеньяном. Они имеют подзаголовок «для игры на органе, эпинете и маникорде»*.

* Примечательно, что такое предназначение имели все сборники — даже тот из них, который содержал танцы (гальярды, паваны, бранли и басс-танцы). По поводу последней публикации существуют две точки зрения. Дж. Гиллеспи считает, что именно танцы предназначались для исполнения

Неизвестны причины, побудившие Агтеньяна выпустить эти сборники, которые предназначались для домашнего музицирования; неизвестно также, кто помогал ему их составлять. Они быстро исчезли из продажи; в конце столетия эти издания считаются очень редкими; в XVII веке о них уже забыли. Органист Тителуз, печатая в 1623 году свои пьесы, полагал, что до того во Франции не было опубликовано ни одной органной табулатуры.

Четыре сборника содержат песни и танцы. В простых гармонизациях чувствуется рука искусного мастера. И если имя его осталось неизвестным, то отобранный им бытовой песенно-танцевальный материал получил большое распространение и за пределами Франции. Из него черпают издатели итальянские (Гардано в Венеции, 1539) и нидерландские (Сусато, 1551; Фалез & Беллер, 1571)*; отдельными песнями пользуются немецкие органисты (табулатура Аммербаха — 1571, Шмида — ок. 1577); танцы позже частично переиздаются в самой Франции («Орхезография» Туано д'Арбо, 1588, и ряд переизданий).

Остальные три сборника, вероятно, рассчитаны главным образом на органное исполнение. Их содержание предназначено для литургических целей. Часть материала — самостоятельные инструментальные пьесы; остальные представляют собой колорированные переложения вокальных отрывков.

на клавесине или клавикорде, хотя клавесинный стиль как таковой в них еще не проявляется (Gillespie, 1966: 27–28). В. Апель же подчеркивает, что первым среди инструментов в заголовке назван орган, но имелся в виду, «безусловно, не церковный орган, а маленький домашний (называемый обычно "bible-regal"), который был тогда в широком употреблении» (Arel, 1972: 239).

* {Нидерландские сборники так насыщены французским материалом, что невольно возникает вопрос, не были ли нидерландцы лишь издателями для Франции. Особенно поражает в сборнике Фалеза и Беллера наличие большого количества танцев с именами французских провинций — Савойя, Пуату, Шампань, Бургундия и т. д.}

Публикации Аттеньяна не имели ни предшественников, ни последователей (исключение составляют изданные в 1559–1664 годах Жаном д'Эстре четыре «Livres de Danseries» и в 1560-м — аналогичный сборник Симона Горлье, или Горлеана; последний сборник утрачен). Случайный ли это факт или закономерный — на данный вопрос, несмотря на тщательные изыскания, не удалось найти ответа. Во всяком случае, это первая ласточка, знаменующая начало весны обновления французской музыки под воздействием народного искусства.

Вместе с тем сборники Аттеньяна подтверждают, что французские органисты не делали особых различий между тем, что они играли на светских праздниках, и тем, что играли в церквах во время службы*. Исполняемая музыка была проникнута песенностью, виртуозные токкаты и прелюдии отсутствовали. Внешне, казалось бы, намечается сходство с испанской музыкой. Но характер французской песенности иной, чем испанской, — более мягкий, плавный, танцевального склада.

Этот мир светлых и чувственных образов, связанных с народным творчеством (преимущественно с рождественскими песнями — нозлями), делает искусство французских органистов близким и понятным широким массам. Поэтому так долго и неизменно оно пользовалось огромной популярностью.

Ф. В. Марпург писал (1755): «Орган во Франции снискал почет больший, чем где бы то ни было». Неудивительно, указывает он далее, что эта страна имеет столько прекрасных органистов.

И действительно, каждый из французских композиторов XVII–XVIII веков владел органом**. Работа в церкви

* Хотя в сборниках Аттеньяна представлен и светский, и церковный репертуар, это отнюдь не указывает на то, что органисты не делали между тем и другим различия.

** И не только в эти столетия, но и позже, в XIX веке: как органисты начали свою музыкальную карьеру и Сен-Санс, и Гуно, и Форе, и... создатель оперетты Эрве!

не отвлекала от других возможностей заработка: можно было давать частные уроки, участвовать в светских концертах, играть на органе в других церквях и т. п. С 1668 года столичные музыканты получают поддержку от государства: Людовик XIV учреждает четыре должности придворных органистов, каждый из которых был занят не более трех-четырех месяцев в году. Помимо того, в дворцовом штате значилась должность клавесиниста.

Большая терпимость к светской деятельности органистов* и стремление государства и городских управлений к оказанию им поддержки способствовали интенсивному развитию органного искусства во Франции. Пути его развития были своеобразными.

Сначала — речь идет о XVII веке — заметно влияние итальянских органистов, но не в такой сильной степени, как в Германии. Оно сказывается в фантазиях и вариационных ричеркарах Гийе (1610), Дю Корруа (1610), Лежёна (1612) и др.

Видным представителем французской органной музыки на рубеже XVI и XVII веков является *Жеан Тителуз* (1562/1563–1633, родом из семьи английских эмигрантов). Пьесы в его двух печатных сборниках (1623, 1626) лишены сухости и «учености», которые проявлялись у тех, кто подражал венецианцам (особенно у немцев). Техника разработки основана на разложении темы на небольшие мотивы, их сплетении и имитационной перекличке. В ричеркарах, в инструментальных транскрипциях строф из «Магнификата» совершенствуется органный стиль, который, по словам автора, «способен дать больше контрапунктических возможностей, чем пение».

Однако после выхода в свет сборников Тителуза количество печатных органных пьес по-прежнему невелико, хотя известны

* Добавим — и органисток: во Франции, еще более чем в Испании, женщины допускались к игре на органе, причем не только в женских монастырях, но и в городских церквях.

имена крупных органистов — Пьера де Ла Барра, Дю Мона*, Дени, Робердея и др.

Старую школу с новой связывает *Никола Антуан Лебег* (ок. 1631–1702), оставивший три органных сборника и два клауесинных (1677, ок. 1687). Издавая свой первый органный сборник (1676), Лебег указывал, что ставил себе целью «показать провинции, как играют в Париже». Он опубликовал восемь циклов пьес, каждый из которых начинается торжественной прелюдией (*plein jeu* — полным органом). В библиотеке г. Тура (Франция) сохранился рукописный трактат Лебега «*Méthode pour toucher l'orgue*», опубликованный в XX веке.

Лебег и его современники д'Англебер и Нивер закладывают основы нового стиля — гомофонного, с преобладанием мелодических элементов над контрапунктическими, что указывает на еще более сильное воздействие народной песенности. Показателен в этом отношении *Гийом Габриель Нивер* (ок. 1632–1714; три органных сборника — 1665, 1667, 1675). Его пьесы под названием «*Récit*»** основаны на выделении сольного регистра как носителя мелодического начала; этот жанр он особенно охотно культивировал.

В. Апель пишет: «Самое раннее систематичное объяснение французских мелизмов можно найти у Нивера в его «*Livre d'orgue*» (1665), где в предисловии даются названия украшений, а именно *agrément*, *cadence* и *double cadence*, способ их обозначения и исполнения» (Apel, 1972: 706).

Жан-Анри д'Англебер старший (1629–1691), основательно поработавший в новой манере, равно как и его учитель

* Де Ла Барр и Дю Мон — оба корреспонденты К. Гюйгенса. Первого из них высоко ценил Мерсенн; во «Всеобщей гармонии» он указывал, что вскоре должен выйти сборник пьес де Ла Барра, который «научит органистов играть украшения». Издание это не сохранилось, а возможно, так и не вышло.

** *Récit* (фр.) означает рассказ, речитатив, а также верхний мануал органа.

Шамбоньер, мало оставил пьес для органа — это пять фуг в сборнике (1689), большинство пьес в котором предназначено для клавесина. Более продуктивен *Андре Резон* (до 1650–1719). В предисловии к своему первому сборнику (1688; второй издан в 1714 году) он обращается к «запертым в провинциальных монастырях органистам и органисткам», желая их познакомить «с новой, приятной и содержательной манерой».

В пьесах Резона используются концертирующие голоса, переключки, эффекты эха. Регистры и мануалы постоянно сменяются*. Выдвигается на первый план мелодическая линия, по-клавесинному изысканно орнаментированная. Связь с литургическими темами нарушается.

Поучительны указания Резона исполнителям: он предлагает для уяснения характера пьес сличать их с известными танцами — сарабандой, жигой, гавотом, бурре, канари, пассакальей, чаконой — и играть их в духе соответствующего танца. «Только,— замечает он,— принимая во внимание святость места, следует больше замедлять к концу пьесы» (!). Любопытны также обозначения характеров движения, которые Резон заимствовал у клавесинистов, и его аппликатура (в частности, он предписывает пользоваться приемом соскальзывания пальца с черной на белую клавишу). Его прелюдии отходят от старого аккордового типа и скорее приближаются к характеру оперной увертюры. Творчество Резона закрепляет внедрение светских мотивов в органную музыку и воздействие на нее клавесинного стиля. Стоит упомянуть, что тема Пассакальи № 3 из Мессы Резона, включенной во II том его сочинений, использована И. С. Бахом в знаменитой Пассакалье c-moll.

В XVIII веке литература для органа во Франции теряет черты самостоятельности. У *Франсуа д'Аженкура* (1684–1758)

* Французскую органную регистровку можно сравнить с техникой инструментовки: Люлли, например, редко пользовался симфоническим tutti; он делил оркестр на группы, которые переключались друг с другом.

еще заметнее влияние клавесинизма; оперно-лирические моменты крепнут в пьесах *Луи-Никола Клерамбо* (1676–1749; сборник — 1710); *Пьер Дюмаж* (кр. 1674–1751) использует оркестровый колорит увертюры Люлли (два его органых сборника вышли в 1708 и 1712 годах, второй из них не сохранился); *Жан-Франсуа Дандриё* (1682–1738) хочет подчеркнуть в органе «благородную и элегантную простоту» (Dandrieu, [с. 1719]); *Луи-Клод Дакен* (1694–1772) в «Новом сборнике нозлей для органа и клавесина» (1757) культивирует простейшие приемы фигурационной вариации и прозрачного гомофонного письма.

Но вместе с тем подвергается тончайшей разработке техника регистровой раскраски произведения, выделения и переключки солирующих голосов. Искусство органиста расценивается согласно умению «хорошо сочетать регистры» (указание Буавена — Bouvin, 1700).

Французская органная школа осознает себя вне церковных традиций. Ее светские функции санкционируются в 1748 году, когда в зале Духовных концертов был открыт орган, за которым попеременно выступали Шерон, Дакен, Бальбатр. Последний в 1755 году исполнил здесь свой органый концерт с оркестром и нередко играл обработки симфонических и оперных отрывков*.

Но выступления эти мало чем отличались от выступлений в церкви. Грань между светской и духовной органной музыкой стирается. Немец констатирует, что «музыка, которую играют органисты в церквях, не очень набожна: это менуэты и разного рода светские арии»**.

Мерсье говорит, что в церквях звучат ариетты и сарабанды, менуэты, романсы и гавоты***.

* Органные концерты Бальбатра не сохранились.

** Nemeitz J. C. Le séjour de Paris. Leiden, III 1727. P. 232.

*** См.: Mercier L.-S. Tableau de Paris. Amsterdam, 1782. P. 78.

Те же танцы, ариетты и песни исполнялись и на дому, и в концерте. Стил и жанры этих пьес оформились в клавесинной литературе.

4

В годы, когда писалась «Всеобщая гармония» Мерсенна (первая треть XVII века), клавесин только начинал входить в моду. Спинет (или эпинет, как его называет Мерсенн) был уже сравнительно давно известен. Но, указывает автор трактата, «еще в конце XVI века он не имел регистров, теперь же их уже семь; правда, не все умеют ими пользоваться». Мерсенн называет также маникордион (то есть клавикорд), но описание его дает довольно сбивчивое. В первой трети XVII века еще не установились типы клавиров и приемы игры на них. Нет еще и самостоятельной клавирной литературы.

Пьесы из сборников Аттеньяна, д'Эстре, Горлье могут быть с успехом исполнены и на других инструментах. И обратно — к клавесину приспособляются пьесы, написанные для лютни*. Но уже в последней трети XVII века издается несколько сборников, специально предназначенных для любителей клавесина. Они выходят из печати в тот момент, когда черты французской клавесинной музыки уже сформировались.

Замечания в трактате того же Мерсенна помогают понять задержку в опубликовании этих сборников: инструментальные табулатуры XVII века не давали достаточных указаний исполнителю. Пьесы могли быть изучены только под руководством

* См. сборник Перрина «Музыкальные пьесы для лютни с указанием правил совершенной игры на лютне и на клавесине» (Париж, 1680). Сборник содержит клавирные переложения лютневых пьес Жака, Дени и Эннемона Готье.

автора. Лишь лютнист Леруа, добавляет Мерсенн, коснулся вопросов исполнения.

Шамбоньер, в сборниках которого впервые во Франции представлены печатные образцы пьес, специально предназначенных для клавесина, сознавался, почему на склоне лет (ему было в то время около 70) он решился на этот шаг.

«Неприятности, связанные с печатанием пьес, заставили меня удовлетвориться тем успехом, которым осчастливили меня избранные люди Европы, когда я имел честь сыграть им мои пьесы. Теперь я получаю сведения из различных мест о том, что почти во всех городах, где в ходу клавесин, идет как бы торг копиями моих вещей. Эти копии содержат много ошибок и дают неправильное представление о пьесах. Хочешь не хочешь, но нужно добровольно отдать то, что уже взято силой,— осуществить полностью то, что уже другие сделали за меня наполовину. В таком виде пьесы сделают больше чести автору и могут быть более полезны публике, чем все те несовершенные копии, которые были в ходу под моим именем до сих пор».

Шамбоньер откровенно говорит о стремлении засекретить свои исполнительские приемы*. Соображения его были общими для клавесинистов конца XVII и начала XVIII века: несовершенство нотной записи и гравировки нот (Куперен должен был выжидать несколько лет, прежде чем освободится от работы гравер, к которому он хотел обратиться) приводили к тому, что клавесинные пьесы с большим опозданием поступали в печать**.

* Засекречивание некоторых исполнительских приемов могло иметь место, но в приведенной цитате речь идет скорее о небрежном отношении к авторскому тексту.

** Куперен начал печатать свои клавирные пьесы в возрасте 45 лет, а И. С. Бах — 46.

Поэтому появление сольной клавирной литературы следует датировать не моментом опубликования сборников Шамбоньера, но несколько ранее, ибо уже в 50-х годах XVII века слава его как первого клавесиниста Европы гремела за пределами Франции.

Жак Шампъон де Шамбоньер родился в 1601 или 1602 году, умер в 1672-м; происходил из рода Шампъонов, представители которого еще с XV века имели в своих рядах музыкантов. Отец его играл заметную роль при дворе. Людовик XIII благоволил и к Шамбоньеру-младшему. Но с Людовиком XIV у него, как у человека независимых убеждений, были натянутые отношения. Из писем К. Гюйгенса узнаем, что в 1655 году Шамбоньер думал переехать в Швецию, в 1662-м Гюйгенс его рекомендовал ко двору в Бранденбург. Несмотря на опалу, Шамбоньер занимал видное положение в Париже: у него на дому происходили регулярные собрания, которые назывались «ассамблеями любознательных честных людей».

Игра Шамбоньера на клавесине вызывала восторги у современников. Мерсенн писал, что после Шамбоньера нельзя никого слушать, потому что он не имеет равных «в красоте движений, в туше и в легкости рук». Гюйгенс называл его «непревзойденным в мире клавесинистом». Ле Галлуа в «Письме к м-ль Реньо де Солье касательно музыки» (1680) подробно останавливается на манере исполнения Шамбоньера, которая «сочетает игру блестящую и плавную с таким совершенством и так хорошо чередует их, что кажется невозможным представить себе более совершенное исполнение». Ле Галлуа отмечает далее: «Если Шамбоньер брал аккорд и кто-нибудь ему в этом тут же подражал, все же была очевидна разница, причина которой заключалась в том, что он обладал таким умением и такой постановкой пальцев, которые другим были неизвестны».

Шамбоньер к концу жизни издал два сборника клавесинных пьес, оба в 1670 году (второй — без обозначения года). Они переизданы в 1925 году в академическом собрании

сочинений этого композитора. Кроме того, более 120 его пьес содержатся в так называемом Боэнском манускрипте (Bauyn Manuscript или Manuscript Bauyn) — самом крупном собрании французской клавесинной музыки XVII века (345 произведений), возникшем не ранее 1676 года (копиист неизвестен).

В общей сложности сохранилось 142 клавесинные пьесы Шамбоньера. В большинстве своем они имеют танцевальные прообразы.

Основные типы танцев были разработаны еще на рубеже XVI и XVII веков в придворных ариеттах и песенках (*brunettes, airs de cour*). Этот своеобразный интимный жанр расцвел при дворе Генриха IV и особенно Людовика XIII, поощрявшего музыку и музыкантов. Повсеместно бытовали простейшие транскрипции придворных и городских песенок, крестьянских танцев, балетных отрывков. Они исполнялись на любых инструментах, в том числе лютне и клавесине. Содержание этих пьес бесхитростно — оно преследует цели развлечения. Поэтому тогда говорили, что на клавесине следует играть перед обедом, чтобы «сесть за стол с умом, облегченным от серьезных занятий». Один из мемуаристов вспоминал, что он любил «заснуть под звуки аллеманды и проснуться под звуки жиги».

В этот развлекательный жанр Шамбоньер внес серьезность и глубину. Не забудем, что он был современником Дени Готье. Тем более велика его заслуга в создании клавирных сюит, где, как у Готье, основу образуют аллеманда, куранта и сарабанда с присоединением жиги, гальярды, менуэта.

Пьесы Шамбоньера не виртуозны, но и не примитивны. Их фактура прозрачна, хотя отмечена тонкой мотивной работой. Как и лютнисты, Шамбоньер часто пользуется в начале аллеманды имитациями — например, в пьесе «*La Dunquerque*»:



Подобная традиция крепка — можно сослаться на начало аллеманд дю Мона (1657) и Жозефа де Ла Барра (1669), а также на жиги Шамбоньера — пьесы № 29 и 127 по академическому изданию его сочинений.

Еще более оживляют музыкальное развитие свободные имитационные переключки в средних голосах (см. пример 39 из Аллеманды — № 46, а также гальярды — № 6 и 34, Чакону — № 116 — и др.). Нередко импульсом к движению служит какая-либо орнаментальная ячейка, рождающая инструментальный узор (см. начало Аллеманды — № 19 — или Куранты — № 39).



Связь с лютнистами обнаруживается также в мотивной технике Шамбоньера, музыка которого словно соткана из небольших тематических образований. В их мозаике важное значение приобретает инструментальное обыгрывание опорных нот мелодии — особенно в так называемых дублях, которые представляют собой мелодически или фактурно орнаментированную вариацию при неизменной гармонии:



Но у Шамбоньера встречаются и фразы широкого мелодического дыхания, в которых еще сильнее ощущается воздействие народной музыки (см. № 23, 59 и др.). Нередко, чтобы подчеркнуть верхний голос, дается терцовое удвоение мелодии. Гомофонный склад подчеркивается и гутированием гудящих басовых струн клавиесина. Шамбоньер очень изобретателен в этом отношении. Стремясь разнообразить сопровождение, он пользуется широким расположением аккорда.



По сравнению с остальными танцами, более выдержан гомофонный характер у сарабанд, что обусловило скупую орнаментацию их мелодики (см. типичные образцы гомофонной сарабанды — № 73 или 109). Зато здесь больше гармонических ухищрений, проходящих хроматических нот, задержаний, диссонансов (например, диссонансы в гомофонной куранте № 13).

В других пьесах выразительную функцию подобного рода задержаний и неприготовленных диссонансов выполняют украшения. Шамбоньер был первым во Франции, кто начал выписывать знаки украшений в клавишинной музыке: он знает уже семь типов мелодического орнамента. И одним из первых он пометил таблицу расшифровки орнаментики в своем сборнике (1670):



Обратим внимание на мелизм *Double cadence*, исполнение которого необычно для нашего времени, но вполне возможно в музыке той эпохи. Аналогичная расшифровка этого украшения в случае, когда оно сочетается с долгой трелью, имеется в приведенной выше таблице ученика Шамбоньера, д'Аngleбера (см. с. 148).

Исполнение Шамбоньером мелизмов отличалось особым совершенством. К. Гуйгенс пишет ему (1655): «Я знаю, какие чудеса делают Ваши руки с украшениями». Ле Галлуа свидетельствует, что, исполняя пьесу, Шамбоньер каждый раз разнообразил ее все новыми украшениями.

Наконец, также впервые в клавирной литературе Шамбоньер обозначает характер движения («шутливо», «резво») и наделяет пьесы программными заголовками. В некоторых из них можно усмотреть отклики на события политической и придворной жизни. Куранта «Les Barricades» является отголоском Фронды 1648–1649 годов (баррикады на улицах Парижа), Сарабанда королевы (Sarabande de la Reyne) приурочена к свадьбе Людовика XIV в 1660 году, аллеманда «La Dunquerque» навеяна покупкой Дюнкерка у Англии в 1662 году и т. д. Но в целом Шамбоньер еще не стал на путь психологически-портретных или пейзажных характеристик, которые в лице Ф. Куперена приобретут своего крупнейшего мастера.

Влияние Шамбоньера на последующее поколение клавесинистов было значительным. Среди его непосредственных учеников — Лебег, Ардель, Нивер, д'Англебер, три брата Куперен — Луи, Франсуа-старший и Шарль.

Особенно выделяется в этом ряду *Луи Куперен**. В своей музыке еще в большей степени, чем Шамбоньер, он подчеркивает черты психологической выразительности. Для этого Л. Куперен нередко отходит от типового характера танцев: его аллеманды живее обычных, в сарабанды привносятся черты беспокойства и т. п.

Чувство целого Л. Куперену также более присуще, нежели Шамбоньеру, — об этом свидетельствуют его прелюдии и рондо (в обоих этих типах композиции он был пионером).

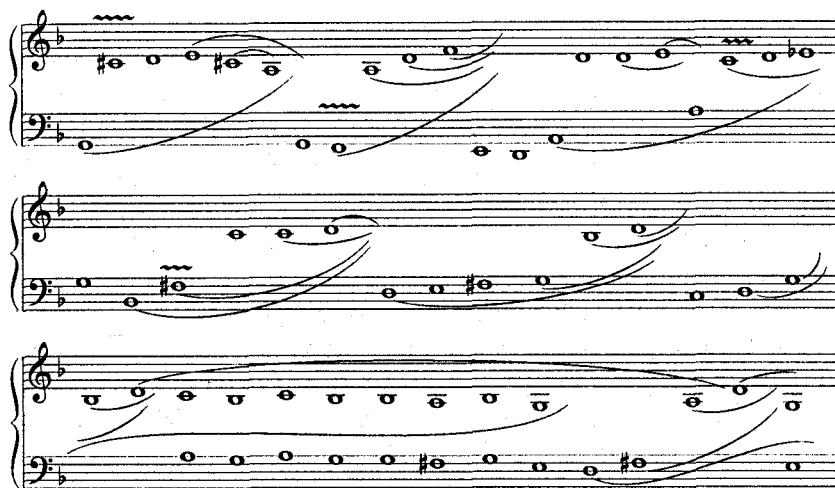
Прелюдии изложены в неметризованной записи целыми длительностями. Приведем для примера начало Прелюдии соль минор — в автографе и в современной нотации:

* Луи Куперен, дядя великого Франсуа-младшего, прожил недолго и умер в 1661 году, имея от роду около 35 лет. Точная дата его рождения неизвестна. К. Кузнецов называет 1622 год, А. Пирро — 1625-й, Ф. Рожель и В. Георги — 1626-й, М. Зайфферт — 1630-й; современные источники указывают приблизительную дату — около 1626 года. Клавесинные пьесы Л. Куперена изданы в Париже в 1936 году.

62

Prélude composé en u. re. Sol. 6 mot.

[42]



Свои пьесы Л. Куперен объединил в сюиты. Принцип построения сходен с принципом Шамбоньера и Готье, но есть и исключение — Сюита ре минор, содержащая 23 пьесы (3 аллеманды, 6 курант, 8 сарабанд и т. д.). Тональное единство в сюитах последовательно выдержано, причем использован следующий круг тональностей: *C, c, d, D, e, F, fis, g, G, A, a, h*. Так в эскизе намечается принцип расположения пьес в «Хорошо темперированном клавире» Баха!*

Вероятно, именно Л. Куперена имел в виду Марпург, когда писал, что заслуга в сведении (*riduction*) 12 старинных ладов

* Очевидно, М. С. Друскин основывался на издании произведений Луи Куперена в одной из современных редакций. Сам же композитор, как видно из предисловия к новому собранию его сочинений, не объединял свои пьесы в сюиты (см.: Couperin L., [с. 1984]: 10). При жизни Куперен ничего не опубликовал. Большинство его произведений дошло до нас в упомянутом выше Бознском манускрипте — это 131 пьеса, из них 122 для клавесина, 4 для органа и 5 для ансамбля. Размещены они по восходящему порядку тональностей.

к мажоро-минорной системе «принадлежит в середине XVII века французскому композитору, имя которого я прочел в одной книге, но теперь забыл... Может быть, кто-нибудь вновь откроет фамилию этого искусного музыканта» (Marpurg, 1759: 138)*.

Остальные ученики Шамбоньера — о них уже шла речь как об органистах — замыкают первый период в истории французского клавесинизма и подводят вплотную к творчеству Франсуа Куперена.

Их творческие симпатии на стороне мелодически ясного гомофонного стиля, но они не порывают со старой традицией. Лебег в сборниках клавесинных пьес (1677, ок. 1687), например, дает жиги и аккордового склада (*gigues d'Angleterre*, то есть английские), и в имитационной манере, а рядом с несложными курантами помещает прелюдии в старой лютневой манере. Стремясь в какой-то мере облегчить задачу исполнителя, он свои неметризованные прелюдии записывает нотами разной длительности.

Пеструю картину различного рода влияний — лютни, органной музыки, театральных арий и балетных отрывков — дает сборник д'Англебера (1689, содержит 4 сюиты). Величественная эпитафия Шамбоньеру следует за 22 дублями на тему испанской фолии, танцы чередуются с переложениями отрывков из балетов и опер Люлли (первые опыты клавираусцуга!) и даже куплетов ярмарочного театра, которые, как пишет д'Англебер, «благодаря своему изяществу и простоте так нравятся»**.

* Думается, вряд ли Марпург мог иметь в виду Луи Куперена, тем более забыть эту фамилию: еще в конце 40-х годов XVII века он изучал трактат Франсуа Куперена и положил идеи этой работы в основу своего руководства по искусству игры на клавесине.

** Большое значение для клавесинного исполнительства имеет опубликованная в этом сборнике таблица орнаментики (она приводится в ДД и в настоящем издании). Особо следует подчеркнуть тот факт, что И. С. Бах полностью переписал ее (П. Бадюра-Скода воспроизводит автограф факсимильно, см.: Badura-Skoda P., 1990: 305). Однако его собствен-

Все это убедительные доказательства демократизации клавишинной литературы. Д'Англебер завершает ее начальный этап.

5

К началу нового, XVIII века клавишин входит в триумфальную пору своего расцвета. Французские инструментальные мастера (Ришар, Бланше, позже Таскен) усваивают лучшие достижения иностранных, в частности нидерландских, фирм: делается более податливой клавиатура, увеличивается количество регистров (до 20), вводятся кожаные сотеро (*jeux de buffle*), придающие звуку мягкость и сочность.

«Среди всех инструментов, которые распространены сейчас, нет, за исключением органа, ни одного столь совершенного», — писал органист Буавен в 1700 году.

Немейц в 1727 году свидетельствовал: «Наиболее распространенные в Париже инструменты — это клавишины и поперечные флейты. Французы играют на этих инструментах с несравненной тонкостью».

Каффио в «Истории музыки» (ок. 1756) констатировал, что клавишин «так усовершенствован, что трудно было бы в него внести новые улучшения».

Лакомб в «Словаре изящных искусств» (1752) прибавляет: «Клавишин ныне наиболее популярен в концертах».

Вершину этого периода расцвета французского клавишинизма образует творчество *Франсуа Куперена* (1668–1733), прозванного современниками Франсуа Великий (или Куперен Великий).

ная таблица украшений в «Клавирной книжке Вильгельма Фридемана Баха» (1720), вопреки распространенному мнению, заметно отличается от англеберовской (см.: Розанов, 1981: 174–177; Badura-Skoda P., 1990: 305–308).

Он был родом из династии музыкантов, последний представитель которой жил в начале XIX века. Первоначальное образование получил у отца, Шарля Куперена. После его смерти, в 1679 году, стал учеником органиста Томелена, которого заменил при дворе в 1693-м. С начала 1700-х годов Франсуа Куперен выполняет функции придворного клавесиниста, но звание это получает только после смерти своего предшественника, д'Англебера-младшего, которая последовала в 1717 году. Обязанности при дворе Куперен выполнял до 1730 года, когда по болезни ушел в отставку. Он не выезжал из Парижа — провел здесь всю жизнь, давал уроки, играл на органе и участвовал в придворных концертах.

Куперен затронул в своем творчестве различные жанры — органные, клавесинные, вокальные, камерно-инструментальные. Но центральное место в его помыслах занимал клавесин. Недаром он издал при жизни все, что написал для этого любимого своего инструмента.

Куперен опубликовал 27 сюит в четырех сборниках (1713 — № 1–5; 1716 — № 6–12; 1722 — № 13–19; 1730 — № 20–27). Они содержат 230 пьес. К этому надо прибавить еще 8 прелюдий и одну аллеманду, которые Куперен поместил во втором издании своего трактата «Искусство игры на клавесине» (1717).

Пьесы расположены внутри сборников в некоем «порядке». Так и назвал Куперен свои сюиты — «наборами» или «последовательностями» пьес (*les ordres*). В первом сборнике он придерживается определенной схемы: в начале сюиты находятся аллеманда, куранта (чаще две куранты), сарабанда, жига (нередко она отсутствует); далее пестрой чередой следуют различные танцы, а также нетанцевальные номера; общее количество пьес подчас свыше 20. Во втором сборнике Куперен отказывается от этой схемы. Остается тональная общность пьес, входящих в состав одной сюиты, но и она нарушается (в 25-й сюите)*.

* Музыка Куперена основывается на мажоро-минорной системе, но иногда используется старинная манера написания: в минорных тональ-

Подавляющее большинство пьес имеют живописные подзаголовки. Содержание их весьма разнообразно. Тут и галерея женских портретов — женщин грациозных, кокетливых, нежных, наивных, трудолюбивых, скорбных, страстных, любимых; тут и портреты знакомых композитора — его родных и друзей-музыкантов (Форкере, Гранье). Широко представлены свойства человеческого характера: горячность, стыдливость, мрачность, преданность, непорочность, кокетство. Куперен дает и портреты национальных типов (флорентийка, испанка, даже... китайцы — в 27-й сюите), картины из жизни природы и животных (тростники, бабочки, пчелы), зарисовки сельского труда (вязащицы, жнецы, сборщицы винограда), карнавальные сцены. Среди последних выделяются два цикла пьес, в которых Куперен предвосхитил Шумана и других композиторов XIX века, обращавшихся к маскарадным сюжетам.

Первый цикл (из 11-й сюиты) имеет сатирический подтекст и направлен против отживших цеховых форм городского музыкального быта. Цикл именуется «*Les Fastes de grande et ancienne Ménestrandise*», что в свободном переводе означает «Карнавал великой и древней скоморошины». Это пятичастная сюита, которая в гротесковом плане воспроизводит шествие представителей старинного цеха менестрелей. Второй цикл — вариационный, на тему менуэта — называется «*Les Folies françoises, ou Les Dominos*» (из 13-й сюиты), то есть «Французские безумства, или Маски домино». Каждая из вариаций — совсем как в «Карнавале» Шумана! — изображает определенный характер: «Девичество», «Стыдливость», «Желание», «Верность» и т. п.

Такая образная конкретность очень привлекала Куперена. В предисловии к своему первому сборнику он указывал:

ностях не хватает в ключе одного бемоля (по образцу дорийского лада), а в мажорных — одного диеза (по образцу миксолидийского), причем недостающие знаки выписываются как случайные.

«Сочиняя пьесы, я всегда имел в виду определенный сюжет <objet> — различные обстоятельства мне его подсказывали. Поэтому названия соответствуют идеям, которые были у меня при сочинении данных пьес».

Однако приведенные слова были поняты позднейшими исследователями творчества Куперена слишком буквально. В результате в его музыке более всего подчеркивались внешние описательные моменты, соответствующие определенным историческим фактам, событиям, случайным подробностям. И нередко анализ музыкального содержания этих пьес заслонялся рассуждениями по поводу их живописных заголовков*.

Но связь между содержанием пьесы Куперена и ее заглавием далеко не всегда столь прямолинейна. И никакой анекдот, как бы он ни был исторически достоверен, не поможет нам разобраться в стилистических особенностях этой музыки. Ибо связь эта сложнее, чем она представляется на первый взгляд. Нередко то или иное заглавие возникало на пути далеких ассоциаций — тогда оно приобретало значение своеобразного эпиграфа к пьесе. Только так и можно понимать, скажем, заглавие «Тростники»: имеется, очевидно, в виду не столько картина пейзажа, излучина реки, берег, заросший камышом, тихий вечер, — сколько чувство, охватившее композитора при виде этого пейзажа. Или «Развевающиеся ленты» («Le Bavolet flottant»), то есть ленты, развевающиеся на головном уборе: не колыхание этих лент стремился передать композитор, а душевное волнение, вызванное дамой, голова которой была украшена этим убором! Но чаще музыка создавалась

* Ж. Тьерсо, например, в некоторых пьесах хочет увидеть музыкальное изображение Людовика XIV, причем не только как властелина Франции, но и как человека. Столь же малопродуктивна, на мой взгляд, полемика, имевшая место во французской печати, о том, хотел ли композитор в пьесе под названием «La Courèrin» изобразить свою жену или кутину или дать автопортрет.

путем отвлечения от индивидуальных, случайных признаков и стремилась передать нечто типичное, характерное. О «новых характерах», представленных в его сочинениях, говорил Куперен в предисловии к сборнику 1713 года.

В своем стремлении к изображению типических состояний, образов, аффектов французские клавесинисты перекликаются с немецкими композиторами баховского времени, пытавшимися средствами музыки в обобщенной форме передать душевные движения. Впрочем, не только с немецкими: как видно из сказанного в первой части настоящей книги, передача аффектов была концепцией эпохи, свойственной многим европейским национальным культурам.

Поэтому, давая портрет, живописуя пейзаж или рассказывая о каком-либо историческом факте, Куперен более характеризует душевный мир человека и сосредоточивает свое внимание на разработке тонкого психологического штриха, нежели концентрируется на моментах описательных или иллюстративных. В этом и заключается историческое значение его музыки: в клавесинный жанр он привнес черты психологического реализма и придал инструментальным пьесам такую же выразительность, как пьесам вокальным, наделенным поэтическим текстом. Именно с этой точки зрения и следует подходить к творчеству Куперена, памятуя его прекрасные слова: «Я предпочитаю то, что меня трогает, тому, что поражает меня» (Couperin F., 1713)*.

В поисках психологической выразительности Куперен обновил старый инструментальный стиль и потому стал главою новой клавесинной школы. Он сам видел свою заслугу в том, что «сумел вдохнуть жизнь в клавесин», и к этому вопросу

* В этом отношении Куперен напоминает своего современника, французского художника Ватто (1684–1721), который традиционные галантные сюжеты одухотворил трепетом жизни, привнес в их трактовку личный тон (см.: *Аллатов М. В.* Всеобщая история искусств. М.; Л., 1945. Т. 2. С. 252–255).

часто возвращался. Приведу еще следующее характерное высказывание. «Я всегда буду признателен тем, — говорил Куперен в предисловии к первому сборнику, — кто, обладая большим мастерством и вкусом, даст возможность клавесину быть способным к выразительности».

Но элементы реализма в музыке Куперена проявлялись в условиях скрещивающихся стилистических тенденций.

В его творчестве старое причудливо уживалось с новым. До некоторой степени здесь уместна аналогия с Бахом, в творчестве которого также переплелись различные художественные традиции. Можно даже говорить о моментах сходства в идейно-творческих позициях, занимаемых ими, несмотря на то что Бах на 17 лет моложе Куперена (он и умер на 17 лет позже французского мастера!). Но образно-стилевые сдвиги, которые произошли в европейской музыке на рубеже XVII–XVIII веков, во Франции наметились раньше, чем в Германии. Указанные сдвиги проходили под знаком итальянского влияния.

Куперен жил в гуще полемики, ведшейся во Франции вокруг воздействия этого нового стиля. Чем же в общих чертах отличается старофранцузский стиль от новоитальянского?

На одной стороне — стремление к замкнутости, цельности, нередко порождающее однообразие последовательно выдержанного движения, на другой — увлечение контрастностью, ярким сопоставлением света и тени, подчас приводящим к пестрой смене эпизодов, к разорванности изложения. Отсюда возникает противопоставление методов мотивного развития и тематической разработки: единству в проведении одной музыкальной мысли (аффекта) противостоит многообразие контрастирующих эпизодов; неуклонная непрерывность развития сменяется размеренной периодичностью в сопоставлении мотивов, фраз, предложений*.

* Представить в общем виде различия между старофранцузским и новоитальянскими стилями — задача сложнейшая. При попытке ее решить

Куперен начинает композиторскую деятельность в 1692 году как сторонник того нового, что шло из Италии: он был, по его же словам, первым, кто во Франции начал писать сонаты по итальянскому образцу. Любопытно, что автор выдал их за произведения итальянцев Пернуччо и Коперуни (эти имена — Pernuccio, Coreguni — он выдумал, переставив буквы своей фамилии — Couperin).

Не отказываясь и позже от творческих завоеваний «итальянских сонатистов», Куперен пытался ограничить сферу воздействия нового стиля. И к концу своей жизни он издал сборник пьес для камерного ансамбля с декларативным заглавием «Les goûts réunis», то есть «Объединенные, примиренные вкусы». Но «примирение» это состоялось на позициях старофранцузского стиля*.

В чем сказываются «итальянизмы» в музыке Куперена? В стремлении к мелодической ясности, симметрии, к повторению рисунка путем точной или приблизительной секвенции. Секвенционным приемам развития (в их разработке велико значение сонат Корелли) Куперен придавал большое значение. Он говорил, что благодаря использованию этих приемов «мелодия и бас все время находятся в работе».

В отличие от новоитальянского, старофранцузский стиль, ведущий свое происхождение от лютневой литературы,

неизбежна схематизация, в результате которой специфика явлений ускользает. Так, «стремление к замкнутости и цельности» можно обнаружить и в итальянской школе (например, у Д. Скарлатти), а «увлечение контрастностью» — и у Я. П. Свелинка, и у К. Ф. Э. Баха или композиторов берлинской школы.

* И не такова ли судьба и Баха, в первых композиторских опытах своих пытавшегося ответить на модные художественные запросы (Каприччио на отъезд горячо любимого брата, клавирная Соната ре мажор), в Веймаре подпавшего под влияние итальянского инструментального стиля (обработки концертов Вивальди и др.) и осознавшего свои творческие позиции в полемике с новым временем и в переработке старонемецких традиций?

характеризуется непрерывностью ритмически беспокойного и острого, часто пунктирного, движения, богато орнаментированными хрупкими мелодическими линиями. Куперен называл последнюю манеру «luthée et sincorée», то есть лютневой и синкопированной, и противопоставлял ей письмо метризованное — «mesuré».

Куперен обращается к понятию «luthée et sincorée» в связи с рассуждениями об особенностях клавесинного стиля. Он, в частности, пишет: «Нужно... избирать среднее (между французским клавесинным стилем и стилем итальянских сонат.— *Ред.*), а именно использовать иногда живость сонат и избегать содержащихся в них медленных эпизодов, в которых басы не приспособлены для соединения с лютнеобразными и синкопированными голосами, пригодными для клавесина» (Couperin, 1717: 35–36). Можно предположить, что итальянскую манеру, при которой музыка исполняется в соответствии с тем, как она записана, Куперен определяет термином «mesuré», отличая ее от «французского характера движения» — «les mouvemens françois». В последнем случае исполнение следует законам передачи души и чувств («l'esprit et l'âme»).

Сочетание таких различных стилей придает музыке Куперена, одновременно новаторской и верной традициям, черты индивидуальной самобытности. Этой художественной противоречивостью объясняется его творческая судьба. Он был мэтром и непоколебимым авторитетом для целого поколения клавесинистов, однако к середине XVIII века его имя оказалось заслоненным именами ряда других композиторов (Маршан, Дандриё, Дакен), менее одаренных и обладавших менее яркой индивидуальностью, но более последовательных в разработке нового, мелодически-гомофонного стиля*.

* Вновь всплывает аналогия с Бахом — ведь во второй половине XVIII века и его имя оказалось заслоненным именами модных композиторов «мелодической школы» (Телеман и др.).

Исходя из этих стиливых предпосылок, следует попытаться свести многообразие пьес Куперена к нескольким основным типам, имея в виду их танцевальные прообразы.

Один из них можно связать с аллемандой, хотя танец этот в пьесах Куперена представлен не в большом количестве. Однако его музыкальная разработка обладает рядом остро специфических черт.

Прежде всего бросается в глаза асимметричность композиции. Границы периодов измеряются произвольным числом тактов, чаще всего не кратным четырем, что объясняется особенностями мелодического строения: пьеса основана на развитии одного мотива, одного интонационного движения, которое подвергается вариационным изменениям. Методу «мотивного сцепления» чужда закругленная симметрия периодов. Полифоническая фактура, использующая приемы имитационного письма, «цепкая» мелодика в сочетании с острой ритмикой и неожиданными поворотами в гармонии — таковы стилистические особенности этого типа. За исключением лишь одной аллеманды*, во всех остальных танцах из клавесинных сборников Куперена можно подметить указанные черты.

К аллеманде по характеру изложения примыкают куранта и жига в их старофранцузской трактовке**, а также ряд пьес нетанцевального склада. Любопытно, что в числе последних встречаются пьесы, посвященные друзьям Куперена («La Garnier» из первого сборника, «Forqueray» из четвертого),

* «L'Ausoniéne» — из второго сборника, 8-я сюита. Эта аллеманда ничего общего с классическим типом данного танца не имеет. Она написана в двухчетвертном размере, по характеру близка французскому танцу тамбурину. Все дальнейшие ссылки на пьесы Куперена будут делаться по изданию фирмы «Дюран» под редакцией Л. Дьемера.

** Среди большого количества курант Куперен дает только одну итальянскую (II: 128). Старофранцузские жиги встречаются у него реже (I: 113; II: 52). Об итальянских жигах будет речь впереди.

самому композитору («La Couperin» из четвертого, «L'Artiste» из третьего). Характерно также, что аллеманды большей частью имеют посвящения высокопоставленным покровителям («L'Auguste», «La Logivière» из первого сборника, «La Régente», «La Verneville» из третьего). Очевидно, этот тип музыкальной разработки, свойственный старой манере «luthée et sincorée», высоко ценился Купереном (пример 43 — из пьесы «L'Auguste») ⁵².

43 Allemande



Однако при желании можно в этой группе наметить дифференциацию. Некоторые из пьес аллемандного типа имеют следующие обозначения характера движения: *impérieusement*, *fièrement*, *majestueusement* (повелительно, горделиво, величественно). Это образы внешнего величия, экспрессивные и патетические (к ним принадлежат такие пьесы, как «*La Ténébreuse*» из первого сборника и «*La Convalescente*» из четвертого). С другой стороны, для того же типа характерны сочинения и с более нейтральным обозначением темпа, *modéré* (умеренно), — внутренне сосредоточенные, собранные. Им свойственно и большее спокойствие в развитии. Я имею в виду «*Les Charmes*» из второго сборника, «*Les Jumelles*» из третьего или «*L'Épineuse*» из четвертого. Все же эти разновидности объединены общностью методов разработки (пример 44 — из «*La Garnier*»).

44 *Modérément*

Отмечу еще одну характерную деталь в строении пьес аллемандного типа: в них широко применены кадансовые расширения как своеобразные формулы ораторского подчеркивания и выделения. Симптоматично, что в этих заключениях используется лютневая «разбивка» аккорда, которая и является как бы квинтэссенцией манеры «*luthée et sincorée*».

Второй характерный тип клавесинных пьес Куперена можно связать с менуэтом. Рост популярности этого танца приходится на годы детства и юности композитора. Как танцевальным движениям менуэта, так, естественно, и его музыке свойственны плавность, закругленность. Поэтому менуэт часто писался в форме рондо, с небольшим количеством куплетов, причем авторы книг по музыке в начале XVIII века указывали, что соотношение между частями должно быть пропорциональным, симметричным.

Закругленность, симметричность строения определяет характер мелодического и фактурного развития. Отчетливая периодичность мелодики, ясная, легко «обозримая» ритмика, плавное течение гармонии — таковы отличительные свойства этого типа, с которым более всего ассоциируется облик «галантного» Куперена (см. «Le Petit Rien» или такие известные пьесы, как «Жнецы», «Вязальщицы»; в нашем примере это «La Fleurie ou la tendre Nanette» — «Цветущая, или Нежная Нанетта»:



Однако можно наметить дифференциацию и в этом типе. Несмотря на то что большинство пьес, примыкающих к нему, имеют свойственные галантному стилю обозначения темпа — *tendrement*, *agréablement*, *gracieusement* (нежно, с приятностью, грациозно), — все же в характере этих пьес есть различия: одни более условны, даже изысканны, тогда как другие проще и безыскуснее. Последние нас более интересуют. Таковы пьесы, навеянные народными хороводными танцами (бранлями) или звучанием крестьянских инструментов (волынка, мюзет, тамбурин). Их музыка воспевают очарование полей и ле-

сов — быть может, в несколько стилизованной манере, но несомненно искренне. Жанр таких пьес («*La juillet*», *Musette de Choisy*, *Musette de Taverny* из третьего сборника) получает большое развитие у Дакена и Рамо (ср. гавот, ригодон, мюзет, тамбурин последнего).

В той же связи, как отражение руссоистских тенденций, надо упомянуть и «птичьи» сюжеты у клавесинистов. Их изображению почти целиком посвящена 14-я сюита Куперена (из третьего сборника). Кукушки, ласточки и прочие жители пернатого царства не раз вдохновляли Дакена, Рамо и других клавесинных композиторов XVIII века. И быть может, именно в этой сфере предстает перед нами наиболее прямодушный, далекий от придворной среды облик Куперена. Во всяком случае, выдающиеся мелодические качества его музыки отчетливее обнаруживаются в сельских по тематике пьесах.

Современники почитали Куперена замечательным мелодистом. Словарь Лакомба (^{IV}1759) утверждает, что «пьесы Куперена обладают мелодией благородной, грациозной и столь естественной, что на музыку некоторых из них сочиняли слова». О том же говорит Куперен в предисловии к третьему сборнику своих пьес (1722): «Я никогда не предполагал, что мои пьесы могут заслужить бессмертие, но после того, как несколько знаменитых поэтов оказали им честь своими пародиями (то есть поэтическими текстами, созданными на инструментальные мелодии.— *М. Д.*), пьесы мои впоследствии смогут приобрести славу — именно благодаря этим прекрасным пародиям».

В монографиях, посвященных Куперену (Bouvet, 1919; Tiersot, 1926; Tessier, 1926), указывается, что такие «пародии» печатались в 1717–1727 годах. Приведу названия некоторых пьес, на мелодии которых современники опубликовали стихи: «*Les Pellerins*», «*La Babet*», «*Les Bergeries*», «*La Voluptueuse*», «*Soeur Monique*», «*Les Délices*», «*Gris-Vêtus*» (трижды), «*Les Vendangeuses*» и др.

В заключение остановимся на еще одном типе пьес Куперена. Его танцевальный прообраз — жига, но на этот раз

в итальянском преломлении (пример — из пьесы «La Mylordine» из первого сборника; ср. также: I: 50, 81, 92, 103; II: 19, 61 и др.):

46 [Gracieusement et légèrement]



Для этих пьес характерны скрипичная, аккордового склада мелодика, гомофонность, «триольное» движение, подвижный бас. Характерны также обозначения темпов: «très marqué» (очень скандируя, подчеркивая), «gayement» (весело)*. Как особенно специфические для данного типа должны быть отмечены приемы секвенционного или канонического развития (их яркое использование см. в пьесах из первого сборника — «L'Espagnolette», «La Lutine»).

Гомофонный, «генерал-басовый» характер фактуры таких пьес порождает пассажную фигурационную технику. В ряде произведений, большей частью двухголосного склада (лучшее — «Les Vendangeuses» из первого сборника), Куперен отдает дань виртуозной моде (ср. также: I: 75, 84; II: 83, 137 и др.). Таковы же, например, гавот с вариациями Рамо или «Timranon» Дандриё. Названные пьесы писались, как указывал тот же Дандриё (Dandrieu, 1724), «для тех, кто любит живое и блестящее

* Обозначение «gayement» действительно относится к темпу, тогда как «très marqué» определяет характер произношения, штрих.

исполнение». Но Куперен не питал особого пристрастия к такой манере. Скорее наоборот — вот почему в своей методике он выступал так резко против использования в клавишинной литературе техники арпеджирования и ломаных аккордов, заимствованных из итальянских сонат*. Он выступал против этих приемов, потому что их применение знаменует отказ от мотивной работы, которой пронизано все его творчество.

В построении пьес Куперен проявляет поразительную изобретательность. В основном следует говорить о двух схемах — двухчастной и куплетной. Первая более связана с аллемандным типом, вторая — с менуэтным.

Много выдумки и своеобразия он вкладывает в разработку куплетной формы. Она достигла уже известного совершенства в творчестве Луи Куперена. Но под руками великого Франсуа она приобретает более замкнутый вид, тогда как прежде была основана на чередовании эпизодов без обязательного повторения рефрена в конце пьесы. К тому же Ф. Куперен еще более тесно связал куплет с рефреном.

Более четверти его клавишинных пьес используют форму куплетного рондо: в первом сборнике — 11 из 71 пьесы; во втором — 15 из 60; в третьем — 12 из 45. Количество куплетов обычно колеблется от двух до трех (по схеме АВАСА...), хотя в одной из пьес первого сборника («La Favorite») имеется даже 9 куплетов. Стремясь к мотивному единству, Куперен дает во втором куплете секвенционное развитие мотива из первого, а в последний куплет привносит ритмическое ускорение движения посредством нот мелких длительностей. Иногда встречаются и фугированные «удлинения» (расширения) мотива. Примеры секвенционного развития находим в пьесах «Les Ondes», «La Bandoline», «La Badine», «Sœur Monique»,

* И только один раз среди всех своих клавишинных пьес Куперен применяет стереотипную басовую фигуру из ломаных аккордов, известную под названием «бас Альберти» (II: 110).

фугированных расширений — в пьесах «L'Angelique», «La Favorite».

В отличие от произведений своих современников и последователей, Куперен избегал монотонии в формальной схеме куплетного рондо*. Он преодолевал ее благодаря тонкой мотивной работе и разнообразию инструментальной фактуры.

Принципы мотивной игры декларируются и в исполнительских указаниях Куперена. Его трактат «Искусство игры на клавишине» представляет выдающийся интерес. Куперен сам прекрасно сознавал его значение в ряду аналогичных методик. Он указывал, что, подобно различию между грамматикой и декламацией, учение о табулатуре, то есть о расшифровке нотной записи, бесконечно отличается от теории хорошего исполнения.

Но Куперен не дал систематического изложения своей теории. Он преследовал две цели: во-первых, сформулировать некоторые особенности своего метода преподавания и исполнения и, во-вторых, доказать опасность безоговорочного увлечения новоитальянской инструментальной музыкой.

В связи с первым вопросом Куперен вкратце останавливается на методах обучения, способах аппликатуры и украшениях. Он стремится внушить ученику, что достоинства клавишинной игры основаны на мягкости, гибкости, плавности и связности исполнения. «Мягкость удара, — говорит он, — зависит от манеры держать пальцы как можно ближе к клавиатуре... Гибкость в гораздо большей степени помогает хорошей игре, чем сила». Чтобы добиться плавности, он разрабатывает новые принципы аппликатуры.

Куперен еще пользуется старыми приемами переключивания взамен подкладывания 1-го пальца. Он специально подчер-

* Ср., например, строение пьесы «Дудочки» Дандриё. В основе ее лежит начальный двутакт. Дальнейшие построения дают регистровое перемещение и различное тональное освещение этого двутакта. Так образуется схема АА (32 такта) + ВА (32 такта) + СА (32 такта).

кивает «полезность беззвучной смены пальцев на одной клавише, придающей большую связность игре», и прибавляет, что, даже не видя рук играющего, можно различить, каким способом исполнены украшения. Плавность исполнения в значительной степени зависит от того, как они сыграны.

В предисловии к первому сборнику Куперен дает подробную таблицу расшифровок своих мелизмов. Он различает 11 основных типов мелизмов, причем каждый имеет свои разновидности; например, *tremblement* (трель) имеет 6 видов. Всего же Куперен вводит 23 обозначения (Шамбоньер — 7, д'Англебер — 29, Рамо — 13).

Большое место в трактате отводится принципам ритмической фразировки*. «Так как каждый звук клавесина, будучи заранее установленным, вследствие этого не может быть ни усилен, ни ослаблен, казалось до сих пор немыслимым, чтобы можно было вложить душу в этот инструмент. Все же,— говорит Куперен,— я сумел добиться счастья трогать сердца у людей со вкусом. Достигаю я этого путем преждевременного снятия *<aspiration>* и запаздывания *<suspension>* звуков, сделанных кстати и в соответствии с характером мелодий исполняемых прелюдий и пьес»**.

Куперен прав, когда говорит, что до него так еще не ставились вопросы о произнесении мелодии. Эти вопросы столь важны для него не только из-за динамических свойств клавесина, но и — что существеннее — из-за мотивного сложения его пьес. Именно в этом их складе Куперен усматривает специфику клавесинной музыки.

Он пишет далее: «По поводу разбитых аккордов, или арпеджий (то есть немотивных образований.— *М. Д.*), которые

* К этому вопросу Куперен возвращается в предисловии к третьему сборнику (1722).

** Относительно *aspiration* и *suspension* см. в настоящей книге также с. 152, 154–155.

происходят от сонат, я считаю, что применение их на клавесине надо ограничить. Инструмент этот, как и скрипка, имеет свои особенности: если клавесин совсем не может усилить свой звук... то он имеет такие преимущества, как определенность, ясность, блеск, большой диапазон».

Куперен задается вопросом, почему же сонаты пользуются успехом, и отвечает: потому что в них мало украшений. Но лица, которые играют только эти сонаты, «делаются навсегда неспособными к исполнению настоящих клавесинных пьес».

Изучение трактата Куперена весьма поучительно. Каждая строка его говорит о горячей любви автора к своему инструменту, о глубоком понимании им, если можно так выразиться, души клавесина.

Творчество и исполнительство Куперена представляют собой редчайшее гармоничное единство. Музыка интересующего нас периода знала композиторов, более широко отражавших жизнь в ее острых противоречиях, но ни у одного из них (даже у Баха!) не было такого идеального соотношения между замыслом и его звуковым воплощением, между художественными возможностями инструмента и творческими намерениями автора.

6

Куперен имел много учеников и последователей. Под его влияние подпадали даже те музыканты, которые начинали свою деятельность с иных творческих позиций. Так произошло, например, с Дандриё, который в своих первых клавесинных пьесах (ок. 1704–1705) менее близок к Куперену, чем в последующих*. Точно так же в различии содержания первого

* {Поэтому Титон дю Тийе в 1732 году уже имел основание писать, что музыка Дандриё — «в характере знаменитого Куперена».}

сборника Рамо (1706) и более поздних сказалось воздействие его великого современника.

Флейтист Шовон, посвящая Куперену свои пьесы, писал: «Вы сделали свое имя столь знаменитым, что достаточно быть Вашим учеником, чтобы рассчитывать на успех у публики» (Chauvon, 1717).

Органист Сире в предисловии к своему первому клавесинному сборнику обращается к Куперену со следующими словами: «Я покидаю провинцию и приезжаю сюда, чтобы восхищаться Вами, и всегда возвращаюсь, обогатив воображение множеством новых идей» (Siret, [1707–1711]).

Д'Аженкур сознается, что он «ничего не изменил ни в украшениях, ни в манере игры, которые Куперен так хорошо обозначил и описал... Мы все должны быть ему бесконечно благодарны за труды, которые он затратил на свои кропотливые изыскания».

Слава Куперена еще при жизни перешагнула границы Франции. Достаточно указать, что И. С. Бах списывал для себя его пьесы («Les Bergeries» в «Нотной тетрадке Анны Магдалены Бах»); даже характер его орнаментики отчасти находится под влиянием Куперена (см.: Landowska, 1910). Возможно, Бах переписывался с Купереном, но письма не сохранились и содержание их неизвестно (см.: Bouvet, 1919: 70).

Однако, несмотря на все величие Куперена как композитора и исполнителя, он не был единственным и безраздельным властителем дум своего времени. Он имел конкурентов — известных клавесинистов. Человек редкой честности и нравственности, он не вступил с ними в борьбу*. Все же можно

* Сире в уже цитированном посвящении, в частности, пишет: «Надо считать себя счастливым, что имеешь честь быть с Вами знакомым; тотчас же убеждаешься в том, что к перечисленным достоинствам Вы присоединяете еще величайшую честность. Сколько раз я слышал, как люди нашего искусства называли Вас своим покровителем, своим отцом».

предположить, что скрытая полемика отравляла спокойное течение его жизни. Об этом говорят некоторые строки из предисловий к печатным сборникам Куперена (см., например, последние фразы в сборнике 1722 года).

Полемика усилилась после его смерти. Дакен де Шато-Лион в изданных в 1752 году «Письмах о знаменитых людях» проводит параллель между Ф. Купереном и органистом Маршаном:

«Эти два выдающихся человека делили между собой вкус публики и оспаривали друг у друга первенство. Маршан обладал виртуозностью исполнения, дарованием пылким и сдержанным, мелодическим даром, секрет которого знал только он. Куперен — менее блестящий, менее ровный, менее одаренный от природы, обладал бóльшим мастерством и был более глубок. Иногда, говорят, он подымался выше своего соперника, но Маршан за два поражения выигрывал двадцать побед... Это был гениальный человек, тогда как труд и мысль сформировали другого» (D'Aquin de Chateau-Lyon, 1752).

Конечно, это пристрастная цитата, и, читая ее, надо помнить, что Дакен осуждает Куперена уже с позиций нового поколения. Вместе с тем он воздает хвалу учителю своего отца — органиста Луи-Клода Дакена.

Но слова его симптоматичны. Очевидно, в творческом облике Маршана были черты, которые могли импонировать музыкантам второй половины XVIII века больше, нежели совершенное мастерство Куперена.

Жизнь *Луи Маршана* (1669–1732), насыщенная авантюрными приключениями, — полная противоположность бюргерскому существованию Куперена. В его лице мы имеем одного из ранних представителей периода «бури и натиска» во Франции*.

* Тип бытового и культурного поведения Куперена может быть назван бюргерским лишь с оговорками — и потому, что понятие бюргерства связано с представлениями о немецком быте, и потому, что в жизни Куперен был связан с придворной, аристократической культурой. Необходимо от-

Богатое собрание анекдотов из жизни Маршана собрал Ф. В. Марпург (1786). К числу наиболее популярных принадлежит рассказ о несостоявшемся состязании с Бахом в Дрездене в 1717 году. Жизнь и творчество Маршана слабо освещены в музыковедческой литературе. Известно, что он приехал в Париж из провинции не позднее 1689 года и начал печататься в сборниках издателя Баллара с 1697-го. К этому времени он был уже одним из лучших педагогов клавесинной игры. Его исполнение отличалось смелостью, блеском. Современники рассказывают, что, когда он играл на органе в церкви, стечение народа было огромным. Сообщают, что в декабре 1722 года Маршан должен был прекратить играть в ночь под Рождество, чтобы «предотвратить неприятности, которые проистекали от слишком большого скопления любопытствующих».

Рамо высоко ценил Маршана. Приехав в Париж около 1706 года, он поселился вблизи той церкви, где выступал знаменитый музыкант, чтобы иметь возможность чаще слушать его. Рамо говорил, что наивысшее удовольствие в жизни он испытал от исполнения Маршана. По словам Марпурга, и Бах с большим уважением отзывался о французском мастере как органисте.

Маршан был человеком независимым и гордым, пренебрегал условностями двора (за что на некоторое время вынужден был покинуть Версаль), блеску придворной жизни предпочитал независимость богемы и, получая за уроки баснословные гонорары («Парижское высшее общество осаждало его просьбами об уроках», — говорит Марпург), после смерти своей ничего не оставил. И музыкальное наследие его невелико.

Маршан издал два сборника клавесинных пьес (1702), по одной сюите в каждом. Те пьесы, что позже упоминались современниками, утеряны, а изданные малохарактерны. Они показывают, что композитор не чуждался итальянских приемов, но не порывал со старофранцузской сюитой. Моментами даже чувствуется скованность старой традицией: например, Жига

метить и условность использования в характеристике Маршана наименования немецкого культурно-философского течения «Буря и натиск» («Sturm und Drang»).

в 1-й сюите написана в имитационном стиле, вторая ее половина построена на обращении мотива. Обращают на себя внимание отчетливость и ясность фактуры, преобладание двух- и трехголосия. Но отличие от фактуры Куперена заключается в том, что в этих пьесах, написанных еще в начале художественной карьеры Маршана, он начисто отказывался от стиля «luthée et sincorée», который служил основой искусству Куперена.

В выдвижении новых стилистических приемов Маршан, однако, не был пионером. Они намечались у Лебега и у Нивера. Именно благородная и величественная простота, изысканный отбор гармонических средств так ценились, если судить по статье Коллена де Бламона (1729), в творчестве другого соперника Куперена — *Мишеля-Ришара Делаланда* (1657–1726).

Но у предшественников Маршана эти тенденции приводили к плоскому, банальному изложению. Гармоническая яркость, смелые мелодические повороты, четкая ритмика — эти качества, которые присущи инструментальным произведениям Рамо, были уже, вероятно, заложены в музыке Маршана. Однако об этом приходится лишь догадываться, потому что дошедшие до нас его пьесы слишком традиционны, тогда как отзывы о его исполнительстве и художественные результаты, которых добились его ученики, подтверждают эту догадку.

Во всяком случае, в творчестве композиторов, близко стоявших к Маршану, — Дандриё или Дакена — уже явственно проступают черты нового, сентименталистского стиля, который в клавесинном творчестве может рассматриваться как своеобразная параллель к «Новой Элоизе» Руссо, к комедиям Марииво и драмам Дидро. Это сентименталистское течение пока что не получает законченного выражения. В условиях клавесина оно не могло себя проявить полностью — для этого требовалось

фортепиано*. Но в условиях, казалось бы, устойчивых жанров рождаются ростки нового.

Они заметны уже у младшего современника Куперена *Жана-Франсуа Дандриё* (1682–1738; шесть сборников: ок. 1704–1705, два ок. 1710–1720, затем 1724, 1728, 1734)** . Наряду с маловыразительными страницами (это относится главным образом к сборнику 1724 года, особенно к циклу пьес, изображающих «события на войне, на охоте и на деревенском празднестве»)** он дает ряд пьес, в которых новые тенденции выражены отчетливее. Таковы, например, пьесы «Страдающая» (вернее, «Стонущая, вздыхающая»; вздохи этой пьесы напоминают шубертовскую «Гретхен за прялкой»), «Жалобная». Значительный интерес представляют искания Дандриё в области гармонии: он часто пользуется уменьшенным септ-аккордом (которым позже будут так увлекаться представители раннего романтизма), смелыми модуляциями — например, из B-dur в cis-moll в одном из гавотов.

В произведениях *Луи-Клода Дакена* (1694–1772; сборник — 1735) тяга к сентиментализму сказывается в преобладании пасторальных сюжетов, которые используются наряду с жанром нозля в органной музыке. Фактура пьес ясная, простая. Дакен в еще большей степени, чем Дандриё, порывает со стилем Куперена. Вместе с тем в его произведениях заметно воздействие «очарования полей и лесов», о котором будет позже писать его сын. Раньше, чем в литературе, в начале 30-х годов

* В Германии аналогичное течение было связано не с клавесином, слишком неподатливым в тонких, незаметных динамических переходах, а с клавикордом. Родоначальник этого течения — И. Кунау.

** Дандриё опубликовал также трактат по аккомпанементу (Dandrieu, [с. 1719]).

*** Вариационная техника Дандриё не выходит за пределы традиционных фигураций. В этом отношении он не представляет исключения; начиная с вариаций Шамбоньера, Ж. де Ла Барра и Лебега и вплоть до Рамо французские клавесинисты не преодолевают схематизма дублей.

во французской музыке наблюдается это пристрастие к сельской, пастушеской жизни, к жанру мюзета и тамбурина.

Новые тенденции получили наиболее четкое выражение в творчестве *Жана-Филиппа Рамо* (1683–1764).

Он был родом из провинции (Дижон); в 1707 году пытался, но безуспешно, получить место органиста в Париже*. В столицу возвратился только в 1722 году. Слава пришла к Рамо после 1733 года, когда ему было уже 50 лет. Он издал несколько клавесинных сборников: первый — в 1706 году, второй — в 1724-м (переиздан в 1731-м и 1736-м), третий — около 1729–1730-го (переиздан после 1760-го). Переложения ансамблевых пьес для клавесина вышли из печати в 1741 году (переизданы в 1752-м). Всего опубликовал 52 клавесинных произведения**.

Первые пьесы Рамо написаны под сильным влиянием Маршана. Вернувшись к клавесинному творчеству через 18 лет, он уже испытывает воздействие Куперена.

Много черт роднит их. Подобно Куперену, Рамо стремится к воплощению типических образов и состояний («Венецианка», «Равнодушная», «Египтянка», «Назойливая», «Нежные жалобы», «Вздохи»); он также склонен наделять свои мелодии изысканной орнаментикой; он, наконец, охотно пользуется особенностями лютневой фактуры.

Однако, несмотря на черты сходства (например, такая пьеса, как «Перекличка птиц», вполне могла бы принадлежать Куперену), заметны и различия.

Среди жанров выделяются широко представленные крестьянские, двухдольные, танцы — гавот, мюзет, тамбурина, что ука-

* По современным данным, Рамо в 1706–1709 годах был органистом иезуитского колледжа в Париже, а затем вернулся в Дижон; позднее работал в Лионе и Клермоне.

** Цифры могут быть разными, в зависимости от того, считать ли дубли отдельными пьесами и учитывать ли клавесинные обработки произведений других жанров.

зывает на новую волну влияния народной музыки. Вместе с тем по своему складу пьесы Рамо более напряженны и драматичны. По сравнению с мерцающим, приглушенным колоритом музыки Куперена они предстают словно озаренными ярким солнечным светом. И в этом также нельзя не усмотреть усилившегося воздействия народно-музыкальных образов.

В отличие от Куперена, Рамо не отрицает достижения «итальянских сонатистов». Он охотно усваивает технические завоевания Скарлатти и виртуозно применяет их в таких пьесах, как «Солонские простакки» или «Три руки». Показательно также использование в «Курице» аккордовых вертикалей в духе *tutti* итальянских концертов.

Весьма ценны его поиски более отчетливо выраженных внутрिलाдовых функциональных тяготений. Куперена еще не занимала эта проблема. Функция доминанты как антитезы к тонике ему еще неясна. Он пользуется ею как одной из близких сфер модуляции.

Рамо — создатель новейшей теории гармонии (его основополагающий труд на эту тему вышел в 1722 году) — отбирает более острые тональные соотношения. Недаром он любит обращаться к итальянским двухчастным схемам. Драматизм его пьес уже строится на основе тонико-доминантовых сопоставлений.

Пьесы его — такие, как «Египтянка», «Курица», «Циклопы», — пронизаны целеустремленным единством, активным развитием. И уже подлинным дыханием «бури и натиска» овеяно рондо «Застенчивая» («*La Timide*» — из переложений концертных пьес, 1741), порывающее со схемой размеренного чередования куплетов.

Рамо не писал сонат, но сонатные принципы получили в его творчестве сильное выражение. И, несмотря на свою внешнюю принадлежность к клавесину и к старому танцевальному типу, некоторые из пьес Рамо по эмоционально-образному содержанию своему выходят за рамки клавесинизма.

Примерно в это же время, то есть после смерти Куперена — убежденного охранителя клавесинных традиций, —

во Франции начинают издаваться клавирные сонаты как для исполнения соло, так и для дуэтов со струнными инструментами или флейтой. Роль клавесина в них не только сопровождающая: авторы настойчиво снабжают свои произведения просьбами к скрипачу (или другому солисту) «играть тихо, чтобы мелодия, исполняемая на клавесине, была слышна»*.

Большинство этих сонат художественного интереса не представляют, и часто сонатные принципы в них выражены слабее, чем в танцах Рамо. Зато усиливается итальянское влияние; в частности, начинается увлечение виртуозно-бравурными эффектами (см. пьесы Дюфли, а также «Сокрушительные ветры» — «*Les vents en sautoix*» — Дакена).

Один из последних приверженцев Куперена Фуке в предисловии к своему клавесинному сборнику (Foucquet, [1749]) жалуется, что «теперь восхищаются быстротой рук, и исполнение грациозное, нежное и чувствительное уже не трогает сердца». Одновременно он скептически отзывается о модных эффектах перекрещивания рук, которые «требуют больше ловкости, чем таланта».

Увлечение сонатными жанрами, охватившее Францию с середины XVIII века, знаменует конец эпохи клавесинизма**. Но процесс этот завершается тогда, когда в новые жанры вливается и новое идейно-художественное содержание. Его приносят

* Указания в сонатах Гиймена (1739), Дюпюи (1741/1742), Мондонвиля (1734) и др.

** В ряду французских клавесинистов следует также назвать Гаспара Леру (ок. 1660 — ок. 1707) и Жозефа Бодена де Буамортье (1689–1755). Леру издал клавесинный сборник (1703). Его прелюдии, как и у Луи Куперена, написаны в свободной, неметризованной манере. Автор указывал, что его пьесы можно исполнять на двух клавесинах. Ж. Виге высказал предположение, что И. С. Бах был знаком с музыкой Леру и что И. Г. Вальтер переписал одну из его сюит (Vigué, 1989). Буамортье известен в основном по его сочинениям для гобоя и флейты, но опубликовал сборник сюит для клавесина (1736).

музыканты из пограничной с Германией области — Эльзаса. Их значение в условиях парижской культуры второй половины века велико. Оно отдаленно может быть сравнимо с влиянием Шопена на французскую музыку, которое пробудило в Париже 30-х годов XIX века новую волну романтизма.

В письме 1764 года Леопольд Моцарт восклицает: «К черту годится вся французская музыка... Немцы — это мастера... И среди них г-н Шоберт, г-н Экард, Хонауэр как авторы клавирной музыки... особенно популярны» (Mozart W. A., 1962, I: 126). К этим именам надо прибавить еще других музыкантов — выходцев из Германии, оказавших влияние на начальные этапы развития французского пианизма (Гюльмандель, Эдельман, Ригер) и расчистивших широкое поле деятельности для первых французских пианистов (Сежан, Адан, братья Жаден и др.).

Но с именами этих эльзасских музыкантов уже входит в парижскую концертную жизнь фортепиано.

Впервые оно здесь прозвучало в 1768 году под руками органистки Лешантр. Через год на нем уже играет сын органиста Вирбе, а вслед за ним — многие другие.

Но еще до того, в 1763 году, Экард в Шести сонатах для клавесина, посвященных скрипачу Гавинье, указывал: «Я старался написать это произведение так, чтобы его можно было играть на клавесине, клавикорде и фортепиано. Поэтому я отметил в нотах *piano* и *forte*, что было бы совершенно бесполезно, если б я имел в виду только клавесин».

В этих словах сквозит невысказанное осуждение любимого инструмента старой Франции. Более резко, как последний приговор, звучат заключительные слова Гюльманделя в главе о клавесине в «Методической энциклопедии», изданной в 1791 году. Подробно рассказывая о всех улучшениях, которые были сделаны в его конструкции, Гюльмандель говорит: «Но все эти сложные усовершенствования говорят о несовершенстве клавесина...»

Французский клавесинизм к этому времени уже полностью исчерпал себя.

V. ИТАЛИЯ

1

Италия — классическая страна Ренессанса. Здесь, как указывал К. Маркс, «капиталистическое производство развивалось раньше всего, раньше всего разложились и крепостные отношения»*. Начиная с XVIII века расцветает городская культура, сметающая на своем пути сословные и религиозные предрассудки Средневековья. В последующие два столетия итальянский гуманизм добивается решающих побед во всех областях знания, литературы и искусства. Это золотой век республиканских свобод.

Но к началу XVI века войны обескровили Италию, торговля и промышленность в ее передовых областях — Ломбардии и Тоскане — были подорваны. Началось наступление феодально-католической реакции. В 1530 году пал оплот городской демократии: Флоренция оказалась задушенной деспотизмом Козимо Медичи. Непоправимый удар был нанесен Венеции. Одновременно усиливается реакционная роль Папской области. В 1540 году легализуется орден иезуитов, а с 1543-го по 1563-й (с перерывами) заседает Тридентский собор. К концу века церковное мракобесие достигает предела: трагическая участь Джордано Бруно (сожжен в 1600 году), Торквато Тассо или Галилея может служить тому примером.

Италия разъединена на 11 владений и государств. Некоторые из них находятся под игом Испании, Австрии, Франции. Однако отечественные цепи рабства в Тоскане или Папской области были не менее тяжкими, чем цепи чужеземные в Ломбардии и Неаполе. Так жестокое поражение в области общественно-политической жизни вызвало в XVII—XVIII веках длительный период экономического упадка и застоя.

* Маркс К. Капитал. Т. 1. С. 721, примечание.

И все же культурное наследие эпохи Возрождения продолжало волновать умы людей, порвавших с путами средневековой схоластики, обосновавших права и достоинства человеческой личности, изведавших радость творчества и познания. Прежде приоритет в культурной жизни Италии принадлежал живописи с ее непревзойденными вершинами XVI века — Леонардо да Винчи, Рафаэлем, Тицианом, Микеланджело, — а также литературе (Данте, Боккаччо); сейчас же выдвигается эмоционально-образная сила воздействия музыки. То страстно-взволнованная, то проникнутая неумной жизненной энергией, то ласкающая слух, несущая утешение — именно музыка приобретает важное общественное значение в годы политического безвременья. Однако интерес к ней пробудился ранее, еще в период Ренессанса.

Показателен в этом отношении трактат Бальдассарре де Кастильоне «Il Cortigiano» («Придворный»), созданный в трагические первые десятилетия XVI века*.

Вопреки заглавию, содержание книги посвящено не описанию служебных обязанностей придворного, но вопросам формирования его личности. И возможно, против желания автора чтение ее наводит на мысль о том, что скорее не человек приспособлен к дворцовой жизни, а двор существует для более полного и всестороннего развития творческих способностей придворного.

Кастильоне отводит музыке далеко не последнее место в воспитании личности. «Придворный, — говорит он, — должен быть также музыкантом, он должен уметь петь с листа и играть на различных инструментах».

В этом утверждении сказалось благотворное воздействие гуманизма. В то время, когда во многих странах Европы еще

* Книга издана во Флоренции в 1528 году, первые три части писались в 1508–1509-м, четвертая — между 1513-м и 1516-м; вскоре трактат был переведен на испанский и английский языки.

сохранялось сословно-пренебрежительное отношение к профессии музыканта, в Италии с конца XV века наблюдается широкий расцвет музыкального любительства. В нем принимают участие и высшие, и средние слои общества.

Не позднее 1480 года при дворе Лоренцо Великолепного уже существовал музыкальный салон, в центре которого был известный органист Антонио Скварчалупи. Характерен интерес к музыке таких высокопоставленных лиц, как члены итальянского посольства в Лондоне Джустиниани и Сагудино (начало XVI века). Характерно также, что среди итальянских музыкантов-профессионалов встречаются представители знатных дворянских родов — таковы А. Б. Делла Чайя, Б. Марчелло, Д. Альберти и др.

Вскоре музыкальное любительство принимает «столь угрожающие размеры», что некоторые авторы начинают выражать сомнение, «действительно ли музыка обладает такими достоинствами, как утверждают ее поклонники, и не лучше ли заняться более полезным делом, чем музицирование?..» (Vocchi, 1581: 14).

Центром музицирования являются салоны (camerate) — эти своеобразные политические и литературно-художественные собрания горожан XVI–XVII веков, в которых ценность каждого участника определялась вне сословных различий интеллектуальными способностями, умением вести занимательную беседу, талантом.

Роль таких салонов и связанного с ними музыкального любительства в формировании новых художественных принципов велика. Достаточно вспомнить значение флорентийского кружка графа Барди в истории оперы или симфонических «академий» в Венеции и Болонье в истории инструментальной музыки. Под руками музыкантов-любителей оформлялся стиль «новой музыки», связанной с выдвижением личного чувства, призванной раскрыть все богатство внутреннего мира человека. Ранее всего этот стиль осознается в сфере вокальной музыки.

Перелом намечался постепенно. Новые художественные устремления сначала робко проявлялись в жанре сольной

песни*. На рубеже XVI и XVII веков они приводят к речитативному, монодийному пению с сопровождением. Реформа Виаданы (см.: Viadana, 1602) и позднейшие теоретические обоснования практики basso continuo (генерал-баса) закрепляют присшедший сдвиг**.

Тем самым возрастала роль сопровождающих пение инструментов, в том числе клавишных. Расшифровывая партию basso continuo, органисты и клавиристы быстро усваивали новый мелодический стиль и способствовали его распространению в широких кругах любителей музыки. Отсюда возникает особое значение клавира в Италии.

Не успев до конца преодолеть влияние лютни и органа, клавир попадает в положение «всеядного» инструмента, равно необходимого и в оперном театре, и в инструментальном ансамбле, и в аккомпанементе сольной песни. Черты специфической клавишинности, которые так остро культивировались во Франции, менее свойственны итальянской клавирной литературе***. Зато она интенсивнее впитала в себя те художественные достижения, которыми отмечено плодотворное развитие оперы (сериа и буффа) и инструментальной музыки (особенно скрипичной).

Поэтому нельзя недооценивать значения итальянской клавирной литературы, которая в период своего расцвета, начавшегося в конце XVII века, обладала необычайной широтой охвата различных стилей и жанров. Она стала в это время, вплоть до середины XVIII века, глашатаем и провозвестником

* «Один голос приятнее слушать, и о нем можно скорее составить правильное суждение», — писал Кастильоне.

** См. трактаты А. Банкьери (1605), Ф. Бьянчарди (1607), А. Агаццари (1607), предисловие к сборнику А. Бурлини (1615) и др.

*** Конечно, сказанное не относится к творчеству всех итальянских композиторов. Бывали и исключения. Наиболее яркое из них — Доменико Скарлатти. Но ведь не случайно он провел большую часть своей жизни за пределами родины!

всего передового, что свершалось в других жанрах музыкального искусства.

Но подобная «всеядность» имела и свою оборотную сторону. Приноравливаясь к общему уровню любителей музыки, клавирные композиторы нередко упрощали, нивелировали свои замыслы; поэтому их произведения напоминают клавираусцуги уже ранее слышанных оперных, вокальных или симфонических отрывков. Такое обезличивание итальянской клавирной литературы обнаружилось во второй половине XVIII века.

И все же классическая страна инструментального мастерства, давшая миру Амати, Страдивари, Гварнери и таких гениальных скрипачей, как Корелли, Вивальди, Тартини, — Италия не могла, конечно, не внести много нового и своеобразного в содержание и технику клавирной музыки. К тому же именно с Италией связаны первые попытки создания фортепиано — инструмента более гибкого в динамическом отношении, чем клавесин. Но одновременно не следует забывать, что фортепиано, изобретенное Кристофори в конце XVII века, не получило на его родине распространения. В этом частном, но характерном факте отразились некоторые специфические противоречия в развитии итальянского клавирного искусства.

2

Италия знает глубокие и давние традиции инструментальной музыки. Они связаны с лютней и органом.

Лютневые сборники начинают издаваться с начала XVI века, но пьесы для этого любимого инструмента итальянских салонов позднего Ренессанса писались еще в предшествующем столетии. В первом же дошедшем до нас сборнике Ф. Спиначино

(издатель Петруччи, Венеция, 1507)* встречаются три рода пьес: транскрипции вокальных отрывков, нередко носящие типовое определение «фроттола»; танцевальные пьесы; пьесы свободно-инструментального характера, большей частью именуемые ричеркарами или фантазиями, разработка которых, однако, далека от более строгой вокально-имитационной манеры письма.

XVI век дает расцвет лютневого искусства. Вершиной его является творчество *Франческо да Милано* (1497–1543), прозванного Божественным (*il Divino*). Он оставил 7 лютневых сборников (1536–1563).

Принципы вариационно-мотивной разработки получают в его творчестве и в творчестве его последователей (Дж. А. Терци, С. Молинаро; сборники 1593 и 1599 годов) яркое развитие и приводят не только к ритмическому изменению мотива или его диминуированию, но и к рождению новых мотивов на основе неизменной гармонии. С дальнейшей разработкой этих приемов мы встретимся в клавирной сюите Фрескобальди.

В это время искусство лютни в Италии склоняется к упадку. К 1620 году относится выход из печати последнего лютневого сборника (Мелли из Реджо). В 1628 году В. Джустиниани писал: «Игра на лютне была прежде очень распространена. Этот инструмент, однако, почти совсем заброшен после того, как стала популярной теорба, потому что тот, кто поет посредственно и плохим голосом, охотнее обращается к ней; ее предпочитают еще и потому, что, играя на теорбе, можно избежать трудностей, которые неизбежны при хорошей игре на лютне. К тому же одновременно по всей Италии, и особенно в Неаполе, распространилась испанская гитара, которая совместно с теорбой, казалось, поклялась окончательно изгнать лютню из обихода. Им уже почти удалось добиться этого...»

* Вслед за тем Петруччи выпускает сборники Дальцы (1508), Боссинензиса (1509) и др.

Более сложен путь развития органного искусства. Первые его итальянские образцы, дошедшие до нас, также относятся к началу XVI века (сохранившиеся произведения знаменитых органистов XIV–XV веков Ф. Ландино и А. Скварчалупи созданы для ансамблевого исполнения, хотя могли играть и на клавишных инструментах). Еще в 1498 году Петруччи запасся привилегией на издание среди прочих нот органных табулатур. Однако их нет в списке его публикаций. Не сохранились и более старые рукописи органных пьес*. Первый печатный органный сборник приходится на 1523 год (издатель Маркантонио, Болонья)**. Сборник, изданный в Риме в 1517 году (о нем встречаются упоминания), не дошел до нас***. Начиная с 40-х годов XVI века количество публикаций резко возрастает. Вилларт, Бюс, А. Габриели, Меруло закладывают основу итальянского органного искусства.

Сначала органные произведения близки вокальным. Даже печатались они в виде старой (вокальной) партитуры, ширина нотного стана которой зависела от количества голосов (лишь позднее нотный текст, как у английских и французских клавесинистов, начинает печататься на двух станах; количество линеек в них колеблется от 5 до 8). Связь с вокальными про-

* На сегодняшний день известны более ранние образцы итальянской органной музыки. В частности, она содержится в так называемом «Codex Faenza» — рукописном собрании начала XV века, причем представлена там практически в современной нотации (см.: Арел, 1972: 28).

** По современным сведениям, именем «Маркантонио из Болоньи» называл себя известный в Венеции и Риме органист Марко Антонио Каваццони (1490–1560). Именно он был автором, а не издателем сборника «Ricerchari Motetti Canconi Libro primo» (Венеция, 1523). Большое значение в развитии музыки для клавишных инструментов в Италии имеет сборник сына Каваццони — Джироламо (ок. 1525 — после 1577) «Intavolatura cioe Recercari Canzoni Himni Magnificati...» (1543).

*** По всей вероятности, имеется в виду сборник «Frottole intabulate da sonare organi», выпущенный издателем Андреа Антико; однако он сохранился.

образами сказывалась и в столь частом подзаголовке пьес для клавишных инструментов: «accomodati da cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti» — «приспособленные для пения и игры на различных инструментах».

Из таких переложений вскоре рождается искусство органичных импровизаций, которым живет Италия второй половины XVI и особенно начала XVII века. Это золотой век органного исполнительства — время величайших виртуозов на органе и огромного преклонения перед этим инструментом итальянцев*.

Расцвет органного творчества и исполнительства в Италии связан с Венецией — с кругом органистов, близких Габриели и Меруло. Но если первый замыкает период, то второй открывает новый.

Андреа Габриели (1523/1533–1585; сборники со многими переизданиями начиная с 1571 года)** главное внимание уделял жанру ричеркара, которому стремился придать большую цельность и единство. Особое значение в его пьесах приобретают орнаментированные фигуры (они получают наименование «minuta» и «giorro»), представляющие собой мелодические формулы каданса. Такие кадансовые формулы вскоре столь сильно запестрели в произведениях итальянских органистов,

* В Венеции, например, во времена Габриели — Меруло проповедник под страхом денежного штрафа не имел права прерывать органиста во время его игры; он должен был ждать с проповедью, пока тот не закончит импровизировать.

** В литературе встречается упоминание о сборнике А. Габриели «Canzoni alla francese per sonar sopra stromenti da tasti», вышедшем в 1571 году (см.: Wasilewski von, 1878), однако он не сохранился. М. Зайффертом были описаны два других сборника — 1575 и 1585 годов, также не сохранившиеся (Seiffert, 1899: 34–35). Все ныне доступные ранние публикации сочинений Андреа Габриели для клавишных инструментов были осуществлены уже после смерти автора его племянником Джованни Габриели начиная с 1593 года. Среди них, по указанию Зайфферта, сборник 1596 года является переизданием публикации 1571-го.

что из активного формообразующего фактора грозили превратиться в мертвую схему, сковывающую развитие (особенно у последователей Меруло).

Габриели является также первым итальянским органистом, обратившимся к жанру токкаты. Она носит у него торжественный, величавый характер и приближается к праздничным прелюдиям (*intonatio*), исполнявшимся в церкви перед вокальными мотетами. Меруло далее развивает этот жанр, вкладывая в него иное содержание.

Клаудио Меруло (1533–1604; сборники начиная с 1567 года; многочисленные переиздания вплоть до середины XVII века) был одним из крупнейших органистов-виртуозов Италии. В свои органные произведения, и особенно в токкаты, он привнес движение, богатое не только имитационными, но и фигурационными моментами, неожиданными импровизационными отклонениями. Намечается путь слияния токкаты и ричеркара. Виртуозные пассажи, небольшие, внезапно возникающие темы, сильно изукрашенные, подчас отягощенные колоратурой широкие арпеджированные аккорды — все это придает произведениям Меруло эмоционально возбужденный и вместе с тем блестяще-концертный характер.

Однако оживленное, беспокойное развитие лишено четких контуров, планомерной архитектоники; нагромождение пассажей, орнаментов, колоратур лишено внутренней динамики. А применение стереотипных формул *gorgo* носит схематический характер.

Черты застоя еще более сказываются на композиторах, близких к кругу Габриели и Меруло (Падовано, Бертольдо и др.). Выделяется лишь *Джованни Габриели* ([ок. 1554–1557] – 1612) — племянник Андреа, преемник Меруло на посту органиста собора Св. Марка; в своих ричеркарах он добился большей цельности благодаря использованию контрапункта как строительного материала для образования новых тем. Такой

метод применения контрапункта приближает ричеркар к фуге. В том же направлении идет разработка ричеркара у Луццаско Луццаски, видного представителя римской школы Антонио Чифра и др.

Вершину золотого века итальянского органного искусства и одновременно начало следующего периода знаменует творчество Фрескобальди.

С середины XVII века, однако, возникают иные тенденции. Потребность в более контрастной и гибкой динамике, более доступной и отчетливой мелодике отвлекает внимание композиторов от стиля и жанров органа. Нельзя сказать, чтобы этот «царь инструментов», как его любили называть в Италии, терял популярность, — скорее функция его становилась иной.

Оркестр или камерный ансамбль утверждаются в церкви наряду с органом. В обряде богослужения этот инструмент уже не играет, как прежде, основной роли. Мощные органы, которыми украшали соборы Франции или Германии, здесь заменяются небольшими, камерными.

Камерностью проникнуто и органное искусство XVIII века. Оно теряет свои специфические черты, все более подпадая под воздействие вокальной мелодики, характера звучания и фактуры струнных инструментов. Лишившись особенностей, присущих органу (в том числе партии педали), эти произведения все более сближаются с литературой для клавира. Сближение проходит под знаком приобщения и того и другого инструмента к запросам бытового музицирования. Поэтому в Италии дольше, чем во Франции или Германии, удерживается характерное обозначение в подзаголовке сборников пьес — «для органа или чембало». И если музыку для клавира XVII века надо рассматривать в зависимости от музыки органной, то, наоборот, итальянскую органную литературу XVIII века следует изучать в связи с музыкой клавирной.

3

Среди музыкальных инструментов, которыми так богата Италия эпохи Ренессанса, встречается клавир. Начиная с XVI века он упоминается все более часто, но в словесном его обозначении царит поразительная путаница. Ни одна страна Европы не давала столь разнообразных наименований клавира, как-то: монакорд, маникорд, монокорд, спинетто, спинетто сордино, чимбало, чембало, арпикордо, клави чембало, гравичембало. Из приведенных обозначений наиболее употребительны монакорд и чимбало (чембало, арки чембало).

Можно ли говорить о различии механики — нажимной (тангентной) или щипковой (посредством сотеро) — между этими двумя инструментами? Я склонен предполагать, что Италия знала тангентный клавикорд лишь на самых начальных стадиях его возникновения. Он, правда, упоминается еще в 1235 году*, но клавикорды итальянской работы остались неизвестными**. В то же время наиболее древний сохранившийся спинет относится к 1490 году***, а наиболее старый клавесин имеет пометку: «Сделал мастер Бонониензис в 1521 году, Рим» (первое словесное упоминание *clavicinbano* — 1461).

В известных мне заглавиях инструментальных сборников название «монокорд» фигурирует с 1521 года. Однако задолго до того

* Ф. А. Гёлингер (Goelinger, 1910: 8) приводит эту дату, но не в связи с Италией. Ссылаясь на материалы, опубликованные в 1901 году, он цитирует стихотворный отрывок из старопровансальского романа 1235 года, где среди инструментов, звучавших на празднике, упоминается «*manicorda*». При этом Гёлингер высказывает предположение, что многострунный монокорд мог существовать уже в середине XII века.

** В первой части настоящей книги говорится, что «наиболее древний из дошедших до нас клавикордов относится к 1547 году (был сделан в Италии)» (с. 74). См. также примеч. 7.

*** Как уже было указано, более обоснованной представляется другая дата — 1493 год, приведенная М. С. Друскиным на с. 68. См. также примеч. 6.

этот инструмент упоминает Симоне Проденцани в своем цикле стихотворных новелл «Sollazzo» (ок. 1420), восхищаясь «возвышенным звуком монакорда, по сравнению с которым звук лютни кажется глухим». Часто встречается наименование «чимбало» (*cimbalo*; впервые — в сборнике 1576 года органиста Валенте). Обозначение «чембало» появляется впервые в 1600 году (сборник Джованни Франческо Анерио, Венеция), но до конца века не вытесняет предшествующее «чимбало». В частности, последнее название использует и Фреско-бальди.

На основании изложенных фактов думается, что монакорд в Италии не всегда был синонимом клавира. Скорее следует предположить, что монакордом назывались инструменты со щипковой механикой, но отличавшиеся от чембало по размеру, по форме ящика или натяжке струн, то есть, говоря точнее, слово «монакорд» могло быть синонимом спинета. Так или иначе, Банкьери в 1626 году говорит о членах *Academia di Filomusi* (или *dei Floridi*) в Болонье (основана в 1615 году), что «почти все играют на каком-нибудь инструменте, как-то: монакорде, лютне, теорбе» и др. Вряд ли Банкьери, даже не упомянувший чембало, имел в виду только тангентный клавикорд, тогда как к этому времени повсеместно в Италии распространились инструменты со щипковой механикой, то есть клавесины и спинеты.

Но если недостаточны наши сведения о типах итальянского клавирного инструмента, то на протяжении XV–XVI веков они еще более скудны в отношении его литературы. Из писем аббатисы Феличе Распони (1635) узнаем, что распространен был обычай играть на монакорде «мессы, вечерни, мотеты» для собственного удовольствия. Однако обучение на этом инструменте было делом нелегким из-за необходимости как бы заново создавать пьесы на клавире по вокальной табулатуре.

Игра на клавире облегчается с того момента, когда создаются инструментальные табулатуры. В 1551 году венецианский издатель Гардано выпустил сборник «различного рода танцев для игры на арпикордах, клавичембалах, спинетах и монакордах».

Вопреки заглавию, эти пьесы не инструментальны, но вокальны, хотя и могут быть исполнены на клавире*.

Примерно в то же время Бюс, А. Габриели и другие дают несколько инструментальных обработок песен Жанекена, Крекийона. Но эти диминуированные транскрипции в Италии менее популярны, чем во Франции или Германии.

Особенности итальянской клавирной литературы осознаются прежде всего в области танца. Намечается сфера разграничений между органом и клавиром: ричеркары, каприччио принадлежат органу, танцы — только клавиру, канцоны и токкаты — и тому и другому инструменту. Один из первых авторских сборников танцев для клавесина («*agrìchordo*») принадлежит М. Факоли (Facoli, 1588). Можно назвать также более позднее издание Дж. Пикки (Picchi, 1620; некоторые произведения этого автора вошли в «Фицуильямову вёрджинельную книгу»).

Вскоре клавирные пьесы приобретают самостоятельные черты. Мелодия в них сосредоточивается в сопрано, аккомпанемент собирает контрапунктические голоса в аккордовые комплексы. Причем нередко выделение мелодического (сопранового) голоса еще более подчеркивается благодаря регистровому его отдалению от аккомпанемента (пример — из куранты Фрескобальди):



* М. С. Друскин не объясняет, почему он считает эти пьесы вокальными. Кинкелди, Фергюсон, Апель, Георги и другие авторы не подвергают сомнению клавирное предназначение данного сборника. Несколько танцев из него приводит Фергюсон в своей антологии и указывает: «*Intabulatura nova*» — это первая известная печатная книга итальянских танцев для клавишных инструментов, специально предназначенная для клавесина, спинета и клавикорда...» (Early Italian keyboard music, 1977, I: 26).

Отъединение клавирной литературы от органной приводит не только к формированию различных композиционных приемов, но и к созданию разных исполнительских манер игры на этих инструментах. Об этом впервые говорит ученик Меруло — *Джироламо Дирута* (ок. 1554 — после 1610) в своем знаменитом трактате «Трансильванец» («Il Transilvano»), написанном в диалогической форме (ч. 1 — 1593, ч. 2 — 1597)*. Трактат был широко известен в Италии, имел много переизданий. Банкьери называет его «исчерпывающим».

Италия в XVI–XVII веках небогата трактатами по вопросам клавирного исполнительства. За исключением некоторых замечаний Фрескобальди, о которых будет речь дальше, вряд ли можно назвать что-либо существенное в этой области. Тем большее значение имеет книга Дируты. Значение ее велико еще и потому, что в ней подытожен опыт венецианской школы. Ее издание «авторизовал» сам Меруло.

Дирута особо оговаривает различие приемов органного и клавирного туше. Он указывает, что игра на органе не разрешает поднимать руки над клавиатурой, как это делают чембалисты: надо клавишу нажимать мягко — «словно лаская щеку ребенка». С другой стороны, игра на клавире требует от пальцев удара («чтобы лучше отвечали прыгуны и струны») и от руки — скачков («чтобы танцам придать больше грации»).

В специальных параграфах Дирута разбирает: а) почему исполнителям танцев (то есть клавиристам) не удастся игра на органе, б) как надо играть ричеркары на органе и танцы на клавире, в) как можно научиться играть музыкально на клавире. В заключение автор приходит к выводу: приемы игры на этих инструментах, за исключением некоторых общих правил, различны. Принимая во внимание, что исполнение на чембало

* Краткие выдержки на русском языке из этого трактата см.: Алексеев, 1952: 179–182. Некоторые материалы из него приводятся несколько шире в более поздней работе того же автора (Алексеев, 1974).

связано с танцами, оно должно быть оживленным; мелодию нельзя прерывать; ее надо украшать трелями и большим количеством мелизмов; ноты долгой длительности следует ударять по несколько раз.

Среди указанных Дирутой общих правил игры на клавишных инструментах важное значение имеют следующие: локоть направляет движение руки; рука на клавиатуре должна быть мягкой и свободной; пальцы следует слегка и равномерно закруглять — движением к себе (внутри ладони — так позднее будет учить И. С. Бах).

Советы Дируты во многом расходятся с манерой игры испанских или французских клавиристов. Но ведь и музыка, которая позднее родится под руками итальянских чембалистов, сильно разнится от пьес Бёрда или Кабесона! В этих советах, как в зерне, заложены ростки того стиля, который расцветает в клавирном искусстве Б. Пасквини — Д. Скарлатти — Ф. Дуранте.

Возможно, не все итальянцы играли по методу Дируты. Мне кажется, например, что напевность танцев Фрескобальди создана более «ласкающей», чем «пляшущей», рукой. И точно так же напряженным токкатам А. Скарлатти или А. Б. Делла Чайя более свойственно органное туше. Однако указания Дируты намечают определенный путь развития: это путь игры *non legato*, оживленной, ритмически острой и грациозной, — путь двухголосно-гомофонного пассажного узора Пасквини или «молоточковой» виртуозности и техники скачков Д. Скарлатти.

Но конечно, стиль незамысловатых танцев, который, как можно понять из отдельных замечаний Дируты, ему не очень по душе, далек от стиля позднейших сонат. Этот первый этап итальянского клавиризма соединяется со вторым, сонатным, через посредство промежуточного звена — вариации. В искусстве варьирования, как в фокусе, преломляются элементы старой органной манеры и новые тенденции мелодически оживленного стиля.

Наиболее ранний образец вариации принадлежит А. Габриели. Вопреки требованиям Дируты, это «Старинное пасамеццо, варьированное в пяти частях» написано для органа (опубликовано в сборнике 1596 года). Техника мотивной вариации еще незнакома Габриели. То в правой, то в левой руке он помещает довольно неуклюжие колоратуры, которые механически воспроизводят гаммообразную фигурацию, именуемую «минута». Обращает на себя внимание 2-я вариация, где на основе той же гармонии возникает новый мелодический голос. Габриели мог заимствовать такой прием варьирования у своих современников-лютнистов (ср. вариации А. Терци).

Опираясь на богатейшее наследие народной музыки, новые возможности вариационного искусства открыл *Джироламо Фрескобальди* (кр. 1583–1643). Поэтому следует подробнее остановиться на творчестве этого выдающегося инструментального композитора и исполнителя Италии, которого современники называли в одном ряду с крупнейшими органистами XVII века — Я. Свелинком в Голландии и С. Шайдтом в Германии. К тому же многие органные пьесы Фрескобальди с успехом игрались на клавире, а свой первый изданный в Италии сборник он снабдил указанием «для чимбало» (1615)*.

4

А. В. Амброс дал яркую характеристику творчества Фрескобальди. Она заслуживает того, чтобы привести ее: «Под руками Фрескобальди впервые раскрылось все великолепие и величие органа. В его органных пьесах всюду пылает огонь

* «Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo». Сборник неоднократно переиздавался с дополнениями. Третье издание (1628) уже содержит указание «di sembalo e organo»; именно в нем помещен известный портрет Фрескобальди, воспроизведенный и в настоящей книге.

гения; разнообразные формы растут, красочно развиваясь в большое целое. В них запечатлены мощная сила, энергичная жизнь; ничего миниатюрного или мелкого — совершенные, глубокого смысла композиции, гениально разрешенные трудные фактурные задачи...» (Ambros, 1878, IV: 439).

Фрескобальди родился в 1583 году в Ферраре, где его учителем был Луццаски*. В 1607 году совершил путешествие во Фландрию и Нидерланды. С 1608-го был органистом собора Св. Петра в Риме, затем работал в Мантуе и Флоренции; умер в 1643 году.

Воспоминания современников полны восторженных отзывов о нем как непревзойденном исполнителе и импровизаторе. Наиболее темпераментные строки принадлежат французскому виолиту Могару: «Не без основания этот известный органист пользуется такой большой славой в Европе. И хотя печатные произведения дают достаточно свидетельств его способностей, нужно послушать, как он импровизирует токкаты, полные тонких и поразительных находок, чтобы иметь суждение о его глубоком мастерстве. Он образец для всех наших органистов — надо приехать в Рим, чтобы послушать его» (Maugars, 1639, письмо от 1 октября). Ср. также отзывы А. Либанори (Libanori, [1665–1674]); словарь Гербера (1790–1792) называет Фрескобальди «отцом подлинного органного стиля». И. С. Бах имел в своей библиотеке и внимательно изучил один из сборников (1635) органных пьес Фрескобальди.

Сохранилось 9 сборников**. Они дают возможность проследить творческую эволюцию Фрескобальди.

* Два ричеркара и токката Луццаско Луццаски (ок. 1545–1607) были опубликованы во второй части трактата Дируты. При жизни композитора вышли сборники его ричеркаров, однако они не дошли до нас. Некоторое количество его произведений хранится в различных библиотеках Италии.

** Помимо произведений Фрескобальди, содержащихся в прижизненных изданиях, свыше 60 его пьес дошли до нас в рукописях — среди них есть и недавно обнаруженные в Турине и Риме (подробнее см. вступительную статью в изд.: Frescobaldi, 1968). Датировка произведений композитора по сей день вызывает споры.

В 12 фантазиях (Милан, 1608) он отходит от старого типа многотемного ричеркара. Сравнение отдельных тем (*soggetti*) показывает, что в основе их лежит определенное тематическое зерно, различно варьируемое. Причем видоизменения темы даются не только по «фазам» (частям) фантазии: даже внутри каждого раздела имеются незначительные отклонения в интервалике, в направлении движения мотива.

Сами темы протяженны, часто симметричны по строению и представляют собой законченные мелодические образования с четким тональным кадансом (см. далее примеры из канцон). Они индивидуальны и образны, им чужд догматизм литургических напевов и тем более абстракция гексахордных фантазий.

Новаторские искания в сфере тематизма и приемов его варьирования сочетаются с дерзновенным экспериментированием в области гармонии. Фрескобальди любит применять диссонансы, которые, по выражению современников, «обжигают пальцы», а также внезапные модуляции, задержания, хроматизмы. Эти средства используются для усиления драматической выразительности.

Яркость тематизма, вариационная связь полифонических голосов, модуляционная свобода — все это факторы, указывающие на дальнейшее прояснение тематически цельной тональной фуги. Используя мотивную технику англичан и нидерландцев, Фрескобальди в своих более поздних сборниках (1615, 1615, 1624, 1627, 1628, 1635, посмертно 1645, помимо того — более 10 переизданий) совершенствует форму вариационного ричеркара. Свой творческий метод он далее разрабатывает в канцонах и каприччио (с 1624 года).

Мелодическая простота канцоны, наглядная «обозримость» ее кратких, выпукло очерченных частей (обычно их пять), живой, бодрый характер выдают связь с народным творчеством:

48a



Сложнее, эмоционально неустойчивее, импровизационнее содержание каприччио. Издатель Грасси писал в предисловии к сборнику Фрескобальди (1628): «Тот, кто предпочитает веселые мотивы в фугах и пассажах, пусть изберет канцоны; любитель более серьезного стиля должен обратиться к каприччио и ричеркарам».

Каприччио близки токкатам (первый сборник — 1615, второй — 1627). По удачному выражению французского музыковеда А. Пирро, Фрескобальди сумел в них вскрыть лирическую сущность виртуозности. Его произведения глубже и серьезнее токкат Меруло; в них закреплено мастерское соотношение между приемами мотивной вариации и виртуозной фигурации.

Большой интерес представляют требования, которые Фрескобальди предъявляет к исполнению. Его предисловие к первому сборнику токкат и партит, озаглавленное «Al Lettore» («К читателю», вернее — «К изучающему»), — это своеобразный манифест, утверждающий ту манеру исполнения, которая спустя столетие получила название «tempo rubato» (в трактате Този, 1723)⁵³. Свои теоретические положения Фрескобальди подробнее излагает во введении к сборнику каприччио (1624) и повторяет их с уточнениями в наиболее известном собрании «Fiori musicali» («Музыкальные цветы», 1635), а затем в издании 1637 года.

Фрескобальди утверждает, что его пьесы требуют свободной ритмической фразировки, не регулируемой границами такта. Он сравнивает ее с манерой исполнения мадригала, где ускорение и замедление темпа зависит от содержания текста. Фрескобальди рекомендует давать расширение движения в на-

чале и в конце больших периодов; ясно отграничивать разделы формы, но помнить о художественном единстве пьесы; отчетливо «произносить» орнаменты («последнюю ноту украшения или пассажа следует задержать, прежде чем пойти дальше»). Он требует артикулированного, а не механического исполнения пассажа («если в обеих руках пассажи, то на предшествующей ноте надо немного остановиться, чтобы затем сыграть их с большим блеском»); наконец, он вводит и тот прием ритмического украшения, который позднее получит наименование «ломбардская манера» (превращение равных по длительности шестнадцатых в ноты пунктирного ритма, где «точка должна быть не после первой, но после второй шестнадцатой») ⁵⁴.

Как исполнитель, как творчески импульсивный музыкант Фрескобальди тяготеет к новому стилю, утвердившемуся прежде всего в вокальной музыке. Как композитор он возвышается последней вершиной уходящей органной традиции. Он не порывает с ней, хотя привносит много нового (вариационно-мотивное развитие, тональная fuga и пр.). В этой двойственности раскрывается своеобразие его творчества, в котором сплавлены элементы обостренного субъективизма и логики, глубокого лиризма и драматизма.

Фрескобальди проще и ближе к новому стилю в тех произведениях, которые написаны для клавира. Они помогают разобраться в интонационном складе его музыки. Насколько непосредственнее, поэтичнее ее содержание по сравнению с музыкой старых венецианцев! Могучим потоком врываются в пьесы Фрескобальди уличные напевы, крестьянские песенки, бытовые танцы. Таковы популярная испанская фолія в духе сарабанды или «Джиролмета» (как указывает в 1558 году Царлино, ее пели нищие и слепцы), «Фра Якопино» или народная песня «Бергамаска», широко бытовавшие в итальянских городах, а также спаньоleta, мотив которой был знаком в народе. Некоторые из этих мелодий использованы в канцонах («Джиролмета»), другие — в вариационных циклах (фолія).

Интонационная свежесть и эмоциональная непосредственность музыки Фрескобальди вызывали недружелюбные отклики у представителей консервативного лагеря. Резкие отзывы сохранились в переписке теоретиков Дони и Мерсенна (1640). Дони называет Фрескобальди человеком «очень грубым <fort grossier>, неспособным понять слова, которые редко встречаются в плебейском языке... Вся ученость его заключена в кончиках пальцев» (цит. по: Pigo, 1925: 48). С оттенком пренебрежения Дони пишет, что Фрескобальди сочиняет «фантазии, танцы <danseries> и тому подобные пьески». Этот выпад вызван возмущенным отзывом Мерсенна, который назвал Фрескобальди в одном ряду с другими крупнейшими современными композиторами Италии — Л. Маренцио и К. Монтеверди*.

Внедрение фольклорного материала влечет за собою разработку новых композиционно-стилистических приемов. Подобно другим передовым художникам своего времени, органически усвоившим реалистическое содержание народного творчества, Фрескобальди стремился выявить свое отношение к нему в форме вариаций (по-итальянски, в терминологии той эпохи, «partita»).

Один из ее древних типов основан на неизменном басы (чакона, пассакалья). Он встречается и у Фрескобальди. Так, партия на танец фолию — классический образец пассакальи.

Еще свободнее Фрескобальди варьирует бытовые танцы. На основе мотивных связей он сочетает величественную гальярду с более оживленной курантой, иногда добавляет к ним пьесы четного размера (balletto). Танцы проникают и в партиты (все-го их не менее 10). Лучшие среди них — Партита на пассакалью (32 вариации) и Ария под названием «Фрескобальда» (5 вариаций). В середине первого цикла появляется куранта, а во втором — гальярда и куранта (3-я и 5-я вариации).

* *Mersenne M. Harmonie universelle... Traité des instrvmens a cordes. Liv. 3: Des instrvmens a cordes... P. 65.*

Так закладываются основы мотивно-вариационной сюиты — этого важнейшего жанра клавирной литературы. Фрескобальди по праву может быть назван его родоначальником.

Идейно-художественные завоевания Фрескобальди были широко усвоены и развиты следующими поколениями итальянских композиторов. Его ближайшими последователями явились *Микеланджело Росси* (1601/1602–1656; сборник токкат и курант — ок. 1634), чьи произведения привлекают мелодической свежестью, народным колоритом, и *Джованни Пикки* (р. д. 1600–1625, сборник — ок. 1621), у которого наряду с итальянскими представлены танцы польские, венгерские, немецкие. Влияние Фрескобальди простиралось и на зарубежных клавирных композиторов. Так, его учеником был И. Фробергер.

5

Мы на рубеже нового периода. Клавир вступает в полосу расцвета. Особо значительна его роль как генералбасового инструмента в камерно-инструментальном ансамбле.

Но иногда в этих ансамблях клавир приобретает солирующее значение. Например, Далль'Абако в трио-сонатах, ор. 1, указывает: «для скрипки и виолончели или клавичембало соло». Так приспособлялась любая инструментальная пьеса к исполнению на клавире; Далль'Абако в некоторых сонатах пишет: «в манере виолы», «в манере архилютни». Пьесы в медленном темпе с большим количеством «белых нот» исполнялись «в манере органа».

Развивается и самостоятельная клавирная литература. Для ее новой трактовки показателен сборник Аррести «Соната для органа различных авторов» (Arresti, [с. 1697]). Термин «соната» применен здесь в старом значении (от «suonare») — имеется в виду возможность исполнения на различных видах

клавишных инструментов, в том числе на клавире. Форма же сонаты в сборнике не использована.

В сборнике представлены пьесы имитационного склада, вроде токкат, и танцевальные арии. Наряду с последними выдвигается новый тип — гомофонные пьесы, наделенные виртуозными пассажами, моторностью; мелодический фактор в них отступает на второй план. Позднее Б. Пасквини будет называть такие пьесы скерцо или тастатами (от «tasta» — клавиша), Д. Скарлатти — упражнениями (essercizi), Ф. Дуранте — этюдами (studii).

Так на рубеже XVII–XVIII веков определились три сферы итальянской клавирной музыки. Первая связана с уходящей традицией органного искусства — это токкаты; но в их содержании намечилось много нового, что в конечном итоге ведет к созданию многочастного цикла сонаты. Вторая сфера питается бытовыми прообразами, преимущественно танцевальными, и закрепляется в сюите. Третья знаменует рождение пьес виртуозно-этюдного склада, в которых предугадываются выразительные возможности молоточкового фортепиано. Конечно, это не раздельно существующие сферы — они оплодотворяли, взаимообогащали друг друга.

Имея в виду токкаты, надо прежде всего назвать *Алессандро Скарлатти* (1660–1725) — этого выдающегося мастера неаполитанской оперной школы.

А. Скарлатти славился как замечательный импровизатор. Известно, что на собраниях Аркадской академии в Риме он поражал слушателей тем, что импровизировал на темы стихов поэта Цаппи сразу же после их прочтения. Следы подобных импровизаций можно обнаружить и в его клавирных сочинениях.

Время их создания приходится, вероятно, на 1710–1720 годы, то есть после пребывания Скарлатти в Риме, где он встречался с Корелли и Пасквини. В подавляющем своем большинстве пьесы именуются токкатами. Под этим названием скрывалась еще далеко не устоявшаяся форма. Не только

у представителей различных творческих направлений, но даже у одного и того же композитора в понятие токкаты вкладывалось различное содержание. В основном же имелась в виду единая многочастная композиция с фугированными эпизодами*.

Количество частей в токкатах Скарлатти колеблется от двух до пяти. Сочетание их свободно и непринужденно. В начале цикла преобладают эпизоды токкатно-инструментального склада и фугированные, за которыми следуют речитативные, песенные или танцевальные. Порою первые части носят ярко импровизационный характер либо насыщаются элементами концертности. Фуги Скарлатти напоминают аналогичные более строгие части в трио-сонате, но иногда в них прорываются черты смутного беспокойства, меланхолии. Эти элементы, пожалуй, наиболее индивидуальны в клавирном творчестве Скарлатти и напоминают образы томления и скорби в произведениях И. С. Баха.

В целом музыка токкат проникнута смелыми исканиями, которые сказываются не столько в деталях, сколько в композиции целого, где чувствуется рука опытного драматурга. То страстному Allegro противопоставляется величавое Largo (Токката g-moll), то прелюдия моторного склада сочетается с фугой (G-dur), то части словно обособляются, приближаясь к характеру трио-сонат Корелли или Далль'Абако. В этом отношении примечательна пятичастная Токката d-moll (написана, вероятно, в 1723 году), которая заканчивается вариациями на тему испанской фоллии. Так Скарлатти предопределяет дальнейшую эволюцию токкаты. На ее основе создается два новых формальных типа: «малый цикл» прелюдии с фугой и многочастный сонатный цикл.

Эмоционально еще более неуравновешенным предстает в своем клавирном творчестве *Аццолино Бернардино Делла*

* Впоследствии композиции подобного рода получили определения «слитная сюита» или «контрастно-составная форма» (терминология В. В. Протопопова).

Чайя (1671–1755, работал органистом в Пизе). Известны лишь шесть его сонат для чембало, ор. 4 (1727). Каждая состоит из четырех частей. В первых двух сонатах страстная, полная скорби токката сменяется мужественно-энергичной канцоной. Последние две части именуются «tempi» — они ближе по духу «этюдам» Б. Пасквини — Ф. Дуранте — Д. Скарлатти.

Сонаты Чайя, этого «неистового романтика» начала XVIII века, представляют собой интереснейшее художественное явление. Частично они следуют манере Фрескобальди, но еще в большей степени обращены к будущему. По своей экспрессии некоторые эпизоды напоминают выразительный стиль Ф. Э. Баха с его словно говорящей мелодикой (пример из 2-й токкаты):



В области же гармонических исканий поражает сходство с музыкой И. С. Баха, свидетельством чему может служить приводимый ниже пример (ср. с Прелюдией C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира»):





Иное направление художественных исканий итальянского клавиризма возглавил *Бернардо Пасквини* (1637–1710). Слава его была очень велика. Аббат Рагене писал: «Я видел в Риме Корелли, Пасквини... они являются, конечно, лучшими исполнителями в мире на скрипке, клавесине...» (Raguenet, 1702). Пасквини имел много учеников; среди них Ф. Дуранте, Д. Скарлатти, А. Б. Делла Чайя, Ф. Гаспарини, Т. Б. Гаффи, Дж. Казини; из немцев — Георг Муффат и И. Ф. Кригер; мимо его художественных достижений не прошли и Бах и Гендель. При жизни Пасквини было издано лишь малое количество его произведений. С 1691 по 1708 год он переписал свои клавирные и органнне пьесы. Они занимают четыре объемистых тома; наиболее значителен, по мнению В. Апеля, I том, названный «*Sonate per Gravicembalo...*». К сожалению, до сих пор бо́льшая часть этих произведений не опубликована*.

Пасквини, вслед за Аррести, озаглавил свои тома «Соната для гравичембало». Так же будут поступать и Дуранте, и Д. Скарлатти, и падре Мартини, и Циполи, применявшие старое наименование «соната» для обозначения сборников клавирных пьес. Широко охват жанров, затронутых в творчестве Пасквини, — от гомофонных «этюдов» и танцев до имитационных каприччио в духе Фрескобальди. Нас меньше интересуют его

* В 1704 году в Амстердаме был напечатан сборник, включающий клавесинные пьесы Пасквини («*Toccatas & Suites pour le Clavecin de Messieurs Pasquini, Poglietti & Gaspard Kerle*»). Ряд его произведений включен в сборник, изданный в Англии уже после смерти композитора («*A second collection of toccates, voluntaries and fugues...*»). В XX веке вышло полное собрание клавирных сочинений Пасквини (Pasquini, 1964–1968).

полифонические опыты (канцоны, ричеркары, каприччио). Более существенны те изменения, которые он внес в токкату, или, как он ее называет, тастату. В ней заметно сокращается количество контрастных эпизодов, фактура проясняется и наделяется единством технических средств воплощения, которые свойственны этюду. Виртуозные моменты преобладают и нередко приобретают самодовлеющий характер.

Пасквини активно работал также в жанре сюиты (партиты). Чаще всего он объединял в цикл три танца: аллеманду, куранту, жигу (встречаются замены — ария, тастата). В отличие от Фрескобальди, Пасквини не подчеркивает различий в характере движения. Для него танцы уже более не ассоциируются с определенными аффектами, как это имело место у современных французских или немецких композиторов. Немецкий музыковед М. Зайфферт метко подметил, что когда, например, Фробергер создавал вариации в форме танца, то он пользовался поэтическими представлениями, связанными с бытовыми прообразами, тогда как Пасквини отвлекается от них и основывается лишь на формально-вариационном принципе. Поэтому его циклы более приближаются к сонате, чем к танцевальной сюите. Так же поступал и Корелли, когда отдельные части своих скрипичных сонат наделял названиями «аллеманда», «куранта», «жига», хотя музыка их мало чем отличалась друг от друга. Аналогичные явления наблюдаются и в клавирных сюитах Циполи, падре Мартини и др.

Пасквини считается первым композитором, который стал писать сонаты для клавира. Однако достижения его ученика Чайи на этом пути не менее значительны. Плодотворны и изобретательны аналогичные опыты немца Кунау, который вполне может оспаривать у Пасквини первенство в создании клавирных сонат*.

* Клавирная соната Кунау издана в сборнике 1692 года; в 1696 и 1700 годах вышли два сборника его сонат. Пасквини, очевидно, этих сочинений не знал; нельзя с достоверностью утверждать то же относительно знакомства Кунау с сонатами Пасквини.

Но не так существенно, был ли он действительно первым композитором, который многочастный клавирный цикл назвал сонатой. Важно то, что Пасквини сумел возглавить поиски нового клавирного стиля, которые позже приведут к классицизму.

Но пока что черты нового переплетались с пережитками старой манеры. Это заметно как у Пасквини, так и у близких ему соратников, среди которых недостижимой вершиной возвышается творчество *Доменико Скарлатти* (1685–1757).

6

Всё представляется необычным в жизненном и творческом облике Скарлатти. Концертирующий виртуоз, избалованный успехом, он работает неустанно и с удивительной щедростью расточает свой большой талант. И, не создав в узком смысле собственной школы, Скарлатти оказал решающее влияние на последующее развитие клавирной литературы.

Его биография напоминает художественную карьеру немногочисленных концертирующих виртуозов XVII века — таких, как Булл или Фробергер.

Скарлатти родился в Неаполе в 1685 году; первоначальное музыкальное образование получил у отца — известного оперного композитора. В 1701 году поступил в руководимую отцом королевскую капеллу. Здесь он начал карьеру как оперный композитор: в 1703 году были поставлены его «Октавия» и «Джустино». В 1703 году Алессандро Скарлатти переезжает с ним в Рим, где Доменико продолжает обучение у Гаспарини и, возможно, у Пасквини. В 1705 году он в Венеции, в 1708-м — вновь в Риме, первоначально — на службе у находившейся в изгнании польской королевы Марии Казимиры (капельмейстер ее домашнего театра, для которого написал семь опер). В 1713 году он получает место сначала помощника капельмейстера, а в 1714-м — капельмейстера собора Св. Петра, но на этом посту остается недолго: в 1719 году, вероятно, уезжает в Лондон. Вслед

за тем начинается бурная концертная деятельность Скарлатти, которая приводит его сначала (в том же 1719 году) к португальскому двору (где он занял должность учителя инфанты Марии Барбары), в 1724 году — вновь в Италию, а затем, после того как его ученица принцесса Мария Барбара становится женой будущего испанского императора Фердинанда VI, — и в Испанию, сначала в Севилью, а потом в Мадрид. Здесь с 1729 года он остается до смерти, последовавшей в 1757 году.

Несмотря на то что имя Д. Скарлатти знала вся музыкальная Европа, при жизни композитора и с его участием был опубликован лишь один небольшой сборник клавесинных пьес. Он содержит 30 сонат. Место издания неизвестно, время — 1738 или 1739 год*. Сборник озаглавлен: «Упражнения <essercizi> для гравичембало». Ему предпослано следующее предисловие (цит. в переводе К. А. Кузнецова): «Не жди — будь ты дилетант или профессионал — в этих произведениях глубокого плана; бери их как забаву <scherzo>, дабы приучить себя к технике клавесина. Не соображения выгоды, не честолюбивые замыслы, но стремление помочь тебе побудило меня к опубликованию этих пьес. Быть может, они покажутся тебе приятными — и тогда я готов ответить на новые запросы в стиле еще более доступном и разнообразном. Будь же снисходительным и менее строгим в критике. От этого лишь возрастет должное наслаждение... Будь счастлив».

В остальных прижизненных изданиях Скарлатти, очевидно, не принимал участия. В Англии напечатал сборник (12 пьес) его друг, органист Розейнгрейв, во Франции целую серию сборников издала мадам Буавен («вдова Буавен») и т. д. Рукописи

* Вопрос о месте издания этого сборника обсуждался долгие годы. Ч. Бёрни называл Венецию, Р. Кёркпатрик — Лондон. Наконец, Г. Келлер обнаружил перепечатку титульного листа этой публикации, из которого явствует, что она вышла в Амстердаме (см.: Keller, 1957: 31). По современным данным, она относится к 1738 году.

Скарлатти были разбросаны по различным странам Европы: беспечный автор не заботился об их судьбе.

Огромно его творческое наследие*. Преемственно оно связано с национальными традициями итальянского клавиризма, особенно с направлением Пасквини. Но Скарлатти создал свой, остроиндивидуальный стиль.

Два момента поражают прежде всего при знакомстве с музыкой Скарлатти: во-первых, динамический напор ее, который рушит преграды схоластических условностей, и, во-вторых, небывалая острота чувственных ощущений, образная конкретность. Эти впечатления можно подтвердить словами самого композитора, которые сохранил Бёрни: «Скарлатти часто говорил... что в его пьесах нарушены все правила композиции, — он сам хорошо знает об этом. И далее он спрашивал: разве его отклонения от нормы оскорбляют ухо? И, получив отрицательный ответ, продолжал: талантливый человек, по его мнению, не должен ничего бояться, кроме того, чтобы доставить неудовольствие чувству, ибо чувство — это единственный критерий музыки». Бёрни делает следующую сноску к этой примечательной цитате: «До его эпохи глаз был высшим судьей в музыке. Скарлатти же поклоняется только уху» {Burney, 1775, II: 183}.

Потребность в более напористой динамике и контрастности привносит в музыку Скарлатти новые стилистические черты. Они подготавливают тот переворот в инструментальной технике, который позднее осуществляют Паганини и Лист. Этот переворот происходит в результате поисков оркестральности звучания.

Дело здесь не только в подражании тембру и усвоении исполнительских приемов игры на разных инструментах, но

* Помимо клавирных сочинений, составляющих самую выдающуюся по художественной ценности и исторической значимости часть творческого наследия Д. Скарлатти, оно включает 14 опер (все созданы до переезда композитора в Португалию), светские оратории, серенады, кантаты, духовную музыку — 2 мессы, «Stabat Mater», «Magnificat» и др.

и в другом — в стремлении максимально расширить выразительные и звуковые возможности сольного инструмента. Поэтому иной свет, иная краска, иная динамика врываются вместе с музыкой Скарлатти в клавирную, или, правильнее сказать, в будущую фортепианную музыку*.

Скарлатти охотно воспроизводит на клавире оркестровые эффекты, как-то: имитацию концертино двух скрипок, сигналы охотничьих рогов, звучание валторн, мощь оркестрового tutti, перебор струн на гитаре и т. п. (пример 51)**. Эти приемы интонационно обогащали клавесин, расширяли его динамические возможности. Аналогичные стремления наблюдаются и в области ладотональных и гармонических исканий Скарлатти.



* Р. Кёркпатрик высказал предположение, что Скарлатти играл на первых фортепиано: у королевы Марии Барбары, у которой он служил, было по крайней мере пять «чембало с молоточками», изготовленных итальянскими мастерами. Кёркпатрик также полагал, что некоторые сонаты Скарлатти могли быть предназначены для этого инструмента (Kirkpatrick, 1953: 179). Е. Бадур-Скода указывает: «Во Флоренции Доменико должен был играть на одном из первых чембало Бартоломео Кристофори, обладающих piano и forte. Во всяком случае, в 1719 году он взял одно из них с собой в Лиссабон...» (Badura-Skoda E., 1992: 24). Этому вопросу посвящена и более ранняя работа того же автора (1985).

** Ссылки на сонаты Скарлатти даются с двойной нумерацией: по изданию фирмы «Рикорди» под редакцией А. Лонго (с литерой «L»; римской цифрой обозначен том, арабской — порядковый номер произведения; «S» означает «Supplemento» — дополнительный том) и по Кёркпатрику (с литерой «K»).

б **Andante** L IV/193, K 499
[валт.]

в **[Allegro]** L I/5, K 406
[валт.] [струн.]

г **[Allegro]** L IX/406, K 37
[Tutti] [Solo] [Tutti]

д **[Allegro]** L III/148, K 261
[гитара]

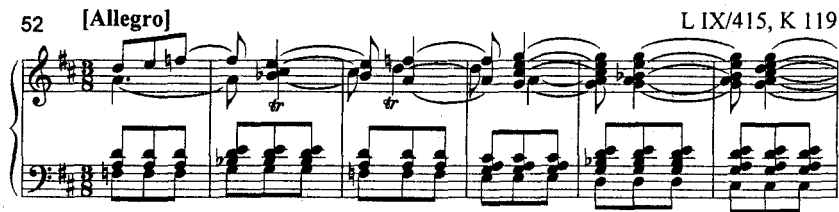
Он первым в Италии применил из 24 тональностей 21 (имеются даже две сонаты в Fis!) — никто из его предшественников еще не решался на это*. Тем самым был сделан важный шаг

* Можно говорить об известном единообразии в трактовке отдельных тональностей у Скарлатти. Например, F-dur — пасторальный или моторно-скерцозный, C-dur — радостно-токатный, c-moll — лирико-патетический, f-moll — возвышенно-чувствительный или драматический, e-moll — элегичный, D-dur — то по-моцартовски искрящийся, то по-бетховенски приподнято-торжественный.

в освоении аппликатурно сложных тональностей, что оказалось возможным благодаря весьма широкому использованию 1-го пальца (в Англии такой прием называли итальянским: вполне вероятно, что его завез туда именно Скарлатти — если и не лично, то своими издававшимися в Лондоне сонатами; см.: Алексеев, 1952: 52–54). Много чаще своих современников он обращается к минору.

Столь же смелы модуляционные планы одночастных сонат Скарлатти: то неуклонно приближаясь, то внезапно удаляясь от основной тональности, развитие пьесы приобретает стремительность неумолимо разворачивающейся пружины*. Правда, модуляционный план редко когда «перенапрягается». Динамическое развертывание пьес порой грозит взорвать их изнутри, использование выразительных средств подчас граничит с произволом, но ощущение целого — предчувствие классицизма, во многом свойственное Скарлатти, — спасает его от импровизационной рыхлости изложения.

Зато в деталях он показывает небывалую остроту чувственного восприятия. Воспитанник неаполитанской школы, славившейся своим пристрастием ко всему экстравагантному (*la stravaganza*), Д. Скарлатти любит обращаться к диссонансам для обострения выразительности и, устремляясь к кульминации, не боится перейти от двухголосного сложения к одиннадцатизвучным аккордовым вертикалям и обратно:



* См. эпизоды разработок в сонатах: L II/65 (K 395), L III/135 (K 212), L III/149 (K 416; последний пример — особенно яркий!), L III/150 (K 409), V/257 (K 206), XI/29 (K 504).



Скарлатти часто прибегал к подобному уплотнению вертикали при динамическом нарастании, пользуясь аччакатурами, то есть гармонически чуждыми нотами. {Аччакатура — украшение, которое... приобрело большое распространение в Италии на рубеже XVII–XVIII веков. Оно давало почти в одновременном звучании вместе с аккордовыми нотами близлежащие секунды (большей частью нижние).

<...>

Аччакатуры исполнялись очень нервным «рывком». Еще Томас де Санта-Мария (1565) писал про подобные украшения, при исполнении которых лишь задевается соседняя клавиша. Такие гармонически чуждые тоны не должны звучать во время полной длительности аккорда. Отсюда это определение Джеминиани: «диссонансы, которые обжигают пальцы», то есть заставляющие снять пальцы тотчас же после нажима клавиши*.

Но Скарлатти подчеркивает выразительное свойство диссонанса не только в кульминационные моменты. «Фальшивые» ноты, которые у композиторов-полифонистов возникали в результате линейного принципа голосоведения, появляются у него как острая гармоническая краска:

* Аччакатура могла быть выписана мелкими нотами (одной или несколькими, иногда со знаком арпеджио), которые исполнялись предельно быстро, почти вместе с основной нотой (нотами) и тотчас же снимались либо непосредственно включались в состав аккорда (как в приведенном М. С. Друскиным примере). Аччакатуры могли импровизационно вводиться исполнителем. См. специальную статью: Williams, 1968, а также монографию Ф. Ноймана, полемизирующего с предыдущей работой по некоторым деталям (Neumann, 1978: 487).

53 [Allegro] L IX/442, K 104

И хроматика — это излюбленное средство повышения выразительности еще со времен мадригаллистов — выполняет в пьесах Скарлатти многообразную функцию. Примеры, которые приводятся ниже, показывают:

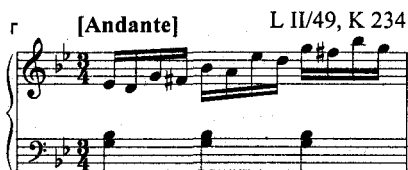
а) хроматическую переключку голосов, усиливающую напряженность развития;

б) хроматику, выполняющую функцию динамического оттенка (*crescendo*);

в, г) хроматические «инкрустации» простых интервалов.

54a [Andante] L VII/321, K 263

6 [Moderato e cantabile] L III/126, K 347



Обострение чувственных моментов вызывает огромное расширение специфически инструментальных средств воплощения. В той же беседе с Бёрни Скарлатти сказал: «Не требуется клавесин, чтобы играть произведения Альберти и других новейших композиторов: на любом другом инструменте они могут получиться не хуже, а может быть, и лучше; но если природа дала десять пальцев и инструмент может всех обеспечить работой, то почему бы их не использовать?»

Поиски новой динамики и колорита обусловили виртуозные приемы Скарлатти. Аккордовые пассажи, охватывающие весь диапазон клавира, словно рвутся на простор из тесных звуковых границ клавесина. Столь же излюблены приемы перекрещивания рук, скачков. Применение этих приемов преодолевает привычное представление о звуковом пространстве как об ограниченной замкнутой сфере (L V/215, K 120; L VIII/358, K 95 и др.):



Значение динамического фактора приобретают и пассажи двойными нотами (L II/95, K 323; L VIII/396, K 505; L IX/404, K 548). Особую роль играет репетиционная техника — думается, что столь интенсивное ее развитие не обошлось без воздействия гитары (то есть, иначе, испанских впечатлений Скарлатти):

56a [Andantino] L III/133, K 211

6 [Allegro] L S/35, K 248

В этой же связи надо упомянуть и приемы *martellato*, в которых гениально предвосхищены возможности фортепиано,— недаром Лист так пытливо изучал Скарлатти!

57a [Allegro] L VIII/354, K 230

6 [Allegro] L IX/442, K 104

Если последние примеры характерны для техники *non legato*, то не следует забывать, что музыка Скарлатти требует и связной игры. Например, он дает цепи из трелей, чтобы усилить непрерывность мелодического движения:

58a [Non presto] L III/122, K 118



6 [Allegro] L S/I, K 549



Правда, чаще трель используется как средство артикуляции: она подчеркивает окончание мотива — ставит точку.

Такое богатство виртуозно-инструментальных средств воплощения заключено в рамках миниатюры. И если в начале творческого пути Скарлатти писал многочастные сочинения типа токкат, то в зрелые годы, примерно с конца 20-х годов, все свое внимание сосредоточил на разработке одночастной сонаты (так называемой *bipartita*, то есть разделенной знаком репризы на два основных раздела формы)⁵⁵.

Вряд ли в исследуемый период можно назвать другого композитора, у которого полнокровное восприятие жизни сочеталось бы со столь же интенсивной тягой к формальному изобретательству. Скарлатти оставил около 550 одночастных пьес, подавляющее большинство которых построено по схеме так называемой старосонатной формы: TD — DT. Но сколько выдумки он обнаруживает в использовании этой схемы! То более подчеркивается дуализм тем в экспозиции, то по образцу трио-сонат даются многотемные образования, то, как в танцах из сюит, применяется мотивно-вариационный метод, а то эпизоду из разработки придается самостоятельное значение. Но почти

всегда сохраняется сокращенная реприза, которая в конце пьесы «подтверждает» начальный мотив*.

Конечно, не все произведения Скарлатти равноценны. В одних сильнее сказывается влияние старых традиций, в других он более самобытен. Особый интерес вызывают те пьесы, в которых запечатлены «предклассические» черты. Мелодика в них проясняется, ритмика становится устойчивее:

59a Gavota: Allegro L II/58, K 64

6 [Allegro] L IV/182, K 412

Нередко в такие пьесы проникают фольклорные интонации. Правда, неизвестно, пользовался ли Скарлатти цитатным методом, хотя тот же Бёрни утверждал, что многие его мелодии были подслушаны «у возчиков, погонщиков мулов и простых людей». Но не надо быть специалистом-фольклористом, чтобы в таблице наших примеров услышать звучания, близкие народной музыке Испании:

* Реприза в старосонатной форме воспринимается как сокращенная, если ее рассматривать с позиций зрелой сонатной формы, утвердившейся позднее, во второй половине XVIII века. Скарлатти — представитель более раннего этапа, однако у него уже обнаруживаются и примеры классического, трехчастного сонатного аллегро (L III/104, K 159; L IV/187, K 481), некоторые же образцы приближаются к нему (L III/135, K 212; L VI/223, K 532; L VII/228, K 256; L VIII/366, K 1; L VIII/378, K 3; L IX/461, K 29; L IX/465, K 96).

60a [Allegro]

L VII/304, K 470



6 [Allegro]

L III/116, K 518



B [Andante]

L I/5, K 406



Г [Presto]

L I/14, K 492



Известно лишь, что в одной сонате, именуемой в позднейших изданиях «Пастораль», Скарлатти воспользовался мелодией неаполитанской песни (см. примечание А. Лонго — XI/3, с. 15). Тема о влиянии итальянского и испанского фольклора на Скарлатти еще ждет своего исследователя. К сожалению, скупое и неконкретное говорится об этом в последних работах о нем В. Герстенберга (Gerstenberg, 1933) и Р. Кёркпатрика (Kirkpatrick, 1953: 205–206). См. также: Malipiero, 1927: 476–488; Kenyon, 1949: 238–239. Из последующих работ можно назвать: Keller, 1957; Климовицкий, 1967; Pestelli, 1967; Nautus, 1973; Петров, 1980.

Пьесы данного типа, который, в отличие от моторного, можно назвать мелодическим, показывают иной облик Скарлатти: менее концертный и динамичный, но более колоритный и задушевный. Поэтому образ жизни композитора не должен привести к неправильным выводам о содержании его творчества: многоопытный царедворец, баловень европейских дворов, артист богемного склада, был вместе с тем художником-демократом, влюбленным в жизнь и прекрасно знавшим и впитавшим в свое творчество народные песни и танцы Италии и своей второй родины — Испании.

Популярность, которой творчество Доменико Скарлатти пользовалось при его жизни, угасает во второй половине XVIII столетия: Моцарт и Бетховен не знали ни одного его произведения. Правда, его играл М. Клементи и даже выпустил «12 сонат для клавесина или фортепиано в стиле прославленного Скарлатти», ор. 27b (фактически большую часть этого сборника составляют обработки десяти сонат Скарлатти и одной — А. Солера; см.: Gerstenberg, 1931), а К. Черни создал *Sonate à la Scarlatti*. Очевидно, эти музыканты и стали промежуточным звеном, через которое интерес к великому предшественнику передавался новому, романтическому поколению. Следует также отметить роль аббата Ф. Сантини — собирателя знаменитой коллекции музыкальных рукописей, среди которых видное место занимали сочинения Скарлатти. Мендельсон близко сошелся с Сантини во время своего пребывания в Италии и тщательно изучал его коллекцию. Лист также прекрасно ее знал, а с владельцем был лично и творчески связан. Он принимал активное участие в музыкальных собраниях, организованных Сантини, и на них, среди прочего, играл много сочинений Скарлатти. Пьесы великого итальянца рекомен-

довал своим ученикам Шопен, исполняла их Клара Шуман, а Брамс много играл, увлеченно изучал по спискам Сантини и даже обращался к музыкальному материалу Скарлатти в своем творчестве. Когда в 1839 году венский издатель Т. Хаспингер осуществил самую значительную в XIX веке публикацию произведений Скарлатти (200 сонат), материалы для нее предоставил тот же Сантини (см.: Стасов, 1974: 55).

Особенно возрос интерес к творчеству Скарлатти в XX веке. К его произведениям обращаются выдающиеся исполнители — клавесинисты и пианисты (В. Ландовска, Б. Барток, В. Горовиц, К. Цекки, Р. Кёркпатрик, А. Бенедетти Микеланджели, Э. Гилельс и др.), их обрабатывают композиторы (В. Томмазини, А. Казелла, Д. Шостакович), выходят многочисленные редакции его сочинений, в том числе клавирных: А. Лонго, А. Гольденвейзера, Б. Бартока, Г. Келлера — В. Вайсмана, Р. Кёркпатрика, Д. Баллы, А. Николаева — И. Краинец и др.

Издание А. Лонго — итальянского пианиста, педагога, автора монографии о Скарлатти — впервые полно представило клавирное наследие композитора: 545 его сонат вышли в 11 томах; в каждом из основных 10 томов — по 50 сонат, нумерация сквозная (№ 1–500); в Приложении (дополнительный том) содержатся еще 45 сонат (нумерация 1–45). Это собрание положило начало серьезному освоению творчества Скарлатти как в концертной практике, так и в исследовательском плане, однако оно имеет существенные изъяны. Это, в частности, «исправление» скарлаттиевского голосоведения, смягчение его терпкости. Без всяких оговорок меняются темповые указания (в сторону ускорения), вводится фразировка, штрихи, динамические оттенки, обозначения аппликатуры и педали и расшифровка мелизмов.

Редактор — как он указывает в предисловии, «для практического пользования» — объединил сонаты в группы (каждая из пяти пьес), которые называл сюитами. Однако эта компоновка носит совершенно произвольный характер и не считается ни с хронологией создания сонат, ни, соответственно, со стилистическими различиями между ними.

Инициатива Лонго с объединением сонат Скарлатти в группы — самая масштабная, но отнюдь не первая. Еще при жизни композитора были известны 12 оркестровых «концертов», представляющих собой сгруппированные (по 4–6 в каждом) и инструментованные его сонаты. В 1864 году Х. фон Бюлов выпустил 18 сонат Скарлатти в виде трех сюит. Наконец, в начале 1950-х годов Р. Кёркпатрик обратил внимание на то, что в прижизненных копиях сонаты Скарлатти расположены попарно, причем принцип объединения таких пар весьма устойчив: это общая тоника, соотношение размеров (чаще *alla breve* — $\frac{8}{8}$ или $\frac{6}{8}$),

темпов (более медленный — более быстрый). Таких пар, по мнению Кёркпатрика, около 200 (наряду с ними он обнаруживает и четыре группы из трех сонат). Предложенная им нумерация сонат Скарлатти отражает хронологию их создания, какой она предстает по манускриптам венецианского собрания (тетради 1–13 появлялись на протяжении 1752–1757 годов, 14 и 15 — в 1742-м и 1749-м). К ним Кёркпатрик добавляет 30 сонат сборника «Essercizi» (1738), которыми и начинается его нумерация, 12 — из сборника Розейнгрейва (1739) и из ряда других источников. Однако такой подход вызывает споры (см.: Окраинец, 1994: 49). Так, Г. Келлер не склонен связывать время создания сонат с датами на венецианских копиях. Он сомневается, что основная часть этих сочинений возникла в последние пять лет жизни композитора (1752–1757), и полагает, что парность расположения сонат в венецианских манускриптах вполне может быть обусловлена обстоятельствами работы переписчиков. Весьма полезен составленный Ю. Петровым Сравнительный каталог-указатель сонат Доменико Скарлатти (Петров, 1980), в котором сведены воедино нумерация Лонго, Кёркпатрика, а также наиболее распространенных современных изданий, указаны старинные манускрипты, ставшие первоисточником для соответствующей группы сонат, приведены их тональности, размер и темповые обозначения (подобные таблицы содержатся и в исследованиях Келлера и Кёркпатрика).

Кёркпатрик издал Полное собрание клавирных сочинений Скарлатти в факсимиле в 18 томах (1972). Ему же принадлежит издание 60 избранных сонат Скарлатти (1953). Еще одно полное издание сонат (1971–1984) выполнено под редакцией известного клавесиниста К. Гилберта.

7

Радость жизни и творчества, неумная энергия, смелый порыв и вместе с тем открытая, не омраченная рефлексией эмоциональность — эти черты, свойственные музыке Скарлатти, являются отражением прогрессивной буржуазно-демократической идеологии. Интенсивный рост ее вызвал обновление содержания и средств выразительности итальянской музыкальной культуры начиная со второй трети XVIII века.

В творчестве многих композиторов, работавших в то время в Италии, формировались элементы классического стиля.

Они закрепляются в симфониях Самmartини и «божественного чеха» Мысливечека (последний является автором многочисленных клавирных сонат), в концертах Вивальди, камерной музыке Перголези и особенно в сфере музыкального театра, где «третьесловная» опера-буффа шла на смену опере-серии.

Но после Скарлатти итальянская клавирная музыка не знала столь же самобытных и художественно полноценных творений. Она выступала в роли популяризатора идейно-художественных достижений других жанров музыкального искусства, теряя вместе с тем специфические клавирные средства выразительности. Они вытеснялись рядом стереотипных приемов. Таковы «бас Альберти» — аккомпанемент ломаными трезвучиями (прием этот существовал и до Альберти, но был им утрирован до крайности); «бас Мурки» — аккомпанемент ломаными октавами (происхождение этого термина неизвестно)*; «барабанные басы» — длительное повторение одной ноты в басу, нечто вроде барабанной дроби, и др.**

К концу века итальянская клавирная музыка, в то время перерождающаяся в музыку фортепианную, переживала глубокий кризис. Бёрни, в 1770–1772 году посетивший ряд стран Западной Европы, вынужден был констатировать: «По правде говоря, во всей Италии я не встретил ни большого исполнителя на клавесине, ни оригинального композитора для этого инструмента. Это объясняется тем, что здесь прибегают к нему лишь для аккомпанирования пению. И сейчас он так заброшен как фабрикующими его мастерами, так и играющими на нем,

* Одну из гипотез выдвинул польский музыковед А. Хыбиньский (см.: Бэлза, 1954: 199).

** Широкое распространение стандартных фактурных формул было связано с новой трактовкой партии левой руки, осваивавшей функцию аккомпанемента. Эти приемы были специфически клавирными, но принадлежали уже другой эпохе — неслучайно они входят в арсенал Гайдна и Моцарта и практически не наблюдаются у Булла, Пёрселла, д'Ангелера и Куперена, фактура которых основывалась на иных принципах.

что трудно бывает сказать, что хуже — инструменты или исполнители на них».

Несмотря на эти отрицательные явления, было бы ошибочным недооценивать значение итальянских клавиристов в период «предклассицизма». Любой композитор обращался тогда к клавирю; этот инструмент получил в Италии распространение не столько на концертной эстраде, сколько в домашнем быту. Творчество многих из этих авторов заслуживает внимания.

Вот наиболее известные имена*:

Доменико Альберти (ок. 1710–1746) — сонаты для харпсикорда;

Фердинандо Бертони (1725–1813) — 6 сонат, оп. 9;

Бальдассаре Галуппи (1706–1785) — сохранилась 51 соната; 12 переизданы в 1920 году;

Лодовико Джустини (1685–1743) — 12 сонат (Флоренция, 1732; это один из первых образцов собственно фортепианной литературы); не дошел до нас сборник, состоявший еще из 12 сонат (Амстердам, 1736);

Франческо Дуранте (1684–1755) — прижизненное издание: «Шесть сонат для чембало, подразделенных на этюды и дивертисменты» (Неаполь, [1747–1749]);

Джованни Баттиста Мартини (1706–1784) — 12 сонат для органа и чембало (Амстердам, 1742); сборник «Соната для органа или чембало» (Болонья, 1747), содержит 6 сонат. Первый сборник переиздан в 1920 году;

Бенедетто Марчелло (1686?–1739) — сонаты;

Джузеппе Антонио Паганелли (1710 — ок. 1763) — «Музыкальное увеселение, содержащее 30 арий** для клавесина» (Аугсбург, 1756); «Увеселение для прекрасного пола, или Сонатины для клавесина» (Амстердам, ок. 1750);

* Об итальянском композиторе А. Польетти, работавшем при венском дворе, будет сказано в разделе VI, посвященном клавиристам Германии и Австрии.

** Напомним, что термин «ария» («air» или «aue») в XVII–XVIII веках мог означать не только вокальную, но и инструментальную пьесу.

Пьетро Доменико Парадиз (1707–1791; обосновавшись в Лондоне, он так стал писать свою фамилию, вместо прежнего «Парадизи») — сборник «Сонаты для гравичембало» (Лондон, [1754]), содержит 12 сонат;

Джованни Баттиста Пешетти (ок. 1704–1766) — в 1739 году издал в Лондоне сонаты;

Джованни Бенедетто Платти (до 1692?–1763) — сохранилось всего 20 сонат; опубликовал два сборника по 6 сонат ([1742], 1746); переизданы в 1954 году;

Карло Франческо Поллароло (или *Полароли*, ок. 1653–1723) — сонаты, каприччио (всего 4 пьесы, фактически представляющие собой фуги);

Никола Антонио Порпора (1686–1768) — известен своими 6 фугами, хотя их принадлежность ему иногда оспаривается; на сегодняшний день его авторство признано в отношении двух фуг;

Джованни Марко Рутини (1723–1797) — ряд тетрадей (всего 10) по 6 сонат (первый сборник, без обозначения года, датируется 1748 годом); частично переизданы в 1921 году; 2 или 3 сонаты были сочинены в России в 1757–1758 годах;

Доменико Циполи (1688–1726) — сборник «Сонаты в табулатуре для органа или чембало» (включающий токкаты, сюиты и другие пьесы), 1716;

Доменико Чимароза (1749–1801) — 32 сонаты впервые изданы в 1925 году; переизданы МОНО Музторга (Москва) и частично «Тритоном» (Ленинград).

Представители старшего поколения — сверстники Д. Скарлатти — еще сочетали «манеру старинную и величавую» («*stilo antiqua e grave*») с элементами предклассицизма. Так, более связан с предшествующей традицией крупный ученый падре Мартини — приверженец полифонических средств выразительности; его музыка отмечена суровым колоритом. Известный венецианский оперный композитор Поллароло также предстает в своих клавирных сочинениях сторонником старой манеры, равно как и неаполитанец Порпора. Старое с новым сочетает Циполи, оставивший наряду с токкатами сюиты (лучшие из

них — h-moll и g-moll). Смелые поиски гармонических средств отличают клавирные пьесы Марчелло. И наиболее близок виртуозному стилю Пасквини — Скарлатти неаполитанец Дуранте. Он сопоставляет «этюды» (studii)*, выдержанные в более старой манере, но без имитации, с оживленными, моторного склада дивертисментами. Как и «tempi» Чайи, эти дивертисменты сродни одночастным сонатам Д. Скарлатти.

Следующее поколение итальянских композиторов посвящает свои творческие усилия разработке как цикла сонаты, так и формы сонатного Allegro. Формируются иные принципы композиции и контрастных сопоставлений. Преодолевается тяжеловесная, эмоционально напряженная поступь, свойственная мотивно-вариационной технике. Мелодическая певучесть («кантабильность»), симметрия, плавная текучесть и одновременно яркость светотени — таковы признаки нового, фортепианного стиля**. Они отчетливо проявляются в творчестве Иоганна Кристиана Баха (по прозвищу «миланский» или «лондонский»), этого непосредственного предшественника Моцарта.

На смену вариационной сюите и старым полифоническим жанрам приходит соната как многочастный цикл. Правда, сопоставление частей еще не упорядочено (количество их колеблется от трех до четырех) и драматургические связи между ними недостаточно выявлены. Но типовые черты определились.

Особенно важны искания в области сонатного Allegro. Кое-что в этом направлении сделал Парадиз (см. его Сонату № 10), но в еще большей степени Платти.

Сведения о жизни и деятельности последнего скудны. Известно лишь, что он был родом из Италии, но в 40-х годах работал

* К этому термину можно отнести сказанное выше относительно терминов «lesson», «esercizio», «Übung».

** Следует все же вспомнить о том, что требование «кантабильности» в сочинении и исполнении клавирной музыки выдвигалось в Германии задолго до распространения фортепиано; оно было связано с клавикордом и в меньшей мере с клавесином.

в Германии. Итальянский музыковед Ф. Торрефранка впервые (в 1910 году) обратил внимание на творчество Платти, однако сильно преувеличил его значение. Более справедливую оценку дал ему немецкий музыковед Л. Гофман-Эрбрехт (Hoffmann-Erbrecht, 1954; см. также: Platti, 1954).

Произведения Платти четырехчастны и придерживаются схемы трио-сонаты: медленно — быстро — медленно — еще быстрее. Но характер мелодики и смелость гармонии выдают их принадлежность к новому времени. Причем Платти не только подчеркивает дуализм тем в экспозиции, но и отчетливо отграничивает репризу от разработки. Вполне вероятно, что он сделал это за несколько лет до того, как в сфере клавирного творчества к аналогичному результату пришел Ф. Э. Бах («Сонаты с видоизмененной репризой» последнего были изданы в 1760 году)*.

Но не только в композиционной сфере обнаруживаются новые черты. В сонатах Бертони, Пешетти или Рутини, создававших музыку галантного, «облегченного» склада, прорывается и непосредственное чувство, душевная теплота, и живой, озорной темперамент, столь присущий финалам оперы-буффа. Таковы и одночастные сонаты Чимарозы, во многом близкие Скарлатти, хотя в них более преобладают элегические тона**. Художественную ценность представляют также сонаты другого видного итальянского оперного композитора —

* Сонаты Платти действительно вышли раньше (1742, 1746). Заметим, что Ф. Э. Бах называл видоизмененной репризой варьированное повторение раздела, но в сборнике 1760 года использовал и сонатную форму с отграниченной репризой. Выше указывалось, что она встречается уже у Д. Скарлатти; можно ее найти и у И. С. Баха.

** Элегические тона не менее характерны для сонат Д. Скарлатти. В сопоставлении сонат Чимарозы и Скарлатти можно отметить скорее большую непосредственность высказывания первого и художественную значительность и масштабность второго. «Облик звучащего инструмента» у этих авторов разный — напряженно-концертный у Скарлатти и обаятельно-непритязательный (но не менее привлекательный) у Чимарозы.

Галуппи. Преимущественно они трехчастны. Но одна из них — четырехчастная — приобрела заслуженную популярность и попала на страницы многих фортепианных сборников XIX века, посвященных клавирной музыке (см. сборники М. Пауэра, Л. Кёлера и др.). Композитору удалось в этом произведении не только передать вокальный склад оперной арии в первой части и помпезное шествие — в третьей, но и насытить свою музыку предгрозовою атмосферой «бури и натиска».

Однако в целом итальянская клавирная литература второй половины XVIII века не могла освободиться от схематизма и шаблона. Должен был явиться гений Моцарта, чтобы в эти схемы вдохнуть полнокровие жизни, подлинную поэзию.

VI. ГЕРМАНИЯ

1

Германия, подобно другим странам Европы, пережила бурный период гуманизма, наложивший сильный отпечаток на развитие литературы и искусства. Этот период возникает с конца XV века. Он вызван ростом антифеодальных движений, подорвавших шаткие устои «Священной Римской империи германской нации»*.

* Возглавлял «Священную Римскую империю» австрийский император (Австрия стала самостоятельным государством в XVI веке); немецкие княжества формально входили в ее состав. Однако, коль скоро в интересующую нас эпоху Австрия не создала национально самобытного направления в области клавиризма, в дальнейшем речь пойдет преимущественно о немецкой музыке. Австрийская же школа, сформировавшаяся под значительным славянским, особенно чешским, влиянием, сложилась позже, в период предклассицизма, и в своих идейно-художественных ис-

Общественно-политическая жизнь Германии тогда крайне накалилась. Лютер, который, по меткому слову Гейне, был «не только языком, но и мечом своего времени», возглавил борьбу против католической реакции. Бюргерская реформация нашла широкий отклик у народа. И «краеугольным камнем всей немецкой истории» (выражение Ф. Энгельса из письма к Ф. А. Зорге от 31 декабря 1884 года)* стала крестьянская война 1525 года. Но немецкое бюргерство обнаружило неспособность к активной политической деятельности. Как и позже, буржуазия предала народ, что привело столетие спустя к величайшей национальной катастрофе — Тридцатилетней войне (1618–1648), залившей кровью всю Германию, расшатавшей основы ее социально-политической и культурной жизни.

Однако, несмотря на усиление феодальной власти князей, в XVI веке неуклонно продолжалось утверждение демократической культуры. Ее лучшие представители — Эразм Роттердамский, Альбрехт Дюрер, Ханс Закс, — при всей противоречивости своих идейных позиций, не могли оставаться равнодушными к тому подъему национального самосознания, которым знаменовалось это время, полное дерзновенных исканий и радужных надежд.

Неслучайно именно в это время происходит сближение деятелей культуры с народом. Один из показателей этого — издания лубочных «народных книг» (например, «Тиль Эйленшпигель» — 1515 год; «Роговой Зигфрид» — начиная с 20–30-х годов XVI века; первая публикация литературной легенды о Фаусте — 1587 год). А вместе с тем наблюдается расцвет народной песни, нашедшей обильное отражение в инструментальной танцевальной литературе конца XVI — начала XVII века.

каниях обращена более к фортепиано, чем к клавиру. Вот почему ее рассмотрение не выделено в специальный раздел.

* *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. М., 1935. Т. 27. С. 444.*

Примечательны творческая активность композиторов в этом жанре и художественное совершенство их обработок. Это, как указывает Э. Г. Майер,— подлинная вершина старонемецкой музыки (Meuer, 1957b). Причем поражает количество танцевальных аранжировок и их распространение вплоть до 20-х годов XVII века. В этих аранжировках сосредоточено то, что было всеобщим достоянием, равно близким и понятным жителям и города и села.

Обработки создавались главным образом для камерно-инструментальных ансамблей. (Кстати сказать, это имело место и в Чехии, и в Польше.) Но бытовые танцы проникали и в органно-клавирную литературу. Еще интенсивнее она впитывала в себя те новые песни, которые утвердились в период Реформации. Это были и светские напевы, и особенно выросший на их основе протестантский хорал.

Таков первый период старонемецкой музыки, который обрывается в годы Тридцатилетней войны. Его истоки наметились еще в XV веке.

Хотя есть сведения, что в указанное столетие Германия имела «игроков на клавире» («sonatori di cembalo»), а некоторые из них даже служили при иностранных дворах (например, в Ферраре в 1461 году), имена большинства из них неизвестны. Исключение составляет слепой органист *Конрад Пауман* (ок. 1410–1473); его знали и за рубежом — он посетил Мантую и Милан, где встречался со знаменитым органистом при дворе Медичи А. Скварчалупи.

Деятельность Паумана протекала в Нюрнберге. Для своих учеников он составил сборник «Fundamentum organisandi...» (1452), имеющий три части. В первой разъясняется значение нот, пауз, тактовых черт в вокальной музыке; во второй излагается учение об инструментальном контрапункте и формулах каданса (pausae); в третьей содержатся примеры прелюдий, хоральных фигураций и обработок светских песен. В целом сборник Паумана дает достаточное представление о том, как

использовались клавишные инструменты в XV веке: клавир еще не отделился от органа.

Клавишно-струнные инструменты были тогда уже известны в Германии⁵⁶. Вирдунг (1511) дал их подробное описание. Но клавир не имел не только своей, особой, литературы, но и специфических приемов игры. Так, Аммербах писал: «Органное искусство надо предпочесть всем другим. Ибо тот, кто изучил его, может использовать свои знания на позитиве, регале, вёрджинеле, клавикорде, клавицимбале, харпсикорде и тому подобных инструментах» (Ammerbach, 1575).

Клавир сохранял такое подчиненное положение и в XVII веке. Лишь к концу столетия вырабатываются черты самостоятельного клавирного стиля. Исключение составляет творчество Фробергера, но ведь он жил не в Германии, а в Австрии — в Вене!..*

Однако и органное искусство имело еще недостаточно предпосылок для своего полного развития. Деятельность немецких органистов была ограниченной. В церкви они должны были «задавать тон» хору краткими прелюдиями (intonatio) и далее участвовать в вокальном исполнении, контрапунктически украшать его. Но служба эта плохо оплачивалась. Приходилось прибегать к приработку во время светских торжеств — на цеховых собраниях, свадьбах и проч. Естественно, что в этих условиях использовались другие напевы, нежели в церкви. Однако они разрабатывались теми же приемами диминуирования, то есть раскраски опорных

* Клавирный стиль в Германии сложился значительно раньше (в пользу этого говорят факты, которые приводит ниже М. С. Друскин), но клавирное искусство действительно было теснейшим образом переплетено с органным. Что касается Фробергера — ученика Фрескобальди, перенесшего на немецкую почву итальянские и французские традиции, то его творчество обозначило новый этап в развитии национального клавирного искусства.

звучков мелодии проходящими нотами, фигурациями, украшениями.

По-видимому, школа Паумана не была ни первой, ни единственной в Германии*. Во всяком случае, в начале XVI века известны авторитетные имена Арнольта Шлика в Гейдельберге (табулатура — 1512) и Пауля Хофхаймера в Вене (табулатуры его учеников Ханса Коттера и Леонхарда Клебера). Опыт последней школы суммирован в труде Йоханнеса (Ханса) Бухнера «Fundamentum...» (Buchner, [с. 1520]/1551). Табулатура А. Шлика — «самое раннее из печатных изданий, по крайней мере частично посвященных музыке для клавишных инструментов» (Caldwell, 2002: 12). Х. Коттеру принадлежат три табулатуры, составленные в 1513–1524 годах, Л. Клеберу — одна (1521–1524). Первая табулатура Коттера в значительной части написана им самим. Эта рукопись, содержащая более 300 страниц, без названия, включает произведения многих композиторов, в том числе самого Коттера. Наряду с прелюдиями в разных тональностях она содержит наиболее ранние образцы клавирных танцев.

Количество органных табулатур возрастает в последней трети XVI и в начале XVII века. Содержание их также образуют контрапунктические обработки духовных и светских песен, аранжировки танцев. Главой новой школы — она именуется школой «колористов» — является кантор Tomaskirche

* Одна из наиболее ранних немецких органных табулатур выполнена Адамом Илеборгом (Ileborgh Tablatur, 1448//1963); она находится в настоящее время в Филадельфии, в Кёртисовском институте музыки. Содержащиеся в ней пять небольших прелюдий изначально инструментальны и ни в коем случае не являются характерной для того периода транскрипцией вокальной музыки. Здесь же необходимо назвать и «Буксхаймовскую оргannую книгу» (Buxheimer Orgelbuch, [с. 1475]/1958–1959), в которой свыше 220 обработок песен и сочинений, принадлежащих, согласно атрибуции, Данстейблу, Пауману и другим композиторам того времени, а также 30 прелюдий. Еще ряд манускриптов упоминается в книге В. Апеля (Apel, 1972: 33–34).

в Лейпциге *Элиас Николаус Аммербах* (1530–1597; две табулатуры — 1571, 1575)*. Однако в его обработки проникают черты схематизма и излишнего украшательства, в результате чего контуры вокального прообраза расплываются под бременем стереотипных формул диминуирования (ср. аналогичные явления в школе Меруло в Италии). Тем не менее важное значение имеет обновление интонационного строя немецкой органной музыки под воздействием народных песен и танцев.

Так, первая табулатура Аммербаха включает 16 духовных и 59 светских пьес; среди последних много танцев. В табулатуре Бернхарда Шмида (ок. 1577) — 18 танцев, порой объединенных в пары. Еще дальше идет Аугуст Нёрмигер (1598): в первой части его собрания 77 духовных песен, во второй — 39, тогда как танцев — 94; причем в сочетании последних можно усмотреть начатки вариационной сюиты.

Новую жизнь вдохнул в застывшие формулы «колористов» ученик Свелинка *Самуэль Шайдт* (1587–1654). Его основной труд «*Tabulatura nova*» (1624) содержит в оригинале 800 страниц. Это наиболее полное авторское собрание органно-клавирных пьес, равного которому по объему не знало ни предшествующее поколение немецких композиторов, ни последующее. И по художественному своему значению оно представляет большой интерес.

Если в третьей части «*Tabulatura nova*» даны только образцы литургических напевов в органной транскрипции, то в первых двух свободно чередуются хоральные обработки, фантазии и вариации.

* Именно с этих табулатур почти полтора века спустя другой кантор церкви Св. Фомы, И. С. Бах, делал списки (см.: Godman, 1957). В названии первого сборника — «*Orgel oder Instrument Tabulatur...*» — слово «*Instrument*» означает либо клавесин, либо клавикорд, либо и тот и другой, а слова «*sampt der Application*» в подзаголовке указывают на то, что в табулатуре имеются аппликатурные указания.

Наиболее самобытен Шайдт в хоральных обработках, которые обнаруживают редкую изобретательность в мелодических и контрапунктических вариациях темы. Но более того — эти обработки поэтичны, образны по содержанию. Они стоят в начале того пути, который замыкается И. С. Бахом*.

Менее оригинальны фантазии, которые, как у Свелинка, соответствуют многоголемным ричеркарам, но уже тяготеют к тональной фуге.

Специального внимания заслуживают вариации, так как, в отличие от ранее названных произведений, они написаны для клавира.

Любопытен круг песенно-танцевальных мелодий, привлекавший Шайдта: наряду с немецкими он использовал и голландские, бельгийские, французские, итальянские, английские напевы. Его вариационные циклы привлекают своим бодрым, жизнерадостным характером, эмоциональной непосредственностью. Это характерные образцы старонемецкой музыки периода расцвета гуманизма. В технике своей разработки вариации близки свелинковским. Характеризуя эту, как он ее называет, «нидерландскую манеру», Шайдт пишет в предисловии к своему собранию: «Голоса так необычно смешиваются между собой, что многие не смогут разобраться, где находится дискант, алыт, тенор или бас» (то есть в каком из этих голосов проходит тема). В пояснение сказанному можно привести следующий пример, где тема сначала проводится у дисканта, а с пятого такта — у тенора (вариации на тему «Ei, du feiner Ritter», см. пример 61):

Шайдт, очевидно, был одним из первых композиторов, обративших внимание на проблему вариационного цикла как целостной композиции. Среди найденных им приемов замыкания

* См. в избранных произведениях Шайдта под редакцией Г. Келлера (изд. «Петерс», 1940) обработки хоралов «Christ lag in Todesbanden», «Jesus Christus unser Heiland» и др.



цикла — смена размера (с четырехдольного на шестидольный) в заключительных вариациях.

Вариации Шайдта — это первые художественно ценные образцы немецкой клавирной музыки. Но, к сожалению, ее развитие оказалось надолго задержанным*.

2

Тридцатилетняя война грозным шквалом обрушилась на немецкий народ, принесла ему страшные бедствия. От междоусобиц, чумы, нищеты погибло более 12 миллионов человек, то есть три четверти тогдашнего населения Германии. Вестфальский мир (1648) раздробил ее на множество (до 300!) владений и княжеств. Лишенная единых национальных интересов, страна не могла залечить раны не только в XVII, но и в следующем столетии. Она превратилась в глухую провинцию Европы.

* В своем последнем сборнике, написанном в 1650 году для магистрата города Гёрлица (так называемая «Görlitzer-Buch»), Шайдт ограничился органной обработкой 100 духовных песен и псалмов.

В кругах феодальной знати процветало преклонение перед всем чужеземным. Каждый из правителей немецких княжеств, сколь бы малым оно ни было, образцом себе избрал Версаль и во всем стремился подражать ему. Иностранные музыканты наводнили Германию. Они с пренебрежением отзывались о музыкальных способностях немцев.

Лесерф де ла Вьевиль писал, что «музыкальная репутация немцев невысока» (Le Cerf de La Viéville, 1705), а Бурдело в своей «Истории музыки» (Bourdelot, 1715) посвятил Германии всего несколько страниц, где, описав придворные торжества в Берлине и Мюнхене, подчеркнул, что повсеместный успех в немецких землях сопутствует итальянцам.

И все же демократическая струя немецкой культуры не заглохла. Она словно ушла вглубь — в недра народные, была малоприметной, но силы ее зрели и вскоре дали замечательные всходы. Эти явления, важные для утверждения национального самосознания, были вызваны ростом бюргерской идеологии. Именно в городе, а не при княжеских дворах создавалось то ценное, что предопределило дальнейший расцвет немецкой музыки.

В ее развитии на протяжении столетия — с середины XVII до середины XVIII века — отчетливо выдвинулись три основные школы.

Первая была сосредоточена на севере, куда в годы войны переместились передовые культурные силы страны. Близость свободолюбивой Голландии накладывала особый отпечаток на эти области Германии, где даже в годы безвременья оставалась значительной роль ганзейских вольных городов — Гамбурга, Любека, Бремена.

Иными представляли южные области во главе с Мюнхеном, которые граничили с Австрией и находились в сфере ее влияния. Абсолютистские тенденции, с их пристрастием к чужеземной моде, оказывали в этих областях сильное давление на немецких музыкантов.

Национально более самобытными, прочно опиравшимися на заветы народного искусства, являлись средние, наиболее патриархальные области Германии с такими ее старинными культурными центрами, как Лейпциг и Нюрнберг, Эрфурт и Халле.

К сказанному необходимо добавить, что и северные и средне-немецкие области были преимущественно протестантскими, тогда как юг, равно как и Австрия, — католическими. А именно с протестантизмом связано утверждение национальных традиций в немецкой музыке, особенно же органно-клавирной. И если в XVI веке в этом отношении главенствовал юг, то сейчас творческая инициатива переходит к северу, где работают ученики Свелинка — П. Зиферт, М. Шильдт, Г. Шайдеман. Они заложили основы той широко разветвленной школы, которая обосновалась в Гамбурге (М. Векман, И. А. Райнкен, В. Любек) и Любеке (Ф. Тундер, Д. Букстехуде).

Под руками этих мастеров органное искусство достигло совершенства. Вершиной его является творчество и исполнительство датчанина *Дитриха Букстехуде* (ок. 1637–1707), который в тридцатилетнем возрасте переселился в Германию.

О жизни Букстехуде мало что известно. Не только не сохранился его портрет, но даже авторские рукописи утеряны — известны только копии, которые были впервые опубликованы лишь в 1875–1876 годах. Однако прижизненная слава Букстехуде была велика. Чтобы послушать его, в Любек приезжали Гендель и Маттезон (1703), И. С. Бах (1705). Особенной популярностью пользовались музыкальные вечера (*Abendmusiken*), которые давались в ноябре и декабре каждого года (подряд пять воскресных дней). По примеру Свелинка Букстехуде устраивал их в церковном помещении.

Очевидно, в органных импровизациях полнее всего раскрылся могучий талант Букстехуде. Сохранившиеся произведения отмечены возвышенным характером. Это эмоционально неуравновешенные, мятежные и порывистые, то величавые, то интимные размышления о тревожной и смутной современности, о жизни и смерти. Букстехуде любит давать контрастную смену

эпизодов, где картины фантастических видений прерываются взрывами экзальтированного чувства, а философские раздумья — прихотливыми колористическими эффектами. Подобные произведения скорее приближаются к типу токкаты с фугированными разделами, чем к прелюдии с фугой (хотя именно так называются!). Причем Букстехуде обычно придерживается следующей схемы: токката — 1-я фуга — токката или речитатив — 2-я фуга — токката. Но отдельные эпизоды мотивно связаны между собой — так сообщается единство произведению в целом.

Черты романтической взволнованности, вдохновенного порыва запечатлены в сочинениях многочисленных учеников и последователей Букстехуде (Брунс, Эрих, Ляйдинг, Ханфф, Кнеллер; их список замыкает В. Любек). Но, в отличие от Шайдта, а позже представителей среднегерманской школы во главе с Пахельбелем, эти композиторы меньше внимания уделяли народно-песенному началу. Они более развивали чисто инструментальные возможности органной фактуры, добившись огромного разнообразия средств выразительности. И. С. Бах объединил в своем творчестве обе традиции.

Слабее развивалась на севере Германии клавирная литература. Однако неверно, как это до недавнего времени предполагалось, будто композиторы, творчески связанные с Букстехуде, полностью ее игнорировали. Так, ученик Шайдемана *Маттиас Векман* (1616–1674) является автором драматичных токкат и более интимных сюит. Известный органист *Иоганн Адам Райнкен* (1623?–1722) также оставил токкаты и вариационные циклы⁵⁷. Наконец, сам Букстехуде не прошел мимо жанров клавирной музыки.

Известна его сюита на тему хорала «Auf meinen lieben Gott», где за аллемандой с дублем следуют сарабанда, куранта и жига. Это один из ранних примеров вариационной сюиты, во всех частях которой сохранены не только интонационные контуры мелодии (см. пример 62), но и ее гармония.

Самый же выбор хорала в качестве основной темы танцевальной сюиты убедительно подтверждает, что для немецких композиторов рубежа XVII–XVIII веков важнее было подчеркнуть интонационное родство духовных и светских напевов, нежели отличия между ними*.

62а Тема хорала

б Дубль

в Сарабанда

г Куранта

д Жига

Но данной сюитой не ограничивается клавирное наследие Букстехуде. В 1942 году в одном рукописном сборнике удалось обнаружить еще 19 сюит и 6 вариационных циклов (сборник был составлен датским органистом, умершим в 1758 году)**. Манера письма в них проще, сердечнее, чем в органных произведениях. В основе их лежит общий мотив.

* Вряд ли такой смысловой акцент входил в задачу композитора. Отмеченное явление скорее объясняется тем, что и духовные, и светские напевы выросли на одной интонационной почве.

** См.: Georgii, 1956: 105–106. В. Апель указывает, что принадлежность этих сюит перу Букстехуде вызывает сомнения, ибо, например, 8-я и 16-я сюиты идентичны 1-й и 2-й сюитам Лебега из его «Second livre de clavecin», 1677 (Apel, 1972: 623).

О существовании у Букстехуде произведений для клавира писали современники. И. Маттезон (1739) рассказывал, что при посещении города Любека в 1703 году слышал в его исполнении «многие прекрасные клавирные пьесы», в том числе семь программных сюит, в музыке которых изображались «свойства и особенности планет» (!). По мнению Маттезона, Букстехуде как клавирист был даже сильнее, чем органист.

Однако отдельные произведения северогерманских композиторов, не получившие к тому же распространения, не могли создать особого направления в клавирном искусстве. Оно было богаче представлено на юге Германии и в Австрии.

Органная школа там теряет в XVII веке ведущее значение. Центры католической реакции — Вена и Мюнхен — пытаются во всем подражать Италии, в частности и в обряде богослужения, где оркестр или камерный ансамбль вытесняют орган. Большие органы сменяются камерными инструментами (без педали). Тем самым органная литература сближается с клавирной*.

Это отчетливо заметно в творчестве композиторов, работавших в Вене. К их числу принадлежат Эбнер, Фробергер, Польетти, Керль, Готлиб Муффат. Они заимствовали из Италии формы вариационного каприччио, вариаций, основанных на сопоставлении танцев**, и пр. Связь с итальянской органо-клавирной традицией поддерживается личными контактами: Фробергер учился у Фрескобальди, Керль — у Кариссими, Георг Муффат — у Пасквини, Польетти сам родом из Италии. Но сильны и французские влияния. Их завозят непосредственно

* Для происшедших изменений характерно, например, следующее высказывание Готлиба Муффата (Muffat, Gottlieb, 1726): «Органист со своими токкатами, интермедиями и хорами должен выполнять службу, а не щеголять своим искусством!...»

** Например, В. Эбнер дал 36 вариаций на тему Фердинанда III; из них 12 типа аллеманды, 10 курант, 12 сарабанд, 2 жиги. Эти вариации были изданы в Праге в 1648 году.

из Франции Фробергер и Георг Муффат — первый от Шамбоньера, второй от Люлли.

Австрийские композиторы пытались объединить, синтезировать эти различные национальные традиции. Характерно в этом отношении творчество *Иоганна Якоба Фробергера*.

Точная дата его рождения неизвестна. Предполагают, что он родился в Штутгарте в 1616 году (во всяком случае, современные исследователи относят к этому году его крещение). Еще в раннем возрасте (1637) он получил место придворного органиста в Вене и вскоре отбыл для обучения в Италию. В 1637–1641 годах он живет в Риме, где совершенствуется у Фрескобальди, после чего работает в Вене, а в 1645 году вновь отправляется в Рим и занимается там у А. Кирхера. В 1649 году Фробергер возвращается в Вену, но вскоре отправляется в длительное путешествие по разным странам. Он посещает ряд немецких городов, Брюссель, Лондон, Париж. С его путешествиями связано много анекдотов, рассказанных Маттезоном (Mattheson, 1740). Фробергер умер в 1667 году в замке принцессы Сибиллы (сохранилась любопытная переписка последней с голландцем Гюйгенсом).

Путешествия Фробергера сопровождалось повсеместным триумфом. Особенно торжественный характер носило его чествование в Париже (1652), что вызвало возмущение у некоего Лоре, издававшего в стихах своего рода музыкально-театральную газету и поместившего в ней стихотворный памфлет об этом чествовании.

Концертирующий виртуоз Фробергер представляет собой характерный тип «музыкального космополита» (А. В. Амброс), который лишь столетие спустя станет распространенным. Его подвижная жизнь богата приключениями; его исполнительство неизменно вызывало чувства восторга и удивления. «Редкий артист на эпинете» — называет его тонкий ценитель этого искусства Суанн в письме к Гюйгенсу (1649). Последний настойчиво разыскивает пьесы Фробергера, на эту тему переписывается с принцессой Сибиллой и получает следующий ответ: «Тот, кто не изучал под его руководством эти пьесы, не сможет их играть с правильным выражением. В нотах это

трудно найти...» Лишь позднее, в конце XVII века, были изданы некоторые из них.

В 1693 и 1696 годах вышли в свет два тома избранных сочинений Фробергера, неоднократно переиздававшиеся в XVII–XVIII веках. При жизни композитора были опубликованы лишь его гексахордная фантазия (в «Musurgia Universalis» А. Кирхера — Рим, 1650) и ричеркар (в сборнике «Fugues et caprices» Ф. Робердея — Париж, 1660). Сохранились ценнейшие рукописи Фробергера (Вена, Национальная библиотека). Из них «Libro secondo» датирована рукой автора 29 сентября 1646 года, «Libro terzo» — 1656 годом, а «Libro quarto» не датирована, но содержит посвящение императору Леопольду I и, следовательно, составлена не ранее года его восшествия на престол (1658).

Фробергер оставил пьесы для органа и клавира. Их можно разбить на две группы. К первой относятся: токкаты (25), канцоны (6), каприччио (17), фантазии (7) и ричеркары (14). Они стоят на рубеже органной и клавирной литературы и по стилю близки Фрескобальди.

Эти пьесы, являющиеся предшественниками фуги, имеют три или четыре раздела, в которых варьируется основной тематизм. Привожу темы 3-го каприччио (ср., например, строение 5-го каприччио и 4-й токкаты, являющейся, по существу, тем же каприччио):

63a



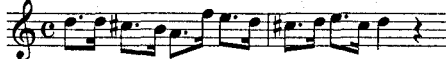
б



в



г



Вторую группу уже собственно клавирных пьес Фробергера образуют сюиты (30 полных, 4 в отрывках). Более ранние 6 сюит, написанные до 1649 года, то есть до посещения Парижа, ограничиваются обычно тремя танцами — аллемандой, курантой, сарабандой (исключение — 2-я сюита), а сама мане-

ра письма еще скованная, суховатая. Близкое общение с выдающимися французскими инструменталистами (Готье, Шамбоньером) привносит новые черты в клавирный стиль Фробергера. Его музыка теперь изысканнее, мелодическая линия становится утонченнее, ритмика острее. Но это внешние проявления более существенных внутренних изменений. В произведениях Фробергера глубже и многостороннее передаются оттенки душевных состояний.

Примером могут служить пьесы, именуемые по-французски «tombeaux» (музыкальные эпитафии). Одна из них посвящена памяти лютниста Бланкроше; в примере из нее обратим внимание на указание «без соблюдения какого-либо размера», которое напоминает о неметризованных прелюдиях французских клавесинистов:

[64]

Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche; lequel se joue fort lentement à la discretion sans observer aucune mesure.

[Эпитафия, сделанная в Париже на смерть господина Бланкроше; которую следует играть весьма медленно и свободно, без соблюдения какого-либо размера.]



Другая пьеса, в духе аллеманды,— памяти австрийского императора Фердинанда III (из 12-й сюиты, называется Lamento):



Декламационная выразительность «говорящей» мелодики вызывает прихотливый рисунок ритма и разнообразие чисто инструментальных фактурных приемов, нарушает строгие законы контрапункта: внутренние голоса неожиданно то возникают, то исчезают и заменяются паузами. К тому же еще задолго до Баха Фробергер пытался вписать в ноты мелизмы*. Это придало беспокойный, ритмически нервный характер его пьесам. Как указывалось, именно в ритмической свободе заключалось своеобразие его игры. И в этом он оставался верным учеником Фрескобальди, тогда как от французов заимствовал изощренную мелизматiku.

Но в противовес мозаичной технике французских лютнистов Фробергер разрабатывал принципы мотивной вариации.

В. Цуккерман отмечает:

«...В... сюитах Фробергера аллеманда, куранта, сарабанда, снабженные дублями, в то же время в той или мной степени родственны между собой и могут быть поняты как жанрово-характерные вариации, что особенно очевидно в 23-й сюите (e-moll). <...>

В сюите... на тему песни «Die Mayerin» налицо три вариационные разновидности: 1) вариации в основном фигурационные, с элементами *soprano ostinato* (они названы «Prima Partita», «Seconda Partita»

* Фробергер вписывал в нотный текст скорее не мелизмы, а диминуции, а также музыкально-композиционные фигуры (*musicalische Figuren*), учение о которых было весьма распространено в ту эпоху, и фигуры музыкально-ритмические.

и т. д.; 2) озаглавленные жанровые вариации «Courante sopra Mayerin», «Sarabande sopra Mayerin» и т. д.; 3) дубль на куранту — как бы спутник жанровой вариации, а по отношению к основной теме — вариация второго порядка*.

Последовательность танцев — ныне их четыре — отличается от той, которая позже утвердится в немецкой клавирной сюите (сарабанда замыкает цикл, жига следует за аллемандой), зато явственно обозначаются интонационные связи между ними**. Причем Фробергер добивается мотивного единства не только главных, но и побочных (контрапунктирующих) голосов. Тем самым фактура наделяется плавностью, непрерывностью, текучестью развития. Единство цикла подчеркивается и тональной общностью.

Наконец, также от французов Фробергер перенял склонность к программному истолкованию своих пьес. К сожалению, большинство таких его сочинений до нас не дошло. В частности, и та аллеманда, в которой, по словам Маттезона (1739), «в 26 разделах с изрядной ясностью для зрения и слуха передана переправа через Рейн графа фон Турна и те опасности, с которыми он при этом столкнулся».

Развитие программного начала в клавирной литературе продолжил *Алессандро Польетти* (с 1661 года при венском дворе, умер в 1683-м). Рукописный сборник его пьес относится к 1677 году; в конце XVII — начале XVIII века в Амстердаме

* Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1974. С. 35–36.

** В сюитах, сочиненных до 1649 года (№ 1–6), все, кроме 2-й, состоят из трех танцев. В более позднем источнике, от 1698 или 1699 года (Национальная библиотека в Вене, № 16798), 3-я и 5-я из тех же сюит имеют жиги. В следующей серии сюит (№ 7–13), посвященной императору Фердинанду III и, следовательно, созданной не позднее 1657 года, жиги занимают место второго танца. Остальные сюиты (№ 13–30) построены в том порядке, который впоследствии стал классическим: аллеманда, куранта, сарабанда, жига.

и Лондоне вышли сборники, включающие его сочинения. Как истый итальянец, Польетти избегает хрупких мелодических линий, тонких сплетений голосов. Его гармонии помпезнее и моментами жестче, а мелодика проще, без ритмических и интонационных изгибов. Воздействие французов сказывается лишь в использовании мелизмов и характерных живописных подзаголовков.

Сюиты Польетти выходят за рамки четырехчастной схемы и представляют собой набор разнохарактерных пьес, которые объединены только тональностью. Танцы же снабжены большим количеством дублей. В одной сюите, озаглавленной «*Rossignolo*» («Соловей»)*, имитируется соловьиное пение**. В основе другой лежит аллеманда (*Aria Allemagna*), которая в 20 вариациях приобретает обличье чешского («ганацкого»), голландского, баварского, французского, польского, венгерского, австрийского и прочих танцев и звучит то как торжественный марш (№ 14), то как двухголосный этюд (№ 18), то как лирическая пьеса

* Большинство ученых считает этот опус именно сюитой. Однако В. Апель характеризует его как «собрание пьес, которое он [Польетти] в 1677 году преподнес императору Леопольду I и его супруге Элеоноре... <...> Пьесы в этом автографе зачастую именуются «Сюита „Соловей“», вероятно, по той причине, что все части написаны в одной тональности — ре мажор; но это собрание пьес содержит значительно большее, нежели лишь одна сюита: за токкатой и канцоной следует сюита, состоящая из аллеманды с двумя дублями, куранты с одним дублем, сарабанды с одним дублем и жиги с одним дублем; и далее — *Aria Allemagna* (Немецкая ария с вариациями), *Ricercar per lo Rossignolo* с последующими *Syncopatione* (как вариант), *Capriccio sopra il Ricercar*, а следом — *Aria bizzarra del Rossignolo* и *Imitatione del medesimo uccello*. В силу сказанного данное собрание нередко трактуется как две сюиты: одна — традиционного вида, с предваряющими ее токкатой и канцоной, и другая — состоящая из 20 вариаций с завершающими тремя пьесами (иногда последние также причисляются к вариациям).

** Польетти написал также канцону с замыкающим ее каприччио на тему кудахтанья курицы (ср. подобного рода пьесы Пасквини, Керля, Рамо, Дакена и пр.).

с вписанными в ноты французскими украшениями (№ 13) и пр. В целом же здесь осуществлена попытка передать своеобразие национальных типов и характеров.

Еще далее идет Польетти по пути программности в следующей сюите. Предвосхищая театрализованные сцены Куперена (см. его «карнавальные» сюиты) или Кунау («Библиейские истории»), он создает клавирный цикл, в музыке которого стремится обрисовать эпизоды неудавшегося венгерского восстания 1678 года против габсбургского ига.

Любопытны названия частей этого восьмичастного цикла: 1. Токкатина на венгерское восстание; 2. «Пленение» (аллеманда); 3. «Суд» (куранта); 4. «Приговор» (сарабанда); 5. «Союз восставших» (жига); 6. «Казнь»; 7. Пассакалья; 8. Реквием.

Напоминаю, что Польетти не был одинок в своих программных исканиях. Фробергер заключает свое *Lamento*, начальные такты которого приведены выше, изображением того, как душа усопшего императора возносится к небу; он же хотел музыкой обрисовать печальные события, происшедшие при переправе через Рейн, а Букстехуде поставил себе задачей охарактеризовать свойства и особенности планет!.. Но именно старовенской школе свойственно такое сочетание причудливой программности с колоритной живописностью.

В заключение назову двух видных композиторов Вены, чьи произведения более обращены к органу, чем к клавиру.

Иоганн Каспар Керль (1627–1693), сначала капельмейстер в Мюнхене, потом соборный органист в Вене (сборник «*Modulatio organica*», 1686), в своих токкатах, канцонах и каприччио преемственно связан с Фрескобальди. Художественные достижения итальянского мастера Керль завещал своим многочисленным ученикам (среди них Пахельбель, Муршхаузер, Стеффани). Он также отдал дань модной программности: в одном из каприччио имитировал зов кукушки, другое снабдил подзаголовком «Штирийский пастух», в пассакалье изобразил шум битвы и т. п.

Опыт Фрескобальди учел и *Георг Муффат* (1653–1704). Но он был страстным почитателем оркестрового стиля Люлли (обучался в Париже в течение шести лет) и поставил себе задачей внедрить этот стиль в австро-немецкую музыку, одновременно используя завоевания итальянцев в области композиции. Муффат писал об этом в предисловии к своему сборнику «*Apparatus musico-organisticus*» (1690)*. Там же он указывал: «Несмотря на то что, как мне известно, еще примерно 70 лет назад был издан сборник такого же характера, не скрою, что мой стиль сильно отличается от прежнего». И действительно, Муффат сделал токкату, которую тщательнее всего разрабатывал, более стройной и целостной; ее разнородные элементы, среди которых встречаются и песенные и речитативные, подчинены единому замыслу. И. С. Бах изучал токкаты Муффата, а Бетховен, когда работал над Четвертым концертом для фортепиано, переписывал их для себя.

Однако эти токкаты сочинены для органа, а не клавира. Сюиты же написаны для оркестрового ансамбля. Клавирных пьес у Муффата-старшего (в отличие от его сына Готлиба) мало; выделяется Пассакалья *g-moll*; использованная в ней форма рондо указывает на французские влияния.

Из числа других композиторов Австрии следует назвать *Иоганна Йозефа Фукса* (1660–1741), клавирные произведения которого стали известны благодаря публикациям в ДТÖ (1947), а затем в полном собрании его сочинений (1964).

Обратимся сейчас к немецкой клавирной музыке на рубеже XVII–XVIII веков.

* Особенно ценны предисловия Муффата к его сборникам оркестровых сюит «*Florilegium Primum*» (Muffat, Georg, 1695) и «*Florilegium Secundum*» (Muffat, Georg, 1698; *лат. florilegium* — цветущий сад), в которых объясняются способы исполнения украшений и различные средства выразительности (скрипичные штрихи, ритм, темп) согласно принципам Люлли.

3

Города Средней Германии (области Саксония и Тюрингия) дольше других сохраняли старые формы городского самоуправления. Быт был патриархальным, что сковывало развитие культуры. Но, в отличие от других видов искусств, такая патриархальность способствовала усилению национальных черт немецкой музыки. Здесь она не стала светской забавой знатных господ. Вглубь и вширь утверждалась любовь к музыке горожан; любовь эта укреплялась благодаря планомерной организации музыкального обучения в школе и при церкви. М. Альтенбург писал в 1620 году: «Скоро не будет и маленького местечка, особенно в Тюрингии, где бы не было музыки вокальной и инструментальной».

Результаты этого не замедлили сказаться. Вскоре из областей Средней Германии выдвигается ряд замечательных композиторов — Бах и Гендель венчают их список, — имена которых известны далеко за пределами родины. Слава саксонцев за границей так велика, что, как свидетельствовал К. Шубарт, итальянцы под именем «*sassone*» (саксонец) разумели всех музыкантов, прибывавших из Германии.

В этой среде эклектические поиски предшествующего поколения приобретают национально более самобытные и одновременно демократические черты. Причем высшие достижения немецких композиторов связаны не с оперой, где они по-прежнему оставались верными учениками итальянцев, но с инструментальной музыкой, в частности с музыкой клавирной.

Средненемецкую школу возглавил *Иоганн Пахельбель* (1653–1706; жил в Нюрнберге, работал также в Вене, Штутгарте, Эйзенахе, Эрфурте). Его кругозор широк: как ученик Керлля*, он усвоил особенности итальянского инструментального

* Учился ли Пахельбель у Керлля, в точности неизвестно, но несомненно, что в своем творчестве испытал его влияние.

стиля в венском преломлении, в Штутгарте познакомился с творческими исканиями французов. Но музыка Пахельбеля вскоре освобождается от наносных влияний: она напевна и сдержанна в своей экспрессии, скорее элегична, нежели красочна или бравурна. Это, по удачному выражению швейцарского музыковеда В. Георги, пылкий мечтатель, натура, родственная шумановскому Эвсебию. Ибо Пахельбель вырос не в атмосфере пышных придворных празднеств, а в среде бюргерства, сохранившего в Нюрнберге свой устойчивый патриархальный уклад. И если на севере Германии процветал виртуозный инструментальный стиль, на юге — красочно-живописный, то старые хоральные традиции, в конечном итоге идущие от Шайдта, крепко связали школу Пахельбеля с национальными народно-песенными истоками.

Органное произведение Пахельбеля, которых у него больше, чем клавирных, отличаются ясным голосоведением, прозрачной фактурой. Важное значение имеет четко выявленная тема, которая на протяжении фуги не подвергается изменениям. Также и в хоральных обработках все средства выразительности сосредоточены на рельефном показе ведущего песенного образа. Аналогичные предпосылки обусловили технику варьирования.

Пахельбель оставил 17 клавирных сюит*. Это ранние его сочинения, и потому они представляют меньший интерес. Характерна для них устойчивость четырех основных танцевальных типов и плавная, певучая манера изложения. Лучшие сюиты — e-moll, F-dur, G-dur, a-moll.

* Определение количества сюит Пахельбеля зависит от жанровой классификации его произведений. Так, В. Апель, описывая публикацию клавирных сочинений композитора в DTB, насчитывает 18 сюит (Apel, 1972: 651), тогда как в NGD-2 на основе той же публикации перечисляется 20, а в дополнение к ним названа одна неопубликованная (см.: Nolte & Butt, 2002: 850).

Более содержательны вариационные циклы, опубликованные под названием «Музыкальные мысли о смерти» («Musicalische Sterbens-Gedancken», 1683; написаны в связи со смертью жены и сына от чумы) и «Hexacordum Apollinis» (1699)*. Они рассчитаны на домашнее музицирование: средствами несложной мотивной переключки, скромной фактуры, скупой гармонии композитор создает образы пластичной красоты, поверяя слушателю свои самые задушевные мысли:



Созданию таких образов способствуют принципы «мелодического письма» («cantabile Setzart»), плавную естественность которого, как говорил его ученик И. Г. Буттштетт, Пахельбель ценил превыше всего. Найдя доступ к сердцу слушателей, он приобрел немало учеников и последователей. Под его воздействием формировалось следующее поколение немецких музыкантов вплоть до И. С. Баха.

Но были и иные творческие течения. Теперь уже многие немецкие композиторы обращаются к клавиру.

Вот наиболее известные имена, начиная от непосредственных предшественников Баха и кончая его младшими современниками

* Первый из этих циклов утрачен, лишь некоторые номера из него сохранились в рукописи.

(перечисляются лишь их наиболее примечательные произведения; в перечне не указаны Кунау и сыновья И. С. Баха, о которых будет сказано особо):

Георг Бём (1661–1733, сначала в Гамбурге, с 1697 года в Люнебурге) — 11 сюит и ряд вариационных циклов под названием «партиты»;

Иоганн Генрих Буттиштетт (1666–1727) — сборник «Musicalische Clavier-Kunst...», 1713;

Иоганн Готлиб (Теофил) Гольдберг (1727–1756, ученик И. С. и В. Ф. Бахов; Иоганн Себастьян написал для него свои знаменитые вариации) — 24 полонеза, Прелюдия и fuga;

Иоганн Кристоф Граупнер (1683–1760) — прижизненные издания вышли в Дармштадте, где он работал: «Partien...» (то есть сюиты), 1718; «Monatliche Clavir Früchte...», 1722, 1738 (в это издание вошло 12 его сюит); «IV Partien...», 1733; много произведений осталось в рукописи;

Иоганн Петер Келльнер (1705–1772) — сборники «Certamen musicum...» (сюиты), 1739–1749; «Manipulus musices...», 1753–1756;

Иоганн Филипп Кирнбергер (1721–1783, ученик И. С. Баха) — fuga, 1777 (?); Diverses pièces..., ок. 1769–1770;

Иоганн Людвиг Кребс (1713–1780, ученик И. С. Баха) — ряд сборников легких пьес, «Clavier-Ubung...» (в 3 частях), 1740-е годы;

Иоганн Кригер (1652–1735; родился в Нюрнберге, работал в Циттау) — «Sechs Musicalische Partien...», 1697; «Anmuthige Clavier-Übung», 1698 (вероятно, написано еще в 1680-м);

Франц Антон Майхельбек (1702–1750) — 8 сонат, 1736;

Иоганн Маттезон (1681–1764, известный теоретик) — пьесы в двух томах (12 сюит), 1714; «Die wohl-klingende Finger-Sprache...» (12 fug), в двух частях — 1735, 1737; все сборники изданы в Гамбурге, частично переизданы в Лондоне;

Иоганн Готфрид Мютель (1728–1788, ученик И. С. Баха, с 1753 года в Риге) — 3 сонаты и 2 ариозо с 12 вариациями, Нюрнберг, 1756; помимо того, клавирные концерты и др.;

Кристоф Нихельман (1717–1761/1762, ученик И. С. и В. Ф. Бахов, работал в Берлине) — Sei brevi Sonate..., 1745; Brevi Sonate..., op. 2;

Георг Филипп Телеман (1681–1767) — 20 небольших фуг, Гамбург, 1731; «Фантазии, 3 дюжины», там же, 1732/1733; Увертюры (с танцами французскими, польскими, итальянскими), ок. 1742;

Иоганн Каспар Фердинанд Фишер (1665–1746; долгие годы жил в Чехии) — сборники «Les pièces de clavessin», 1696 (2-е издание — под названием «Musicalisches Blumen-Büschlein», 1698); «Ariadne Musica» (1702, переиздания — 1713, 1715; 1-е издание не сохранилось);

Иоганн Адольф Хассе (1699–1783, известный оперный композитор неаполитанской школы) — прижизненное издание 6 сонат, Лондон, 1758; всего сохранилось 17 сонат;

Готфрид Генрих Штёльцель (1690–1749) — Enharmonische Sonata, 1761 (написана в 1740 году);

Бенедикт Шультхайс (1653–1693) — сборник «Muth- und Geistermunternder Clavier-Lust...», ч. 1 — 1679, ч. 2 — 1680.

Из австрийских клавирных композиторов известны только двое (до Й. Гайдна):

Георг Кристоф Вагензайль (1715–1777) — при жизни опубликованы сборник «Suavis artificiose elaboratus concertus musicus...» и множество дивертисментов;

Готлиб (Теофил) Муффат (1690–1770, сын Георга Муффата) — сборник «Componimenti musicali», ок. 1739, содержит 6 сюит и чакон с 38 вариациями.

Еще сильны иностранные влияния. Дрезден является цитаделью итальянской оперы, Штутгарт — французской инструментальной музыки, а Вена — традиций французского и итальянского инструментализма. Разнородные стили причудливо сочетаются, но сквозь них все же пробивается самобытная национальная струя творчества. Ибо работа шла интенсивная и «опытное поле» клавирной литературы вспахивалось во многих направлениях.

С одной стороны, еще была цепкой старая контрапунктическая манера, что обнаруживается в произведениях Керлля и Бёма. С другой же стороны, усиливается воздействие

«галантной» сферы чувств и образов, накладывающей характерный отпечаток на творчество Кригера, Фишера, Келльнера, Муффата-младшего. Последние композиторы пристально изучают французскую клавесинную музыку, усваивают ее мелизматику, охотно вводят в сюиты дубли и новые танцы — менуэт, гавот, ригодон, бурре, форму рондо и т. п. Показательны также витиеватые заглавия циклов и отдельных пьес в духе тяжеловесной барочной поэтики силезской школы («Музыкальный букет цветов», «Клавирные плоды» и т. д.). Лучшие из этих композиторов оставались немцами — и в складе мелодики, которая делается более напевной, ясно расчлененной, и в разработке гармонических средств выразительности, и в методах построения танцевально-вариационных циклов.

Любопытна в этом отношении творческая фигура Фишера, который наряду с Бёмом по праву считается одним из непосредственных предшественников И. С. Баха. Словарь Гербера (1790–1792) относит Фишера «к числу сильнейших клавиристов своего времени» и отмечает, что он «ввел в Германии обозначения мелизмов и вообще хороший стиль исполнения».

Пьесы Фишера, особенно сюиты 1696 года, выдают несомненное французское влияние. Но в то же время он истый немец. В этом убеждает приводимый пример из чаконны с ее таинственно звучащей секвенцией, сумрачным колоритом:



Значительны также искания Фишера в области гармонии. В сборнике «Ariadne musica» (1702) он дает 20 прелюдий и фуг в различных тональностях, расположенных по хроматически восходящей скале от C-dur. Если бы к ним были добавлены

недостающие пять тональностей — *Des, dis (es), Fis (Ges), gis, b* (в своем цикле Фишер дважды повторил одну тональность), то замысел баховского «Хорошо темперированного клавира» оказался бы предвосхищенным! Правда, некоторые пьесы Фишера очень кратки, а фуги ограничиваются подчас только экспозицией, но складом тематизма и лаконичностью изложения многое напоминает Баха (см. фуги *Es* или *E-dur*). Особенно изобретателен Фишер в усложнении гармонии ради повышения экспрессии:



В том же направлении устремлены творческие искания Бёма. В своем лучшем клавирном произведении — Прелюдии, фуге и постлюдии *g-moll* — он добивается почти баховской силы выразительности.

Что же касается жанров клавирной музыки, то на рубеже XVII–XVIII веков по-прежнему разрабатывается токката как единый многочастный цикл; от нее отпочковывается прелюдия с фугой как «малый цикл». Продолжает главенствовать сюита. Одни композиторы еще придерживаются исконной немецкой четырехчастной схемы (Пахельбель, И. Кригер, Граупнер), но у них возрастает значение «интермедий», то есть тех новых французских танцев, которые помещаются между сарабандой и замыкающей сюиту жигой. Другие композиторы — а их большинство — сильнее поддаются западной моде и по типу «театрализованных» или балетных сюит дают свободный набор танцев и нетанцевальных пьес с характеристическими подзаголовками (Фишер, Муффат-младший). Обе тенденции претворил И. С. Бах: первую — в клавирных сюитах, вторую — в оркестровых.

Так расшатываются основы мотивно-вариационной сюиты и на смену ей идет соната. Вместе с тем намечается дальнейшее прояснение «мелодической» манеры письма.

4

Новое течение в немецкой клавирной музыке выдвигает в качестве своего крупнейшего представителя *Иоганна Кунау* (1660–1722). Сорок лет он прожил в Лейпциге, где умер на посту кантора церкви Св. Фомы. Вслед за ним эту должность занял Бах.

Кунау был широко эрудированным человеком. По окончании университета (1688) получил звание доктора юридических наук. В совершенстве владел двумя древними языками (греческим и еврейским), свободно переводил с итальянского и французского, писал научные труды и беллетристику. И чем бы ни занимался, всюду проявлял незаурядный талант и обширные знания. Я. Адлунг говорил, что «не знает, оказывает ли Кунау большую честь музыке или науке». А его роман «Музыкальный шарлатан» (1700), в котором изобличается модное увлечение иностранщиной, и сейчас читается с интересом. Критик И. Шайбе причислял Кунау к четырем великим композиторам своего времени, рядом с ним называя имена Кайзера, Телемана и Генделя. Эта оценка преувеличенна и необъективна (Шайбе, в частности, не любил и не признавал И. С. Баха)*, но подтверждается огромной популярностью у современников клавирных пьес Кунау: при жизни автора они переиздавались до четырех раз — цифра тогда небывалая!

* Формулировка «не любил и не признавал» в данном случае не вполне точна. В частности, М. С. Друскин в своей более поздней монографии приводит восторженный отзыв Шайбе о Бахе как о «превосходнейшем из музыкантов» и «несравненном клавиристе» (Друскин, 1982: 110). Но наряду с этим Шайбе действительно высказывал существенные критические замечания относительно композиторской техники Баха.

Свой сборник, первая часть которого была издана в 1689 году, Кунау озаглавил «*Neue Clavier Übung*», то есть новые клавирные упражнения или, в вольном переводе, развлечения (ср. аналогичные названия «*Lessons*» у Пёрселла или «*Essercizi*» у Скарлатти). Вторая часть сборника вышла в 1692 году (переиздания — 1695, 1696, 1703, 1726). Каждая часть содержит по семь сюит (партит, по Кунау). Несмотря на то что таблица расшифровок украшений выдает французское влияние, танцы его близки скорее манере Пахельбеля, нежели Фишера. Еще содержательнее прелюдии. Такие, как Ми-мажорная из 3-й и Соль-мажорная из 5-й сюиты первой части или Ми-минорная из 3-й и Ария из 4-й сюиты второй части, являются провозвестниками нового, мелодически-гомофонного стиля.

В конце второго сборника Кунау приложена четырехчастная «Соната в тоне *B*». Кунау создает инструментальный цикл, уже не опирающийся на традиционные танцевальные образы. Немец Розенмюллер в симфонической и чех Бибер в скрипичной литературе являются его предшественниками. Однако существенно не только то, что по типу трио-сонат Кунау пишет сонаты для клавира, но и то, как он это делает.

В следующем сборнике (7 сонат, 1696, переиздания — 1700, 1710, 1719, 1724) полнее раскрываются особенности его письма. Кунау назвал этот цикл «Свежие клавирные плоды» и предпослал ему любопытное предисловие. Привожу из него характерный отрывок: «Я потратил немного времени на их создание: у меня это происходило, как бывает в некоторых странах, где из-за внезапной жары все всходит так быстро, что можно приступить к жатве через месяц после посева. При написании этих сонат я испытывал такой подъем, что, не пренебрегая другими своими занятиями, создавал по сонате в день, и таким образом труд этот, начатый в понедельник, был закончен в понедельник на следующей неделе... Я знаю, что среди любителей музыки есть лакомки, которые признают только то, что приходит к нам из Франции и Италии... Мои

плоды доступны всем; те, кому они придутся не по вкусу, пусть поищут пищу в другом месте. Что касается критиков, то они их не минуют, но яд невежд не может нанести им вреда более, чем холодная роса спелым фруктам».

Два момента хочется отметить в этом красочном литературном предуведомлении автора: во-первых, его сознательно демократическую направленность («пьесы доступны всем») и, во-вторых, его образное сравнение с быстрым вызреванием плодов как показатель того, что потребность в такого рода пьесах уже остро назрела. В том же направлении шли художественные искания Пасквини, и даже возможно, что он оспаривал у Кунау приоритет в использовании формы многочастной сонаты для клавира. Но Кунау опережает Пасквини в образно-эмоциональной сфере своих сонат.

Уже в сюитах некоторые части отмечены вокальностью. Голоса оказывают друг другу живую поддержку, создают тот характерный тип «поющей» фактуры, про которую Кунау писал, что он умышленно проявлял нарочитую небрежность в контрапункте («bisweilen mit Fleiß sich negligent erwiesen hat»). Сарабанда из 5-й сюиты или Ария из 6-й вполне могут быть названы песнями без слов, равно как и третья часть, Adagio, из Сонаты B-dur:



Мелодическая манера письма Пахельбеля получила здесь свое дальнейшее выражение. Такие пьесы Кунау предвосхищают позднейшие песни в народном духе (im Volkston) композиторов берлинской школы. Черты сентиментализма, которые

им присущи, говорят о формировании элементов нового стиля. Характерно и аккордовое сложение этих пьес.

Но последовательность частей в сонатах еще драматургически не обоснована. Кунау стремится восполнить этот недостаток обходным путем и в своем следующем цикле из шести сонат (1700, переиздание — 1710) опирается на подробно изложенную программу. Он пишет в предисловии к этому циклу, озаглавленному «Музыкальное представление некоторых библейских историй»: «Я не первый, кто стал на путь таких изобретений. Здесь надо вспомнить знаменитого Фробергера и прочих замечательных композиторов, писавших баталии (то есть сцены сражений.— *М. Д.*) или tombeaux (то есть музыкальные «надгробия».— *М. Д.*)...»

Однако из скромности Кунау преуменьшает значение своих «библейских» сонат, ибо такого рода циклы пьес, строение и чередование частей которых обусловлены последовательным разворачиванием определенного сюжета, встречаются едва ли не впервые*.

Сонаты имеют содержанием следующие эпизоды из Библии: 1. «Борьба между Давидом и Голиафом»; 2. «Лечение Саула музыкой Давида»; 3. «Женитьба Иакова»; 4. «Смертельно больной и снова выздоровевший Хиския»; 5. «Гидеон, спаситель иудеев»; 6. «Смерть и похороны Давида». Обстоятельный текст программы напечатан перед каждой сонатой по-немецки; смена эпизодов отмечена краткими «аннотациями» на итальянском языке. Следуя за сюжетом программы, каждая соната распадается на эпизоды; некоторые из них вполне могут звучать в виде самостоятельных пьес.

* Дата написания скрипичных *Passionssonaten* Г. Бибера неизвестна (он умер в 1704 году), а упомянутая выше «венгерская» сюита Польетти — явление уникальное, не получившее распространения.

С наивной непосредственностью и прямолинейностью, свойственной немецкой культуре того времени*, Кунау пытается обрисовать инструментальными средствами характеры и поступки действующих лиц, не гнушаясь звукоподражательными эффектами. Ряд эпизодов, однако, привлекает образной конкретностью. Таковы, например, «Печаль Саула» (из первой части 2-й сонаты) или «Трепет иудеев, их молитва» (из второй части 1-й сонаты; см. пример 70).



В последнем эпизоде запечатлены образы скорби, которые часто встречаются у Баха. Представляет также интерес использование здесь мелодии хора «Aus tiefer Not schrei ich zu dir».

В последующие годы Кунау более не писал. Объясняется это его продолжительной болезнью (в 1703 году он был при смерти, уже велись переговоры с Генделем о замещении должности кантора церкви Св. Фомы), а также личными невзгодами (в 1717–1719 годах он пережил пять смертей близких ему людей). Тем не менее Кунау оставался одним из крупнейших авторитетов молодой школы, учителем многих композиторов.

* Возможно, в данной формулировке отражается представление о немецкой культуре той эпохи, сложившееся у современников во Франции, Италии и Англии (некоторые высказывания Бёрни подтверждают это). Однако сегодня мы не можем считать такую оценку обоснованной.

5

Для этой школы характерна все растущая неприязнь к клавесину.

В письме 1717 года, опубликованном Маттезоном, Кунау указывал, что он предпочитает клавикорд, ибо «таковой, хотя и тихий инструмент, пригоден для упражнений и для хорошей передачи гармонии...» (Mattheson, 1725: 236–237). Он прибавлял, что пришел к такому выводу еще лет двадцать тому назад, то есть в конце XVII века*.

Маттезон неоднократно выступал в защиту клавикорда. В 1713 году в первой своей опубликованной книге («Das Neu-Eröffnete Orchester») он говорил, что на клавикорде лучше получается «певучая манера с выдержкой и мягкостью», чем на сильно резонирующих клавесинах (Mattheson, 1713: 264). На долю последних он оставлял лишь аккомпанемент в церкви, в театральной и камерной музыке. В 1725 году, публикуя письмо Кунау, свой панегирик клавикорду Маттезон закончил словами: «Кто понимает искусство пения, тот будет играть на клавикорде и согласится, что я прав». Столь горячая защита клавикорда принадлежит композитору и теоретику, который утверждал, что он «был первым, кто энергично и сознательно настаивал на важности мелодии...»

Так борьба с застывшим, скованным звучанием клавесина и органа идет рука об руку с утверждением нового мелодического стиля**. Этот стиль закрепляют парадоксально плодовые

* Кунау действительно отдавал предпочтение клавикорду по качеству звучания и по возможности получать постепенные изменения динамики, а также *Bebung*, но высоко ценил и панталоновый цимбал — в том же письме говорится, что он «очарователен и после клавикорда является самым совершенным инструментом».

** Сложнейшие процессы здесь поданы под знаком борьбы, столь характерным для идеологии времени, когда писалась книга. В результате формулировка приобретает излишнюю категоричность. В Германии первой

Телеман и Граупнер, Майхельбек, Нихельман и др. Их стремления направлены к передаче индивидуальных образов («характеров», как было принято говорить тогда), не связанных ни с танцевальными аффектами, ни с традиционной техникой варьирования. В своем основном труде «Совершенный капельмейстер» Маттезон писал: «Во времена Фробергера, лет 70–80 тому назад, дух вариаций был так распространен, что их писали по дюжине не только на маленькие арии или ариетты, но и на аллеманды, куранты и пр. Я счастлив, что эта манера, особенно в клавирной музыке, почти умерла, и, насколько мне известно, Иоганн Кунау был первым, кто рискнул писать гармоничные арии без таких неудобных спутников...» Далее Маттезон прибавляет: «С недавних пор начали с успехом писать сонаты для клавиров, но пока что они не имеют должной стройности и рассчитаны более на подвижность пальцев, чем на то, чтобы трогать сердца» (Mattheson, 1739: 232–233).

В последней фразе сквозит скрытая полемика с итальянским инструментальным стилем. Немецкая мелодическая школа стремится к народно окрашенной певучести, к формам простым и ясно разделенным (симметричным), к четким ритмическим и динамическим контрастам, к выразительности чувствительной и поэтичной. Эту потребность пытаются удовлетворить сонаты, которые во множестве начинают создаваться с середины XVIII века. Музыковед Файст подсчитал, что за тридцатилетие (1750–1780) в Германии было издано 203 сонаты, на обложках которых упомянуты имена 25 композиторов (Faisst, 1846/1847; см. также: Newman, 1959).

половины XVIII века не могло быть борьбы с органом — иначе не обрело бы такой размах органное творчество Букстехуде, Баха и многих других композиторов. То же самое следует сказать и о клавесине, для которого было написано множество прекрасных сочинений. Вместе с тем будущие идеи Ф. Э. Баха выросли на эстетических предпочтениях, обозначенных Кунау и Маттезоном.

Подавляющее большинство этих сонат обращено к любителям музыки. Это сказывается в упрощенности фактуры (преимущественно двухголосной), в использовании «облегченных», несложных эмоций. Линия развития такого «галантного» стиля проходит мимо жизнерадостной виртуозности итальянцев или красочной пикантности французов.

Вместе с тем формируются черты нового, сентиментально-выразительного стиля, в котором находят отражение идеи, темы, образы периода «Бури и натиска» — поэзии Клопштока, раннего Гёте («Страдания молодого Вертера») или драматургии Шиллера. Именно эта элегическая и одновременно душевно взволнованная, патетическая струя немецкой клавирной музыки дает высшие достижения во второй половине XVIII века — в добетховенский период. Сыновья Иоганна Себастьяна Баха *Вильгельм Фридеман* (1710–1784) и особенно *Карл Филипп Эмануэль* (1714–1788) являются выдающимися представителями данного стиля, обращенного уже не к клавесину, а, через посредство клавинофорда, к фортепиано. Кстати, Филипп Эмануэль в своих последних произведениях уже обращается к фортепиано (см., например, его Двойной концерт для чембало и фортепиано с оркестром)*.

В. Ф. Бах жил в Дрездене, Халле, под конец в Берлине. Многие его произведения утеряны. Сохранилось 9 сонат, сюита, несколько мелких пьес, 10 фантазий, 12 полонезов (ок. 1765). Последний цикл — лучшее, что он написал.

К. Ф. Э. Бах — берлинский или гамбургский Бах — работал при дворе Фридриха II с 1740 по 1767 год; после смерти Телемана

* Вторая половина XVIII века дает довольно противоречивую картину в отношении ориентации на старый и новый тип клавишных инструментов. Так, Иоганн Кристиан и Филипп Эмануэль Бахи уже начинают обращаться к фортепиано, а Гайдн и Моцарт (по крайней мере, до середины 70-х годов) еще пишут и для клавесина. Следовательно, эти два представителя Венской классической школы должны быть названы среди мастеров клавирной музыки.

(1767) заменил его на посту «директора музыки» Гамбурга. Оставил свыше 150 клавирных сонат, из которых примерно две трети опубликовано. Наиболее известны: 6 «прусских» сонат (ок. 1740–1742), 6 «вюртембергских» (ок. 1742–1743), 6 «сонат с видоизмененной репризой» (ок. 1760), 6 сборников сонат, фантазий и рондо «для знатоков и любителей» (1779–1787) и др. Влияние Филиппа Эмануэля сказалось на творчестве многих композиторов, начиная от Нихельмана, Граупнера, Мютеля и кончая Гайдном, Моцартом и Бетховеном.

В это время клавирная школа Германии обретает самостоятельные черты и, в свою очередь, воздействует на музыку других стран Европы. Вместе с рядом чешских композиторов, работавших на юге Германии и в Вене, немцы Шоберт, Экард, Хонауэр в Париже, Иоганн Кристиан Бах в Лондоне закладывают основы классицизма, первые ростки которого можно усмотреть в сонатах Кунау.

«И. С. Бах и Гендель,— говорит Ромен Роллан,— это две вершины, господствующие над целой эпохой, но вместе с тем и замыкающие ее». Композиторы «мелодической» школы, по образным словам его,— «это речки, проложившие себе дорогу в будущее. Эти речки впадают в более крупные реки — Моцарт, Бетховен, поглотившие их, и потому мы о них забыли, в то время как большие вершины мы всегда продолжаем видеть вдалеке. Но мы должны быть благодарны новаторам: жизнь была с ними, и они передали ее нам»*.

6

Творческая и исполнительская деятельность Баха и Генделя неразрывно связана с органом и клавиром: Бах в течение своей жизни был то церковным органистом, то чембалистом княже-

* Роллан Р. Собрание сочинений. Л., 1935. Т. 17. С. 201.

ской капеллы, то (за чембало или органом) руководителем хора в церкви; Гендель во многих городах Европы выступал как артист-импровизатор на клавире и органе либо, сидя за чембало, руководил постановками своих опер — сначала в Гамбурге и в городах Италии, потом в Лондоне. Их слава как исполнителей была безмерно велика; лишь немногие из современников могли сравняться с ними. Известно, например, что Гендель в состязании с Д. Скарлатти в Риме обнаружил как чембалист не меньше мастерства, а как органист оказался выше своего соперника; широко популярен также анекдот о бегстве из Дрездена выдающегося французского виртуоза-клавесиниста Луи Маршана, якобы побоявшегося вступить в соревнование с Бахом.

Сейчас трудно путем сравнительного анализа определить черты общности или различия в исполнительском стиле Баха и Генделя. Но в их отношении к клавирному творчеству обнаруживаются отличия творческих темпераментов и идейной устремленности.

И Бах и Гендель при жизни опубликовали мало произведений для клавишных инструментов: первый — 4 небольших сборника пьес, второй — 8 сюит и 2 сборника органных концертов (речь идет об изданиях, вышедших при непосредственном участии Генделя). Но в рукописи осталось много значительного, особенно у Баха. Характеристика этого рукописного наследия раскрывает их различный подход к клавирному творчеству.

Бах тщательно отделявал и переписывал для себя все, что создал для клавира; Гендель щедро раздаривал свои рукописи и мало заботился об их отделке. Бах в каждое клавирное или органное произведение вкладывал максимум выдумки, творческого изобретательства; Гендель «набрасывал» за клавиром беглые впечатления и разрозненные музыкальные мысли, которые иногда могли ему пригодиться при сочинении более масштабных произведений, а для органа как сольного инструмента не написал ни строчки. Короче говоря, для Баха музыка для клавира (или органа) — это богатейшая область

творческого экспериментирования, настойчивых исканий, напряженных дум; для Генделя клави́р (или орган) — это инструмент, за которым он много и охотно импровизировал, возбуждая свою фантазию для иных, более мощных и ответственных творческих заданий. И лишь один сборник клави́рных пьес композитор разработал на основе определенного драматургического замысла. Этот сборник заслуживает подробного рассмотрения. Но сначала надо охарактеризовать все клави́рное наследие *Георга Фридриха Генделя* (1685–1759).

При его жизни вышли из печати следующие издания (указываются лишь наиболее существенные, содержащие первые публикации):

Сюиты для клавесина — 8 сюит (Лондон, 1720; перепечатки — Амстердам, ок. 1723, 1734 и др.);

второй сборник — 8 сюит и другие пьесы (без ведома Генделя издал Уолш — Лондон, ок. 1730, перераб. изд. 1733);

третий сборник — разные пьесы (также без ведома Генделя, издатель Уолш — Лондон, вероятно, 1733);

«6 фуг, или *Voluntarys*» для органа или харпсикорда (вероятно, с согласия Генделя, издатель Уолш — Лондон, 1735).

После смерти композитора вышли из печати:

сборник ранее не публиковавшихся пьес в составе первого собрания сочинений Генделя, которое издавалось в конце XVIII века в Лондоне под редакцией С. Арнольда;

«Легкие фуги для органа или фортепиано» (6 фуг, опубликовал в начале XIX века Диабелли в Вене; их принадлежность Генделю весьма сомнительна);

«Клави́рная тетрадь юношеских времен» — 5 сюит, 1 партита (издал Кризандер в 48-м томе полного собрания сочинений Генделя; далее оно именуется академическим);

76 пьес для чембало (изданы в 1928 году в двух томах под редакцией У. Б. Скуайра и Дж. Фуллер-Мэйтленда)*.

* С 1951 года в Халле началось издание полного собрания клави́рных сочинений Генделя в 6 выпусках (реально вышло только 5). Это наиболее точное, критически выверенное издание будет далее именоваться «халльским».

Всего обнаружено 25 сюит Генделя (три юношеские до сих пор не опубликованы)* и множество мелких пьес. Основная их часть относится к ранним годам творчества (до 1720 года) и сохранилась в рукописях или случайных копиях. Это либо спешно набросанные эскизы, либо пьесы, написанные с учебно-педагогической целью.

Много таких пьес содержится в двухтомном издании 1928 года (их переписал Кристоф Шмидт, поверенный в делах Генделя, для Чарльза Дженненса — влиятельного друга, покровителя и либреттиста композитора). В своем большинстве это менуэты, представленные в виде образцов бытового танца. Чертами народно-песенной мелодики проникнуты менуэты № 4, 8, 28, 30, 58, 70 и другие, являющиеся провозвестниками будущих лендлеров. Но встречается и музыка мужественной силы, энергичного движения (№ 9, 57, 75) — это словно прообразы бетховенских скерцо (характер аналогичного танца в Органном концерте, ор. 7, № 3, Гендель определил обозначением «rompso»). При этом показательно, что французский тип изысканного менуэта почти не использован (исключения — № 55, 65).

Остальные пьесы указывают на связи не только с немецкой, но и с итальянской традицией. Таковы любопытные двухмануальные редакции клавесинных пьес (№ 35–38) — редчайший пример в клавирной музыке XVIII века, помогающий современному исполнителю усвоить технику игры на двух клавиатурах клавесина**. С Италией связаны также пьесы, озаглавленные «соната» (№ 31, 32, 35) или «концерт» (№ 18, 33), и др.

Однако далеко не во всех пьесах этих томов чувствуется рука мастера. На уровне посредственной немецкой работы находятся две аллеманды (№ 41, 43); о старой, сухой манере

* На оеодняшний день опубликовано 27 сюит.

** Поучительно сравнение одномануальной редакции Чаконы (академическое собрание, т. 2, с. 136–141) с двухмануальной (№ 38 указ. сб.).

говорят многочисленные прелюдии — либо выписанные аккордами, которые надлежит исполнять арпеджато (№ 19, 40, 46, 47), либо фигурационные (№ 10, 12, 17).

Той же творческой скованностью отмечены сюиты, опубликованные в 48-м томе академического собрания. Эти произведения написаны между 1703 и 1710 годами в Гамбурге и Италии. В них скрещиваются влияния мастеров немецких (Георг Муффат, Фробергер, Пахельбель, Фишер, Кунау) и итальянских (Пасквини, Марчелло, Дуранте, Скарлатти). Много старых работ Генделя содержится и в тех двух сборниках, которые воровским методом опубликовал издатель Уолш. Композитор был вынужден в связи с этим выступить в печати с резким протестом.

Наименьший интерес представляет третий сборник, дающий случайное собрание пьес, среди которых имеются две четырехчастные сонаты (по халльскому изданию — № 1, 2), разработанные без творческой инициативы. Это ученические работы, и безусловно прав был Гендель, когда вознегодовал, увидев их опубликованными.

Посредственные или эскизно намеченные пьесы представлены и во втором сборнике, в составлении которого вряд ли принимал участие Гендель. Не мог же он, в самом деле, составить сюиту из прелюдии, арии с вариациями и менуэта и начать цикл в B-dur, а закончить в g-moll (№ 1)!* Как не мог он, конечно, поставить после жиги, пронизанной имитационностью, менуэт с бледными тремя вариациями (№ 3). Не мог он и назвать сюитами чаконны с вариациями (№ 2 и 9) или три танца, никак друг с другом не связанных (№ 5). Особенно бледны и шаблонны 62 вариации на вторую чакону (№ 9); высказывалось даже предположение, что это работа какого-либо ученика Генделя на заданную мастером тему.

* Чудесная ария из этой сюиты послужила темой для известных фортепианных вариаций, ор. 24, Брамса.

Мне представляется, что в этом сборнике только следующие сюиты могли быть составлены самим автором, и то в дни юности: 4-я — традиционная, но с величавой сарабандой (такой тип генделевских сарабанд, часто применявшийся в операх, послужил основанием для начального образа бетховенского «Эгмонта»); 7-я — наиболее цельная и содержательная, заставляющая вспомнить раннего Баха; 8-я, в которой сделана попытка преодоления старосюитного принципа циклизации.

Эта задача осуществлена в сборнике из восьми сюит, подготовленном к печати автором. Но прежде всего надо подчеркнуть, что сборник этот был составлен до баховских Английских или Французских сюит, до зрелых сонат Скарлатти и пьес Рамо. Тем более в исторической перспективе возрастает значение клавирных опытов Генделя. Но и по своей художественной ценности они заслуживают большего внимания со стороны наших исполнителей, чем это имеет место до сих пор.

История возникновения данного сборника такова. С 1710 года Гендель обосновывается в Лондоне, сначала еще не порывая связи с ганноверским двором, а затем прочно, навсегда оставаясь в столице Англии. Здесь он имеет множество учеников, которых щедро одаривает своими рукописями. Копии с них становятся всеобщим достоянием (этим и воспользовался издатель Уолш). Чтобы оградить себя от произвольных искажений копиистов — обычное зло того времени! — и от возможных плагиаторов, Гендель решил опубликовать свой клавирный сборник. Он отнесся к этой работе тщательно, заново переделал ряд пьес, по-новому скомпоновал сюиты*. Более того — он поставил перед собой ряд важных композиционных задач и блестяще разрешил их.

* Ср., например, первоначальную и позднейшую редакцию 3-й сюиты, d-moll: академическое собрание, т. 2, с. 17–21, и т. 48, с. 156–160. Помимо названной, к старым работам принадлежат также сюиты № 2, 4, 7; вероятно, незадолго до публикации были сочинены сюиты № 1, 5, 6, 8.

До недавнего времени бытовало ошибочное суждение о преобладании случайных, импровизационных моментов в построении генделевских циклов. Этой точки зрения придерживались крупнейший знаток творчества Баха Шпитта и первый биограф Генделя Кризандер, возглавлявший академическое издание его сочинений; то же утверждали Ромен Роллан и советский исследователь Р. И. Грубер. «Фортепианные произведения Генделя — это, в сущности, беглые наброски, слабые отголоски пламенной импровизации», — писал последний в своей монографии (1935: 85). Лишь в 1929 году немецкий музыковед Г. Рот попытался опровергнуть это установившееся суждение, но впал в иную крайность, стремясь — безуспешно! — доказать, будто все восемь сюит пронизаны единым драматургическим замыслом. К более верным выводам приходит Ф. Кале (Kahle, 1929) и Л. Гофман-Эрбрехт (Hoffmann-Erbrecht, 1954).

Рассматриваемые циклы стоят на пути между сюитой и сонатой. Подобно тому как это позже сделает Бах в Партитах, Гендель расшатывает устой старонемецкой сюиты, а моментами приближается к типу трио-сонаты, созданному Корелли. От итальянской традиции, наряду с использованием виртуозности, идет и пренебрежение к установившимся танцевальным типам (в этом существенное отличие Генделя от Баха). Так, он пишет арию в темпе *presto*, куранту — без затакта, а в сарабанду привносит тяжелую поступь чаконы, пишет пассакалью в размере $\frac{1}{4}$ (ее обычный, нерушимый размер — $\frac{3}{4}$), аллеманду — совсем как у Пёрселла! — выдерживает в характере марша и начисто исключает модные французские танцы — менуэт, гавот, бурре и пр. (вновь отличие от Баха!). Вместе с тем, отталкиваясь от трио-сонаты, Гендель вводит в сюиту новшество — включает фугу (она имеется в пяти из восьми сюит). Это важное нововведение помогает обострить драматургию цикла.

Опять возникает разительное отличие от Баха, который в сюитах использовал фугу изредка, лишь внутри французской увертюры, вводящей в цикл. Ибо для Баха фуга — венец творения; поэтому она может только завершать цикл, все разви-

тие должно быть устремлено к ней, но старосюитные принципы противоречат этому*.

Иное у Генделя: он применяет фугу и в начале, и в середине сюиты, один раз в конце (2-я сюита). На сопоставлении свободных танцевальных движений и неуклонной логики фуги он строит композицию цикла. Причем, давая каждый раз иное образно-эмоциональное воплощение, Гендель неизменно придает фуге «утвердительную» функцию. Недаром он так охотно обращается к форме двойной фуги, вторая тема которой дополняет первую и предстает еще более мужественной и энергичной (еще одно отличие от Баха: в его двойных фугах вторая тема контрастирует первой)**.

В последнем отношении показателен сборник шести фуг, к сожалению мало известный пианистам. Особое внимание обращаю на двойную 3-ю и превосходную 5-ю фугу (последняя использована в оратории «Израиль в Египте», хор № 4). Они были написаны примерно тогда же, когда Гендель подготавливал к печати сборник сюит. Попутно отмечу, что новейшее исследование упомянутого выше Л. Гофмана-Эрбрехта убедительно доказывает, что Гендель не мог быть автором шести «легких фуг» (см.: Hoffmann-Erbrecht, 1954: 31–33).

С этой точки зрения присмотримся к строению сюит, начав с более простых примеров.

Как указывалось, 2-я сюита (F-dur) замыкается фугой. Однако новаторского в этом ничего нет. Ибо, по сути дела, это не танцевальная сюита, а четырехчастный цикл, образцом которого является трио-соната: в первой паре пьес орнаментальная ария (медленно) противопоставлена двухголосно-секвенционному движению (быстро), во второй — монодия речитативного склада

* Исключение — замечательная прелюдия к Пятой английской сюите, e-moll.

** Нередко и у Баха темы двойных фуг дополняют друг друга, развивают одна другую.

с сопровождением (медленно) противопоставлена фуге (быстро). Это, следовательно, тип церковной сонаты с лирическим центром в третьей части (в духе сарабанды) и «концентрированным» финалом. Музыкальное развитие устремляется к фуге.

Вновь четырехчастны сюиты 1-я (A-dur) и 5-я (E-dur). Они открываются патетическими вступлениями с пунктирным ритмом и помпезным звучанием. Но центр тяжести цикла теперь находится в начале. Постепенно ослабляя напряжение, Гендель ведет к финальному «распылению» движения — к секвенционной жиге в 1-й и к арии с вариациями в 5-й сюите.

Четырехчастна и 6-я сюита. Ее строение совсем необычно: помпезная, в духе Люлли, прелюдия сменяется еще более напряженным Largo. Патетика достигает предельной выразительности; это настроение снимается двойной фугой, в которой звучит сила утверждения. Разрядкой служит «текучая» гомофонная жига в новоитальянской манере.

Сложнее драматургическое строение 8-й сюиты, f-moll (имеет пять частей).

После небольшой прелюдии, хрупкой по сплетению ритмоинтонаций и беспокойной в модуляционном отношении, фуга утверждает тонику. Мощным порывом пронизано ее развитие. Моментами полифоническое движение прерывается диалогическими остановками: это бас, организующий движение, собирает отдельные голоса в мощный «кулак» — аккордовые вертикали. Последующие три танца (аллеманда, куранта, жига) мотивно связаны друг с другом. Они дают как бы эпилог к драматическому взрыву в фуге. В этом целеустремленном разворачивании музыкального действия сарабанда неуместна: она задержала бы стремительность развития.

Аналогичен, но еще более сложен путь разворачивания действия в 3-й сюите, d-moll (шесть частей). Пассажная прелюдия вводит в фугу, остро конфликтную по содержанию. Крутые квартовые ходы темы напоминают одну из самых конфликтных фуг Баха — «дорийскую» органную. Полифонические элементы

присущи и аллеманде с курантой. Но фактура проясняется. Сила конфликта изживается затем в пышно орнаментированной арии с пятью фигурационными вариациями. Цикл замыкается пьесой концертного плана*. Как и в 8-й сюите, лирическая или патетическая сарабанда уводила бы от основного плана развития, которое идет от конденсации напряжения (конфликта) к его «распылению» и разряду в непринужденном игровом движении.

Внешне схоже, но драматургически иначе построена 4-я сюита (e-moll, пять частей). Она начинается без вступления, прямо с фуги. Конфликт сильно намечен, чему способствует острый модуляционный план. Драматическое напряжение цикла ослабевает в аллеманде и в еще более прозрачной куранте. Но вводится новое осложнение — сарабанда ариозно-гомофонного склада, после чего жига, мотивно связанная с аллемандой и курантой, дает концентрированное заключение.

В этом цикле применен прием двойной драматургической завязки. Еще более сложно его воплощение в 7-й сюите (g-moll, шесть частей).

Помпезная патетическая увертюра в духе Люлли (это увертюра из оперы Генделя «Альмира») отчасти выполняет функцию фуги (средний эпизод — фугато). Ее напряжение «распыляется» в гомофонно-двухголосном *Andante* и следующем далее секвенционном *Allegro*. Возникает второй узел напряжения — сарабанда типа чаконь**. Краткая жига ведет к известной пассакалье, в мощной силе которой утверждается концентрированный финал.

* Помимо данной редакции эта пьеса имеет еще две: в юношеской тетради (академическое собрание, т. 48, с. 191) и в Органном концерте, ор. 7, № 4, где также несет функцию замыкания.

** Гендель часто культивирует подобный тип сарабанды. Второй встречающийся у него тип, ариозно-гомофонный, близок менуэту. Баховскую пышно орнаментированную сарабанду он использует редко.

Таковы в общих чертах те композиционные задачи, которые, как мне кажется, поставил в своих сюитах Гендель. В его смелых художественных исканиях заметно влияние новых сонатно-концертных принципов. Не порывая целиком с сюитностью, Гендель, однако, отказывается от ее многоплановой архитектоники и либо дает целеустремленно прямолинейное развитие, либо усложняет его двойной завязкой. Каждая из сюит предлагает индивидуальное решение такого метода циклизации. В этом и заключается коренное отличие сюит Генделя от баховских.

В заключение — последнее замечание.

Музыку Генделя не следует рассматривать «вблизи», ибо воплощение частных, детальных задач его не интересует. Необходимо в пестрой череде эпизодов суметь найти драматургический стержень, вскрыть узел противоречий, из которых складывается композиция целого, проникнуться общим замыслом. Эту цель и преследовал предшествующий анализ.

7

Музыка *Иоганна Себастьяна Баха* (1685–1750) является неотъемлемой частью мировой культуры. С ранних лет она сопутствует жизни как любителя, так и профессионала-музыканта. Первые шаги в овладении игрой на фортепиано связаны с именем Баха, на всем протяжении своего обучения современный музыкант изучает Баха, и вряд ли имеется концертирующий пианист, который не включил бы в свой репертуар его творения.

Над всеми композиторами, о которых шла речь в этой книге, возвышается Бах. Гений небывалого размаха и глубины, обладавший поразительной широтой идейно-художественного кругозора, он впитал в себя лучшее из творческих достижений предшественников и через головы современников во многом

предвосхитил будущее музыкального искусства. На его произведениях воспитывались и воспитываются бесчисленные поколения музыкантов, ибо сила образно-эмоционального воздействия его музыки не ослабела со временем.

Огромно клавирное наследие Баха. Его зрелые произведения полностью дошли до нас: частично в печатном виде, но преимущественно в рукописях (некоторые даже во многих автографах). Зато творчество ранних лет, которое, очевидно, менее ценилось мастером, сохранилось лишь в копиях, сделанных его учениками и друзьями (таковы сочинения арнштадтского и веймарского периодов).

Бах затронул в своей музыке все клавирные жанры того времени. Он оставил 70 прелюдий и фуг, более 20 сюит, 30 инвенций*, фантазии, токкаты, вариации, сонаты, концерты и пр.

По периодам, если назвать главнейшие произведения, они распределяются следующим образом**.

А р н ш т а д т (1703–1707)

Каприччио на отъезд горячо любимого брата, BWV 922 (1703, 1704 или 1706, копия).

В е й м а р (1708–1717)

7 токкат, BWV 910, 911, 916 (ок. 1710–1717); BWV 912 (1709); BWV 913–915 (до 1708, копия).

16 переложений инструментальных концертов, BWV 972–978 (июль 1713 — июль 1714, копия).

* Здесь и далее по устоявшейся традиции все эти сочинения в большинстве случаев именуются инвенциями (двухголосными и трехголосными). Однако нужно иметь в виду, что композитор лишь двухголосные пьесы назвал инвенциями, тогда как трехголосные — синфониями (М. С. Друскин ниже упоминает об этом).

** Датировка уточнена по хронографу жизни и творчества И. С. Баха, составленному Т. Шабалиной (Шабалина, 2002).

К ё т е н (1717–1723)

«Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» (январь 1720 — 1725/1726, автограф).

Хроматическая фантазия и fuga, BWV 903 (ок. 1718, окончательная редакция — 1729/1730, копия).

5 небольших прелюдий, BWV 939–942, 999 (не датированы, копия)*.

30 Инвенций, BWV 772–801 (1722–1723, окончательная редакция — 1723, автограф).

«Хорошо темперированный клавир», I том, BWV 846–869 (1722, автограф).

6 Английских сюит, BWV 806–811 (вероятно, 1714 — начало 1720-х годов, копия).

6 Французских сюит, BWV 812–817 (1722–1725, первые 5 — автограф, последняя — копия).

Л е й п ц и г (1723–1750)

«Клавирные упражнения I» — 6 партит, BWV 825–830 (изд. 1731, отдельные издания партит — 1726–1730).

«Клавирные упражнения II» — Итальянский концерт, BWV 971; Французская увертюра, BWV 831 (изд. 1735).

«Клавирные упражнения III» — 4 дуэта, BWV 802–805 (изд. 1739).

«Клавирные упражнения IV» — Гольдберг-вариации, BWV 988 (изд. 1741).

«Хорошо темперированный клавир», II том, BWV 870–893 (1730–1742, по другим данным — 1739–1740, автограф).

Бах избрал для печати произведения лейпцигского периода. На издание «Хорошо темперированного клавира» он не решился: по тогдашним расценкам сборник должен был стоить 10–15 талеров, что являлось значительной суммой (клавикорд стоил от 2 до 30 талеров).

* К этим пяти прелюдиям Ф. Грипенкерль в 1843 году добавил еще шесть из «Нотной тетради Фридемана» и трио, которое Бах приписал к менуэту Штёльцеля, — так образовался знаменитый сборник двенадцати маленьких прелюдий, знакомый всем, кто обучался музыке.

Баховские издания встретили благожелательный отклик, но разошлись в малом количестве экземпляров. Та же участь постигла «Искусство фуги», вышедшее в свет через год после смерти автора (в течение следующих пяти-шести лет было продано 30 экземпляров). Далее до конца XVIII века баховские произведения не издавались. Однако они распространялись в копиях: сохранилось более 100 копий «Хорошо темперированного клавира», 37 — Хроматической фантазии и т. д. В некоторых кругах любителей музыки сочинения Баха были в почете. Например, с 1782 года Моцарт исполнял его фуги в Вене на вечерах барона ван Свитена; юный Бетховен, концертируя в 1783 году в прирейнских городах, поражал слушателей тем, что играл на память весь сборник «Хорошо темперированного клавира»; высоко ценились клавирные пьесы Баха в кругу английских дилетантов (во главе с Коллменом), а венский нототорговец Трег в 1799–1804 годах часто предлагал к продаже его рукописи. В России имя Баха становится известным еще в 80-х годах XVIII века. Тому способствовала деятельность его учеников, прямых и косвенных (через посредство Ф. Э. Баха), — И. Мютеля, В. Пальшау, И. В. Гесслера. Известно также, что органист И. Черлицкий в 20-х годах XIX столетия давал в Петербурге концерты из произведений Баха.

В 1800–1801 годах оба тома «Хорошо темперированного клавира» были опубликованы издателями Негели (Цюрих), Зимроком (Бонн, при участии учителя Бетховена Нефе), а также Гофмейстером и Кюнелем (Вена, Лейпциг). Последняя фирма (на ее основе позже выросло известное издательство «Петерс») в 1801–1806 годах дала наиболее полное собрание клавирных сочинений Баха. В 1837–1851 годах это собрание было повторено фирмой «Петерс» в расширенном издании, с привлечением крупнейших педагогов того времени (К. Черни, Ф. Грипенкерль, Ф. Ройцш).

За эти годы, в течение первых десятилетий XIX века, клавирные произведения Баха постепенно проникают на концертную эстраду. Начиная с 1807 года, с организации Цельтером «*Collegia musicum*» при Певческой академии в Берлине, в кругу почитателей Баха начинают звучать его инструментальные произведения: в 1807 году пианистка Леви исполнила Концерт d-moll, в 1808 — Бранденбургский концерт № 5 и т. д.

Из этой среды энтузиастов баховского творчества выходит юный Мендельсон. Исполнение под его руководством «Страстей по Матфею» в 1829 году является поворотной вехой в истории возрождения интереса к Баху. Отныне все чаще публично исполняются клавирные произведения: в 1833 году в Париже Лист, Шопен и Мендельсон играют Тройной концерт, в том же году в Лейпциге Мендельсон — Ре-минорный концерт; прелюдии и фуги звучат в исполнении Клары Вик, Мошелеса и др. Позднее с огромным успехом пропагандируют баховские клавирные и органные произведения в транскрипции для фортепиано Лист и его ученики (в России И. Черлицкий в 1844 году издает свои органные транскрипции).

Растущий интерес к баховскому творчеству вызывает потребность в критически выверенных, научно обоснованных текстах. Эту задачу выполняют издания Баховского общества, выпускавшиеся в течение полувека (1851–1926) в 47 томах. Ныне в ГДР осуществляется новое издание академического типа*.

Из исполнительских редакций лучшая — Г. Бишофа (1881–1884, издательство «Штайнгребер»)**. Представляют также интерес редакции А. Шмидт-Линднера (издательство «Шотт») и Ф. Бузони (издательство «Брейткопф и Гертель»).

Книжная литература о клавирном творчестве Баха очень велика. Ценнейший материал содержится в некрологе, написанном спустя четыре года после смерти Иоганна Себастьяна его сыном Ф. Э. Бахом и учеником И. Ф. Агриколой (перепечатка в *Bach-Jahrbuch*; см.: *Der Nekrolog...*, 1920), а также первая его биография, принадлежащая И. Н. Форкелю (Forkel, 1802, в английском переводе — 1820, во французском — 1876, новейшее немецкое переиздание — 1925, русский перевод — 1974). До сих пор не утратили большого значения наблюдения и выводы классического двухтомного труда о Бахе Ф. Шпитты (Spitta, 1873–1880) и монографии А. Швейцера (Schweitzer, 1905; множество переизданий, русский перевод — 1964, 2002). Много существенно важного имеется в Баховских ежегодниках (*Bach-Jahrbuch*), которые издаются

* Издание этого собрания продолжается и в XXI веке.

** Эта редакция сохраняет значение и поныне, однако в текстологическом отношении сейчас наиболее авторитетна редакция А. Дюрра, изданная в Новом полном собрании сочинений Баха (см.: Dür, 1989).

с 1904 года. Сжатый, дельный очерк, на уровне новейших изысканий, содержится в названной выше книге В. Георги. Наиболее полный и исчерпывающий материал дает исследование Г. Келлера (Keller, 1950); перу того же автора принадлежит аналогичный по замыслу труд об органных произведениях Баха (Keller, 1948)*.

Принимая во внимание эту богатейшую литературу, ограничиваем свою задачу краткой характеристикой баховских клавирных жанров.

Можно наметить три основных периода в эволюции клавирного творчества Баха: 1) годы ученичества (арнштадтский и веймарский период), 2) зрелые годы (кётенский период), 3) вершина мастерства (лейпцигский период).

Первый период простирается примерно до 30-летнего возраста композитора. Это годы жадного усвоения различных национальных традиций, изучения и творческой переработки художественного наследия мировой музыкальной культуры. Филипп Эмануэль в письме к Форкелю от 1775 года дает перечисление имен композиторов, произведения которых Бах особо ценил: «Помимо Фробергера, Керля и Пахельбеля он любил и изучал творения Фрескобальди, баденского капельмейстера Фишера, ШтрUNGка, некоторых старых хороших французов**, Букстехуде, Райнкена, Брунса и люнебургского органиста Бёма».

* За годы, прошедшие после выхода первого издания настоящей книги, появилось огромное количество публикаций о творчестве И. С. Баха — одно их перечисление заняло бы много страниц. В рамках клавирной тематики обратим внимание на замечательную работу П. Бадурь-Скоды, охватывающую как исполнительскую, так и историко-теоретическую проблематику (Badura-Skoda P., 1990). Среди отечественных работ назовем книги А. Милки и Т. Шабалиной, где затрагиваются, в частности, вопросы хронологии баховского творчества и текстологические проблемы (Милка, 1991; Милка & Шабалина, 2001).

** Бах переписал для себя органные произведения Гриньи и Дёпара, клавирные — Ф. Куперена. Ученики Баха под его руководством изучали пьесы Нивера, д'Ангелебера, Маршана и др.

Здесь перечислены те композиторы, с творчеством которых Бах познакомился в ранние годы. Позже к ним прибавились имена современников-итальянцев (Альбини, Вивальди, Марчелло), чехов (Ф. Бенда, Бибер) и др. До конца своих дней Бах не переставал интересоваться всем, что было ценного в музыке старого и нового времени. Но если в период зрелости и тем более высшего мастерства эти разнородные влияния сплавлялись на основе индивидуального стиля композитора, то в годы ученичества они более усваивались, чем перерабатывались.

Первые музыкальные впечатления Баха определяются художественными традициями Тюрингии — этого центра среднегерманской школы. Слава Пахельбеля здесь еще не забыта. В Эйзенахе, где родился Бах, и в Ордруфе, куда он переехал после смерти отца (1695), традиции средненемецкой школы поддерживает его старший брат Иоганн Кристоф. С другим крупным представителем этой школы, Г. Бёмом, Бах встречался, будучи учеником люнебургской школы (1700–1702).

В годы пребывания в Люнебурге (школа имела хорошую нотную библиотеку) Бах знакомится и с произведениями северо-германской школы — он даже путешествует с этой целью в Гамбург и Любек, — и с пьесами французов (изучает их в герцогской капелле города Целле). Получив место органиста в Арнштадте, Бах активнее приступает к творческой работе. Среди его ранних клавирных произведений отметим Сонату D-dur и Каприччио на отъезд горячо любимого брата.

Соната — кстати сказать, из пяти клавирных сонат Баха единственная специально написанная для этого инструмента — имеет четыре части: начальные две гомофонны (первая, в концертном стиле, замыкается речитативом); в следующих представлены фуги, еще несколько неуклюжие по разработке (вторая фуга, на зов кукушки, — своеобразная дань моде). Музыка сонаты, за исключением второй части, напоминает скорее Куна, нежели зрелого Баха.

Больше индивидуальных черт в каприччио, вероятно сим-провизированном на домашнем вечере в честь старшего брата, также музыканта, уезжавшего на работу в Швецию (1703, 1704 или 1706). Образцом здесь вновь служил Кунау с его программными «Библейскими историями». Однако тональная связь частей между собою крепче ($B - g - f - F - B - B$), стройнее и композиция сюиты в целом. Особо привлекает третья часть — чакона, имеющая подзаголовок «Всеобщая скорбь друзей» и предвосхищающая образы скорби из позднейших баховских сочинений (кантата «Weinen, Klagen», «Crucifixus» в Мессе *h-moll* и др.).

В Веймаре, где Бах служил скрипачом, позже концертмейстером и органистом герцогской капеллы, он усваивает новый итальянский инструментальный стиль. Стиль этот ярче всего сказался в форме концерта с его новыми динамическими возможностями (сопоставление *tutti* и *solì*, *tutti* и *concertino*) и композиционными приемами. На Баха, как и на его младшего современника, известного флейтиста Кванца, концертные произведения итальянцев, в особенности Вивальди, произвели очень большое впечатление*.

Бах в течение ряда лет усердно присматривается к итальянской инструментальной музыке: пишет фуги на темы Альбини (*A-dur*, *h-moll*), Легренци (органная фуга), «Арию, варьированную в итальянской манере»** и, наконец, делает переложения 16 современных концертов для клавира и 6 — для органа. Он перекладывает их, частично усложняя гармонию и украшая мелодический голос, не столько в целях

* Кванц познакомился с концертами Вивальди в 1714 году; они поразили его своей новизной.

** Напомню, что во времена Баха под инструментальной арией разумели мелодии песенно-танцевального характера (см. арии в Партите *a-moll* или Оркестровой сюите *D-dur*).

самообучения (как полагал Шпитта)*, сколько для домашнего музицирования — для собственного удовольствия и развлечения близких. В годы зрелости он так же переложит для четырех клавесинов — для себя и своих трех сыновей — четверной скрипичный концерт Вивальди.

Стремясь использовать в старых контрапунктических формах новые концертные принципы, Бах создает в веймарский период свыше 12 токкат** , из них семь посвящает клавиру.

Форма токкаты к этому времени потеряла отчетливые очертания. Она не имеет точной схемы и у Баха: нередко за ее наименованием скрываются прелюдия и fuga (Органная токката d-moll), подчас она приближается к концерту (C-dur для органа, C-dur для клавира) или к трио-сонате (токкаты D-dur или fis-moll для клавира).

Из семи токкат две относятся к более поздним годам: Fis-moll и C-moll — обе, наряду с Соль-минорной, наиболее содержательны и своеобразны. В частности, тема фуги Фа-диез-минорной токкаты вновь воспроизводит характерный для Баха мотив скорби; в До-минорной — с замечательным совершенством начальная fuga превращается в финале в двойную; глубокой печалью проникнуты Adagio в токкатах Соль и Ре минор; отзвуки музыки Букстехуде слышатся в Токкате ми минор, а трехчастная Соль-мажорная по замыслу сродни баховскому Итальянскому концерту (кстати, в пяти сохранившихся копиях это раннее произведение именуется «Концерт или токката»).

Концертные принципы воплощения присущи также наиболее значительному клавирному произведению веймарского

* Иначе Бах не стал бы перекладывать концерт 18-летнего веймарского принца Иоганна Эрнста! Авторами остальных концертов являются Вивальди, Марчелло, Телеман.

** Как и во многих других случаях, эта цифра может варьироваться в зависимости от жанровой классификации произведений. Датировка токкат также вызывает споры.

периода — Прелюдии и фуге a-moll. (Позднее Бах взял прелюдию для первой части, а фугу — для финала своего Концерта для флейты, скрипки и клавира со струнным оркестром; Adagio было заимствовано из одной органной сонаты.)

Годы работы в Кётене на посту капельмейстера и композитора княжеской капеллы — едва ли не самые счастливые в жизни Баха. Органа там не было, тем больше внимания он уделял камерной и клавирной музыке. К тому же подрастали дети, увеличивался круг учеников. Отныне учитель и мастер слились в одном лице: Бах пишет свои произведения для тех, кто хочет углубиться в познание музыки («für Lehrbegierigen»), ее образно-эмоциональных возможностей, структурных закономерностей. Для девятилетнего сына в январе 1720 года он начинает составлять «Нотную тетрадь Вильгельма Фридемана»*. Далее следуют Инвенции (15 двухголосных и 15 трехголосных; первые именовались также преамбулами, последние — фантазиями или симфониями, то есть «согласиями»)⁵⁸. Одновременно идет работа над Английскими и Французскими сюитами (по 6 в каждом сборнике), а также над 24 прелюдиями и фугами «Хорошо темперированного клавира». Именно в указанной последовательности Бах обучал своих учеников: от инвенций к сюитам и прелюдиям с фугами (свидетельство Г. Гербера, отца автора известного Музыкального словаря).

Закрепляются и стилевые изменения в музыке Баха.

Он начал композиторскую деятельность, следуя за модной «мелодической» школой (Кунау и др.). Все более углубляясь в изучение старых мастеров, Бах усваивает искусство

* «Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха» полностью переиздана в 1927 году (редакция Г. Келлера, издательство «Беренрайтер»), в виде факсимиле вышла в 1959 году (с предисловием Р. Кёркпатрика), а в 1975 году была напечатана в Москве со вступительной статьей Н. Копчевского; Инвенции с подробнейшим критическим разбором изданы в 1933-м (редакция Л. Ландсхофа, издательство «Петерс»).

полифонистов. Однако в Веймаре, отчасти в Кётене, он увлекается ярким эмоционально-образным строем и броскими композиционными приемами новоитальянской школы (Вивальди и др.). Усиливается тяга к симметричному (тектоническому) построению, в частности к схеме обрамления (АВА). Эти тенденции в конечном итоге ведут к предклассицизму. Таковы, например, «окаймления», примененные во второй части Бранденбургского концерта № 1, или «волны» обрамления, которые возникают вокруг хорала № 40 (по нумерации современного клавираусцуга) в Страстях по Иоанну. Одновременно, совершенствуя свой индивидуальный стиль, Бах начинает культивировать сложную, многоплановую архитектуру (в этом отношении строение Страстей по Матфею сильно отличается от Иоанновых): возникают асимметричные (атектонические) принципы развития, образная многозначность.

Эволюционирует и склад музыкальной речи. В годы увлечения новоитальянцами Бах уделял много внимания чувственной краске, колористической гармонии. Характерны в этом плане органные произведения веймарского периода — концертные, «парадные», контрастные. Но сравнение, например, Домажорной токкаты с Прелюдией и фугой е-moll, созданной в Лейпциге, или со многими аналогичными пьесами из «Хорошо темперированного клавира» показывает, насколько прояснился и вместе с тем внутренне усложнился, сделался более многозначным музыкальный язык Баха. Это, в частности, связано с дальнейшим совершенствованием мотивно-вариационной техники.

В свете сказанного много поучительного можно извлечь из сравнительного анализа Английских и Французских сюит*.

* Эти наименования не принадлежат Баху. Форкель сообщает, что первый сборник писался по заказу некоего знатного англичанина, однако достоверность этих сведений сомнительна. Столь же сомнительно предположение о том, что Английские сюиты так названы из-за те-

Строение первых однотипно: за развернутой прелюдией следует пять танцев (не считая дублей). Основу образует староклассическая четырехчастность. В каждом цикле после сарабанды имеется только по одному новому танцу (бурре, гавот, менуэт или паспье). Установившиеся танцевальные типы неизменны — например, всюду использован французский прообраз куранты. На прелюдиях заметно сказывается влияние новоитальянцев: в сюитах № 2, 5 и 6 они написаны в трехчастной форме с репризой; в № 3 и 4 — в духе *concerto grosso*, то есть с ясно выраженными сопоставлениями *tutti* и *solì*.

Иное во Французских сюитах. Прелюдий нет; количество частей произвольно: в первых трех — по 6, в четвертой и пятой — 7, в последней — 8. Общий тонус музыки интимнее, душевнее: если Английские написаны для клавесина, то эти — для клавикорда. Мелодический рисунок более хрупок, голосоведение свободнее и пластичнее, танцы более индивидуальны, прозрачны по фактуре и кратки. И если в сопоставлении частей в Английских сюитах не всегда можно уловить драматургический стержень — здесь больше исканий, смелых экспериментов, — то Французские стройнее по замыслу. В них отчетливее противопоставлены сферы аллеманды — куранты и сарабанды с примыкающими к ней репризными танцами — менуэтом, англезом, гавотом, арией, полонезом и т. п. Причем в сфере сарабанды дается постепенная разрядка после напряжения, достигнутого в сфере аллеманды. И чем сильнее разрядка, тем активнее выступает концентрированное заключение жиги — тем сильнее ее музыка насыщается элементами имитационности (в 1-й и 6-й сюитах). Короче говоря, в данном сборнике Бах смелее становится на путь поисков собственной творческой манеры, хотя внешне замысел

матической схожести Прелюдии № 1 с Токкатой A-dur Пёрселла. Что же касается Французских, то не было даже попыток обосновать их наименование.

его выглядит скромнее предшествующего. Поэтому, думается, Французские сюиты были написаны после Английских*.

Ф. Шпитта, А. Швейцер, а вслед за ними другие исследователи придерживались противоположного мнения. Впервые В. Фишер (Fischer, 1924) указал на меньшую стилистическую самобытность Английских по сравнению с Французскими сюитами. Г. Келлер (Keller, 1950: 169) все же не полностью соглашается с его аргументами, хотя допускает, что некоторые танцы, особенно из 2-й и 6-й сюит, могли быть сочинены до Французских.

Но, в конце концов, важна не хронология, а различная стилистическая направленность сборников. И без сомнения можно утверждать, что не прямой путь пролегал от Английских сюит к Партитам: в создании последних известную роль сыграли более свободные по внутреннему складу своему Французские сюиты. Они ближе к Инвенциям, нежели Английские. А роль Инвенций в эволюции клавирного стиля Баха значительна.

Подобно Французским сюитам, Инвенции** писались не как концертные пьесы, а для нужд домашнего музицирования. Так поступали, создавая прелюдии, Фишер или Кунау, а также Бах в своих 12 Маленьких прелюдиях. Но в Инвенциях поставлены иные идейные и композиционные задачи. Об этом говорит само заглавие цикла: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, в особенности же жаждущим учиться, будет показан ясный способ не только (1) как чисто играть двухголосие, но и (2) при дальнейшем совершенство-

* Этот вывод подтверждается современными данными — см. уточненную хронологию клавирного творчества И. С. Баха на с. 410.

** Инвенция (*лат.*) означает в переводе «выдумка», «изобретение». Бах заимствовал это наименование для клавирных пьес у итальянца Бонпорти, автора Инвенций для скрипки соло и *basso continuo*, op. 10 (1712). Они были ошибочно включены в собрание сочинений, издававшееся Баховским обществом (т. 45, I).

вании правильно и хорошо обращаться с тремя обязательными голосами, одновременно не только находить хорошие изобретения <inventiones>, но и правильно проводить их; главное же — добиться певучей манеры игры <cantable Art im Spielen> и при этом приобрести пристрастие к композиции. Сочинено Иог. Себ. Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером. От рождества Христова год 1723-й»*.

Следовательно, по мысли автора, Инвенции должны научить правильному голосоведению, плавной (певучей) манере исполнения и привить интерес обучающегося к «изобретательству» в области композиции. С этой целью Бах пишет пьесы, в которых вопросам голосоведения уделяется основное внимание. Вместе с тем, чтобы поставленную перед собой задачу сделать еще более наглядной, он пользуется краткими темами, движение которых идет преимущественно либо по ступеням гаммы (в рамках гексахорда), либо по тонам трезвучия**.

Композиционное строение инвенций очень свободно: встречаются строго канонические проведения темы (двухголосная № 2) и свободная имитация ее (трехголосная № 11); пьесы

* Это развернутое заглавие, по существу, является кратким педагогическим наставлением, содержащим важнейшие требования, которые Бах предъявлял обучающимся игре на клавире. Любопытно, что оно перекликается с авторским предисловием к вышедшему в 1738 году первому прижизненному изданию клавиесинных пьес Д. Скарлатти (см. с. 342 данной книги). Правда, скарлаттиевское обращение к адресату выдержано в отчетливо игровой манере, но в обоих случаях авторы акцентируют дидактическую направленность своих опусов (отсюда внимание к «прозаическим» вопросам ремесла) и стремятся определить аудиторию, к которой они обращаются («дилетант или профессионал» у Скарлатти, «любители клавира», «жаждущие учиться» у Баха).

** Г. Кречмар (Peters-Jahrbuch. 1911. S. 71) не без основания усматривает в этом замысле своего рода полемику с композиторами-«мелодистами».

трех- и двухчастного строения (обе F-dur); более гомофонные (трехголосная A-dur) и сложные по сплетению мотивов (трехголосная f-moll, где контрапунктически совмещаются три темы) и пр.

Мастерство полифонической разработки сочетается с глубиной содержания: образы, которыми живут эти пьесы, нередко перекликаются с наиболее проникновенными размышлениями из кантат или Страстей Баха (трехголосные инвенции e-moll или f-moll).

С точки зрения формальной новизны двухголосные инвенции представляют даже больший интерес, чем трехголосные. Пьесы такого рода до Баха не писались. Очевидно, он сам отдавал себе отчет в этом, так как среди немногих клавирных сочинений, которые считал достойными печати, имеются также четыре дуэта, представляющие собой, по сути дела, те же, только еще более развитые, инвенции.

Бах использовал в инвенциях мажорные и минорные тональности гексахорда $c - d - e - f - g - a$, прибавив к ним Es-dur, B-dur и h-moll. Эти 15 тональностей в условиях старой темперации считались благозвучными. Однако новая темперация, уравнивавшая значение всех полутонов и получившая наименование равномерной или хорошей, уже имела распространение с конца XVII века⁵⁹.

Еще в 1719 году теоретик И. Маттезон горячо ратовал за художественную правомерность существования 24 тональностей и в приложении к своей книге «Die exemplarische Organistenprobe» дал соответствующие небольшие примеры. А И. К. Ф. Фишер, произведения которого знал и ценил Бах, еще до Маттезона расширил тональный круг, написав 20 прелюдий и фуг в различных строях. Но Бах был первым композитором, сумевшим воздвигнуть в одном цикле художественный памятник всем 24 тональностям.

Пьесы писались в разные сроки, иногда прелюдии отдельно от фуг*. В 1722 году Бах собрал воедино 24 прелюдии и фуги, частично их видоизменил и дал этому циклу следующее характерное заглавие: «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги, проведенные через все тона и полутона как большой терции, или *Ut Re Mi*, так и малой, или *Re Mi Fa*. Для пользы и употребления жаждущей учиться музыкальной молодежи, а также для времяпрепровождения тех, кто достиг в этом учении совершенства. Сочинено и выполнено Иоганном Себастьяном Бахом, великокняжеским ангальт-кётенским капельмейстером и директором тамошней музыки. Год 1722»**.

Автограф 1722 года не сохранился, авторская копия датирована 1732 годом. Возможно, Бах внес в нее некоторые изменения; предполагают, что были расширены прелюдии⁶⁰.

Замысел цикла необычен: Бах хотел передать образные представления, которые связывались у него с определенными тональностями. Не следует, правда, преувеличивать этот момент, так как известно, что в случае надобности Бах нередко транспонировал свои произведения. Однако если можно оспаривать наличие определенной тональной символики, то все же нетрудно подметить, что темы в до мажоре он давал в рамках начального тетрахорда $c - d - e - f$ (см. Инвенции, фугу I тома); в ре-мажорных темах часто присутствуют тоны $d -$

* 11 прелюдий I тома содержит «Нотная тетрадь Фридемана»; из них 4 были сильно переработаны (*C, c, E, e*). Самые ранние версии прелюдий и фуг I тома (BWV 846a–869a) «содержатся в рукописи неизвестного копииста второй половины XVIII — начала XIX века... а также частично в рукописи из наследия И. Н. Форкеля» (Шабалина, 1997: 19).

** В настоящем издании заглавие дается в переводе Я. С. Друскина, напечатанном под редакцией М. С. Друскина в книге А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» (2002: 243). Использованное Бахом обозначение мажорного и минорного наклонения — реликт модальной теории.

fis — *a* (Инвенции, прелюдия из I тома, fuga из II); в темах ре-минорных — тоны *d* — *cis* — *a* (Инвенции, прелюдия и fuga из I тома, начало Тройного клавирного концерта) и т. д.

Бах четырежды полностью переписал рукопись «Хорошо темперированного клавира»*. Труд немалый, если вспомнить, как он был обременен служебными обязанностями в Лейпциге! Это доказывает, насколько большое значение композитор придавал своей работе. Подтверждением тому служит и его возвращение к идее подобного цикла спустя 22 года.

Огромное, неисчерпаемое идейно-образное богатство содержится в этом собрании, где на основе то контраста, то более тесных связей сочетаются прелюдия с фугой**. Ставшее для нас привычным сочетание являлось смелым новшеством в годы, когда создавался I том. И приходится поражаться, с каким совершенством автор воплотил свой замысел, ибо в «Хорошо темперированном клавире» заключены произведения, равных которым в данном жанре не было ни до, ни после Баха!

В I том не включены многие другие клавирные прелюдии (или фантазии) с фугами: они были слишком краткими или, наоборот, пространными для этого сборника. Выделяются среди них три ля-минорных произведения: одно открывается арпеджиями, склад фуги моторный (ок. 1720); во втором — величавая, органного склада фантазия сочетается с двойной фугой (1725); о третьем уже была речь выше — оно принадлежит к числу предельно страстных, проникнутых мятежным чувством творений Баха и в этом отношении перекликается

* Современные исследователи указывают, что известен единственный автограф — Mus. ms. Bach P 415, но в нем выявлено несколько слоев корректур, которые Бах вносил на протяжении целого ряда лет — в 1732, 1736 и 1742 годах.

** Например, в I томе легко обнаружить тематические связи между прелюдией и фугой D-dur, так же как во II томе — между до-минорными пьесами.

с Хроматической фантазией и фугой. Последняя была создана в кётенский период, но ее окончательная редакция приходится на конец 20-х годов.

По силе выразительности, виртуозности, небывалой смелости гармонии и ораторскому пафосу декламации это уникальное сочинение даже у Баха! По своему эмоционально-образному строю к ней приближается Органная фантазия и fuga g-moll. Совпадает и время написания (1715–1725). Объединяют их не только могучий разлив чувств, страстная порывистость, заставляющие вспомнить наиболее драматичные эпизоды в кантатах и пассионах Баха, но и многосторонняя разработка инструментального речитатива. Филипп Эмануэль заимствует от отца этот склад «говорящей» мелодики. (Позже разовьет его Бетховен, а вслед за ним — композиторы-романтики; не даром они так высоко ценили Хроматическую фантазию и фугу!)

Мы вплотную подошли к периоду высшего мастерства — к лейпцигскому периоду. Бах завершает ранее начатые опыты и пролагает новые пути в области концертного жанра. По-прежнему его занимает проблематика «большого цикла» сюиты и «малого цикла» прелюдии с фугой.

Партиты (всего их шесть) — высшее достижение немецкого клавирного творчества в сюитном жанре. То индивидуальное, личное, что присуще Французским сюитам, объединено здесь с широтой замысла, броским выражением, свойственным Английским. Партиты, очевидно, создавались сразу же по окончании предшествующих сборников. Вероятно, к 1725 году уже было закончено их сочинение. Со следующего года Бах издавал их порознь, а в 1731 году переиздал полностью в одном томе, пометив его как op. 1.

Внешне Партиты схожи с Английскими сюитами: танцы предваряются широким вступлением. Но количество «свободных» номеров больше (по шесть частей — в первых двух и по семь — в остальных четырех партитах), и сами эти номера разнообразнее: менуэт, рондо, каприччио, бурлеска, скерцо,

ария, паспье, гавот. Причем дважды ария предшествует сарабанде (в 4-й и 6-й партите), а один раз даже отсутствует замыкающая цикл жига (во 2-й). Разнообразнее и вступительные части, что отражено в их названиях: прелюдия, симфония, фантазия, увертюра, прамбула, токката. Казалось бы, по типу французских «балетных» сюит Бах окончательно расшатывает устой старонемецкого цикла*. Однако так может показаться только на первый взгляд. Тончайшей мотивно-вариационной техникой пронизана музыка всех партит. Мотивные переключки даются на близком (то есть между соседними частями) и на дальнем расстоянии и наряду с образными соответствиями служат опорой в создании сложной многоплановой архитектуры цикла.

Так, во 2-й партите Аллеманда, мотивно связанная с Курантой, образно соответствует Сарабанде, в то время как Куранта отвечает Рондо; создаются перекрестные арки, поддерживающие, как купол, центр цикла — в данном случае Сарабанду. Иное в 6-й партите, где центром является Ария, которая *предшествует* Сарабанде; последняя приобретает речитативный склад и сближается со вступительной Токкатой и Аллемандой. Конечно, подобные, по необходимости беглые замечания не могут вскрыть всего индивидуального своеобразия в построении партит — хотелось лишь подчеркнуть, что здесь нет того драматургически неуклонного, прямолинейного развития, которое отмечалось у Генделя, но нет и произвола в чередовании частей, присущего «балетным» сюитам.

* Именно в духе таких сюит написана клавирная Французская увертюра *h-moll*, которую Бах опубликовал вместе с Итальянским концертом (1735). Она сродни его оркестровым сюитам. Очевидно, композитор хотел в этом сборнике доказать, что он свободно владеет модным итальянским и французским стилем или, как говорили тогда, «вкусом». Однако в увертюре вдохновение изменило Баху: сочинение получилось суховатым и холодным; о концерте будет сказано дальше.

Вместе с тем Бах добивается исключительного многообразия в трактовке танцевальных типов: например, трудно представить себе более контрастные пьесы, чем аллеманды B-dur и D-dur или сарабанды c-moll и e-moll. Наконец, отличие от Английских сюит заключается и в самом складе музыкальной речи — более непринужденной, плавной, душевной. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить чудесную мелодическую свободу Аллеманды из 4-й партиты с несколько суховатой и старомодной полифонической манерой изложения Аллеманды в 6-й Английской сюите.

Большая глубина и естественность выражения, образная многосторонность и богатство творческого изобретения сочетаются в Партитах с использованием новейших виртуозных достижений, которые, как и в Английских сюитах, Бах заимствовал у итальянцев (таковы приемы скрещивания рук, передачи мелодии от одной руки к другой, широкое расположение полнзвучных аккордов и пр.). Более виртуозный характер клавирного воплощения присущ и ряду других произведений лейпцигского периода. Вероятно, это обусловлено тем, что Бах предназначал их для печати.

Таковы знаменитые Гольдберговские вариации* — самое значительное, что создано в этом жанре до Бетховена. Пассакалья c-moll для органа (или педального клавикорда), Чакона d-moll для скрипки соло и это сочинение — таковы высшие достижения баховского гения в области вариационного искусства. Отличие данных вариаций от всего написанного до Баха заключается в том, что он до предела насытил их полифоническим мастерством, начисто отказавшись от поверхностной пассажно-фигурационной техники, которая главенствовала в то

* Написаны по заказу ученика Баха И. Г. Гольдберга для русского посла в Дрездене графа Г. Кайзерлинка. В оригинале именуются «Ария с вариациями для чембало с двумя мануалами». (Рассказ Форкеля о создании вариаций по заказу графа Кайзерлинка ныне ставится под сомнение.)

время (ею, в частности, злоупотреблял Гендель в своих вариационных циклах).

В основу 30 вариаций Баха положена ария в духе сарабанды, которую он вписал в 1725 году в альбом своей молодой жены Анны Магдалены (текст арии: «Хочешь мне сердце свое подарить?»)*. Гигантский цикл словно разделяется на две части пьесой № 16, где тема служит основанием для французской увертюры, после чего все более усиливается виртуозное начало. Своего рода вехи установлены также в каждой третьей вариации, дающей канон (3-я — в унисон, 6-я — в секунду, 9-я — в терцию, и так далее вплоть до ноны в 27-й)**. Тема, в манере Фрескобальди — Фробергера, приобретает также то танцевальные обличья (7-я вариация — сицилиана, 13-я — пышно орнаментированная сарабанда), то характер возвышенного *Adagio* (25-я); под конец к ней контрапунктически присоединяются еще две народные мелодии (*Quodlibet*, буквально — «кто во что горазд»; вероятно, так, в непринужденном духе, импровизировали за домашней трапезой у Баха!). Полифония и виртуозность — вот два полюса, которые органически слиты воедино в этом гениальном творении***.

Вслед за тем (Гольдберговские вариации изданы в 1741 году) Бах завершает еще один цикл 24 прелюдий и фуг.

Автограф этого тома был обнаружен только в конце XIX века. В нем отсутствует титульный лист, поэтому неизвестно, как назвал его Бах, — ведь равномерная температура к тому време-

* Недавние изыскания показали, что ария вписана в «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах» рукой самой Анны Магдалены и является частью более поздних добавлений, сделанных на свободных страницах тетради (см.: Шабалина, 2002: 731).

** Интересный анализ композиции цикла, раскрывающий ее содержательное значение, см.: Кац, 1985.

*** Ф. Бузони в предисловии к изданию Гольдберг-вариаций (Bach J. S., [1914]) остроумно разделил вариации цикла на «*Kontrapunkt-Studien*» и «*Klavier-Studien*» (контрапунктические штудии и клавирные штудии).

ни уже повсеместно утвердилась. Но коль скоро сборник построен по тому же принципу, что и предшествующий, он именуется II томом «Хорошо темперированного клавира»*.

При единстве замысла, в содержании обоих томов есть различия.

Прежде всего, если I том «собирался» в краткие сроки, то во II включены пьесы разного времени — подчас их разделяет около 30 лет. Бах не столько создавал заново фуги для II тома, сколько собирал и перерабатывал то, что у него уже накопилось в течение долгих лет. Поэтому II том менее един по стилю. Зато не столь разнообразны по своему сложению его фуги: в I томе 11 трех- и 10 четырехголосных и по 2 двух- и пятиголосных, тогда как во втором — 15 трех- и 9 четырехголосных. Различие касается и прелюдий. В I томе это прелюдии в собственном смысле слова, то есть пьесы, предвещающие, вводящие в фугу, которые, однако, могут исполняться и самостоятельно. Во II томе аналогичные пьесы еще сильнее обособляются, менее тесно связываются с фугой**. Нередко они

* Речь идет о неполном автографе, известном как «лондонский». История его прослеживается начиная с 1830-х годов, в 1896-м он был передан в Британский музей. Неизвестно, каким образом он оказался в Англии. Некоторое время он был у М. Клементи (см.: Kreutz, 1963: 4). Полный текст II тома сохранился в прижизненных копиях, одна из которых сделана в 1744 году учеником и зятем Баха И. К. Альтником, с заглавием на титульном листе: «Das Wohltemperirten Claviers / Zweiter Theil / bestehend in Preludien und Fugen / durch alle Töne und Semitonien / verfertigt / von Johann Sebastian Bach» («Хорошо темперированного клавира вторая часть, состоящая из прелюдий и фуг по всем тонам и полутонам, выполненная Иоганном Себастьяном Бахом»). Другая копия сделана в 1750 году И. Ф. Кирнбергером. Современные исследователи считают, что Бах начал составление этого тома «в конце 1730-х годов и закончил к 1742 году» (Шабалина, 2002: 730).

** Приведенные замечания никак не могут умалить художественного значения II тома — достаточно напомнить такой шедевр, как Прелюдия *fis-moll* с трехголосной тройной фугой! К тому же есть немало органичных «малых циклов» (*c-moll*, *a-moll*, *h-moll* и др.).

насыщаются элементами концертности, многие написаны в старинной двухчастной форме (в I томе она встречается всего один раз — Прелюдия *h-moll*, во II — около десяти; наиболее показательны *gis, f, B*).

Поисками большого концертного стиля, как уже отмечалось, характеризуются лейпцигские годы. Они приводят Баха к созданию клавесинного концерта. Предшествующие композиторы поручали сольную партию мелодическим инструментам — струнным и духовым, чембало выполняло лишь сопровождающую роль (в унисон с виолончелями). Теперь же клавир высвобождается из подчиненного положения. Правда, его партия не столь обособлена: тип, намеченный Бахом, находится где-то посередине между сольным концертом и *concerto grosso*.

Всего имеется у него 13 концертов с солирующим клавиром. К ним надо причислить еще два концерта, в которых клавесин солирует наравне с флейтой и скрипкой, — *D-dur* (Бранденбургский № 5) и *a-moll*, который был упомянут выше.

В большинстве из этих произведений Бах дает обработку чужих (в частности, Вивальди) или собственных скрипичных концертов. В таких случаях почти без изменения остается мелодия (за исключением медленных частей, сильно изукрашенных), но к ней добавлены контрапунктические голоса и бас в левой руке.

Для одного клавира и струнного оркестра Бах написал 7 концертов: 4 имеют прообразами скрипичные концерты (*D, d, f, g*), 2 выросли из органных партий баховских кантат (*E, A*), первоисточник Концерта *F-dur* — Бранденбургский № 4*.

* В указателе В. Шмидера (Schmieder, 1990) также говорится о семи концертах, но фактически их восемь. По современным данным, Клавирный концерт *D-dur* (BWV 1054) является переработкой Скрипичного *E-dur* (1042), Концерт *g-moll* (1058) — Скрипичного *a-moll* (1041). В Концерте *d-moll* (1052) использованы части из кантат № 146 и 188, в Концерте *E-dur* (1053) — из кантат № 169 и 49, в средней части Концерта *f-moll* (1056) — Сinfония из Кантаты № 156.

Наиболее известный среди своих собратьев Ре-минорный концерт имел несколько редакций. Возможно, что первая из них, принадлежавшая Ф. Э. Баху, представляла собой транскрипцию скрипичного концерта неизвестного автора. Позже И. С. Бах воспользовался музыкой первых двух частей в Кантате № 146 (отчасти и в № 188), где партия клавесина передана органу. Отсюда можно сделать вывод, что композитор по праву очень высоко ценил это произведение*.

Баховская склонность к полифонии способствовала созданию оригинальной музыки двойных и тройных клавирных концертов. Среди них три для двух клавиров: *c*, *c*, *C*. Один из до-минорных представляет собой обработку баховского Двойного скрипичного концерта *d-moll*, другой — не дошедшего до нас, но реконструированного музыковедом М. Зайффертом Концерта для скрипки и гобоя. Оба тройных концерта специально написаны для клавира; До-мажорный содержательнее Ре-минорного**. Для четырех клавиров он переложил Четверной скрипичный концерт Вивальди (транспонирован из си минора в ля минор).

Вершину поисков Баха в этом жанре дает Концерт в итальянской манере (сокращенно — Итальянский концерт, издан в 1735 году). Сколь отлично его содержание от тех переложений, которые делались Бахом в Веймаре! Динамическое напряжение первой части далеко превосходит лапидарные тональные и тематические сопоставления в итальянских концертах. Бах строит крупную форму путем видоизменения и вариации основного

* Речь идет о концерте BWV 1052a, который недавно даже был издан как произведение Ф. Э. Баха. Подготовивший это издание В. Брайг утверждает: «...почерк в рукописи — Карла Филиппа Эмануэля Баха, который признается почти всеми автором этого произведения» (Breig, 2000: II). Напротив, Т. Шабалина (2002: 725) пишет, что авторство И. С. Баха в отношении этого концерта в настоящее время признано достоверным.

** По современным данным, Тройной концерт *C-dur* является переработкой утраченного Тройного скрипичного *D-dur*.

мотива. Однако контраст *tutti* и *solì* все же недостаточен, чтобы можно было утверждать, как это делают некоторые исследователи, наличие двухтемности в этой части. Это скорее динамический, чем тематический контраст. Далее следует замечательное ариозо в духе медленной части Ре-минорного клавирного концерта, или Тройного до-мажорного, или, наконец, 25-й гольдберговской вариации. Глубокая скорбь, порождающая патетику декламационных фраз, сдерживается здесь неуклонной остигнатоной фигурой баса (ср. 57-ю кантату). Финал своим двухголосно-имитационным складом отчасти напоминает стиль Инвенций. Во всяком случае, противопоставления *tutti* и *solì* не играют формообразующей роли; лишь четыре раза на протяжении всей части сквозь имитационно прозрачную фактуру двухголосия прорываются ритмически четкие звучания туттийных аккордов.

Итальянский концерт наряду с Хроматической фантазией нашел сочувственный отклик у современников и даже подражателей: жанр «сольного концерта без сопровождения», как его позже именовал Шуман, был очень популярен среди немецких любителей музыки XVIII века. Вслед за Бахом ряд композиторов, имена которых были вскоре забыты, пишут аналогичные произведения, закрепляющие стилевые черты предклассицизма: Кунтце* — 2 концерта (до 1735), Пецольд — 25 (1729), Шопенштуль** — 2, Тишер — 15 (ок. 1748, 1754) и др. В 1940 году опубликован двухчастный Концерт без сопровождения Генделя***.

* Вероятно, речь идет об Иоганне Пауле Кунцене (в некоторых источниках фамилия представителей семейства Кунцен встречается в варианте «Kuntze»).

** Сведения об этом композиторе обнаружить не удалось.

*** В концертах, как указывал Кванц (1752), «важно пропорциональное соотношение частей. Взяв часы, можно помочь себе в этом: если первая часть длится 5 минут, *Adagio* — 5–6 и последняя — 3–4, то пропорция соблюдена».

Жанровое богатство клавирной музыки Баха порождает разнообразие средств инструментального воплощения: в ней разграничены сферы камерного и концертного музицирования. В первой области Бах неуклонно идет своим путем, наперекор модному галантному стилю. Сфера камерного музицирования ближе соприкасается с образами духовных кантат, хоральных прелюдий. Осознание этого мира образов и чувств происходит в Кётене.

Иная сфера затронута в произведениях, в которых Бах более склоняется к новоитальянской и современной французской манере. Этим опытам посвящен веймарский период, их отзвуки слышны и в позднейших произведениях концертного плана.

С первой сферой связаны Инвенции, большая часть прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира», Французские сюиты; со второй — Английские сюиты, веймарские концерты, некоторые токкаты.

Произведения лейпцигского периода (Партиты, Гольдбергские вариации, Итальянский концерт) совмещают обе линии развития. Конечно, в отдельных произведениях есть уклон то в ту, то в другую сторону. Но выбор Бахом сделан: он стал, быть может сам до конца этого не осознав, на путь творческой полемики со своим временем.

Прижизненные отзывы о нем как композиторе сбивчивы и невразумительны. Два противоречивых суждения образуют их: упреки в контрапунктической сухости, в приверженности к старонемецкой традиции и одновременно — в несдержанности чувств, в тяжеловесности стиля, образно-эмоциональной усложненности. Вот почему имя Баха в широких музыкальных кругах связывалось более с его исполнительской, чем творческой деятельностью.

«Князем всех исполнителей на органе и клавире» называет его Г. Зорге в посвящении третьей части своего «Clavier Übung» («Третья полудюжина сонатин», ок. 1745). Музыкальные словари И. Вальтера (1732) и Э. Гербера (1790–1792) отмеча-

ли, что «его вполне можно назвать сильнейшим клавиристом и органистом своего, а возможно, и будущих времен». Даже враждовавший с ним И. Шайбе с восхищением писал: «Поразительно, как он может так сплестать вместе свои пальцы и ноги и делать посредством их огромные скачки и при этом не извлекать ни одной фальшивой ноты и не изменять положения корпуса» (Scheibe, 1738: 46). И. Ф. Кирнбергер и И. Шульц (начало 70-х годов) также подчеркивали эту особенность: «Бах, великий Иог. Себ. Бах, как единодушно уверяют все, кто его слышал, никогда не делал корпусом ни малейшего изгиба; пальцы его двигались почти незаметно. Что такое все сегодняшние трудности на всех инструментах и у всех певческих голосов в сравнении с теми, которые тридцать лет тому назад превозмогал на клавире и органе этот человек?..» (Документы жизни и деятельности..., 1980: 105).

Известны также восторженные отзывы о Бахе лейпцигского ректора И. Геснера; Ф. Марпург писал, что «в лице Баха соединились таланты и совершенства многих великих людей»; подробные сведения о том, как он играл на органе, даны в некрологе, опубликованном спустя четыре года после смерти мастера, и в книге И. А. Хиллера «Жизнеописания великих музыкантов» (Hiller, 1784).

Еще бóльшие восторги вызывало его искусство импровизации. «Когда И. С. Бах,— пишет его первый биограф И. Н. Форкель,— садился вне богослужебных собраний за орган, о чем его очень часто просили приезжие, то, выбрав тему, он разрабатывал ее во всех формах органной композиции так, что тема эта всегда служила ему основой — даже тогда, когда он играл по два или несколько часов без перерыва. Сначала он разрабатывал свою тему в прелюдии и фуге, используя всю мощь органа. Затем проявлялось его искусство регистровки в трио, квартете и т. д. (то есть в трех- и четырехголосном сложении.— М. Д.) — всё на ту же тему. Далее следовал хорал, напев которого имел в трех или четырех различных голосах

в качестве контрапункта нашу первоначальную тему. Наконец, заключением служила fuga, исполняемая полным органом, в которой или господствовала варьированная первая тема, или по мере надобности присоединялись еще новые — одна или две темы» (Forkel, 1802: 47). О том же пишет И. Даубе: «Он придавал благодаря своему искусству в аккомпанементе жизнь мелодии верхнего голоса, если она ею не обладала. Он это делал, умело имитируя ее то в левой, то в правой руке, то незаметно присоединял к ней противосложение, так что слушатель оставался в полном убеждении, что так это и было сочинено автором» (Daube, 1756: 204).

Наибольшие триумфы как органист-импровизатор Бах пережил в Дрездене в 1731 и 1736 годах, в Касселе — в 1732-м и уже в старости в Берлине при посещении Фридриха II в 1747 году.

Так же совершенна была и его игра на clavire. Но Форкель отмечает, что на этом инструменте манера исполнения Баха была иной, чем на органе*. Хотя данное замечание не развито биографом, оно представляет большую ценность, так как подтверждает несомненное различие в подходе Баха к органным и клавирным жанрам — обстоятельство немаловажное для всех, кто играет на фортепиано его пьесы и кто, благодаря ложной моде XIX века, стремится по-органному «регистровать» эти пьесы на рояле!

Но прежде чем обратиться к особенностям игры Баха на clavire, надо решить вопрос: на каком же инструменте играл он — на clavесине или на clavикорде? На эту тему в первое десятилетие XX века разгорелась горячая полемика.

Обычно считается, что Бах предпочитал clavикорд clavесину. Предоставим слово Форкелю, первым высказавшему это

* Он прибавляет, что из всех исполнителей, которые ему были известны, еще только старший сын Баха Фридеман умел делать тонкие различия в игре на clavire и на органе.

предположение*: «С наибольшей охотой Бах играл на клави-кордах. Так называемые флюгели (клавесины.— М. Д.)... ему казались слишком бездушными... Он находил клавикорды наиболее подходящими для передачи своих тончайших мыслей и не верил, чтобы на флюгеле или фортепиано можно было получить такие разнообразные оттенки звука, как на этом, хотя и слабом по звучности, но, при всей его скромности, чрезвычайно гибком инструменте».

Утверждение Форкеля необоснованно. Вспомним, что книгу свою он издал спустя 52 года после смерти И. С. Баха. Писал он ее, следуя советам и указаниям сыновей мастера — Фридемана и Филиппа Эмануэля. Последний, как известно, был страстным почитателем клавикорда. Не навязывал ли он свои склонности и симпатии памяти умершего отца? К тому же клавикорд во времена И. С. Баха вовсе не обладал той звуковой гибкостью, которую он приобрел в годы расцвета сентиментально-выразительного стиля.

Надо заметить и другое: полифоническая игра издавна была связана более с клавесином, чем с клавикордом. Об этом существует свидетельство Моцарта: в 1781 году он писал отцу, что у него есть два инструмента — молоточковое фортепиано «для галантной игры» («für's Galanteriespielen») и клавесин — «для исполнения фуг»**. Если в моцартовское время клавесин

* Ф. Шпитта и А. Швейцер повторяют это мнение как бесспорное, а за ними и все те, кто писал о Бахе в конце прошлого и в начале нынешнего века (вплоть до французской биографии Баха, написанной Герольдом в 1925 году). Ф. Бузони шел еще дальше и рекомендовал исправить баховское заглавие «Wohltemperiertes Klavier» на «Wohltemperierte Klavichord».

** В данном письме (от 27 июля 1781 года) Моцарт, говоря о двух инструментах, оба обозначил термином «Flügel» (Mozart W. A., 1962: 135). Исходя из содержания письма и некоторых других данных, есть основания полагать, что речь шла о двух клавесидах, второй из которых имел удвоение баса в нижнюю октаву.

продолжал служить этим целям, то что же говорить о времени И. С. Баха?

Известно, что на дому у Баха было много клавирных инструментов — спинетов, клавесинов, клавикордов. Опись имущества, составленная после его смерти, называет шесть клавиров, и среди них нет ни одного клавикорда. Однако это еще ничего не доказывает: Бах мог перед смертью подарить эти инструменты кому-нибудь из своих сыновей. Сам он занимался на педальном клавикорде (то есть инструменте с ножной клавиатурой) и обучал на нем детей. Если принять во внимание, что педальный клавесин встречался крайне редко (это неудивительно, ибо инструмент был хрупким и плохо держал строй), тогда станет понятным, что, не имея на дому органа, Бах часто упражнялся на таком составном клавикорде, обладавшем двумя мануалами и педалью.

Манера игры на клавесине и клавикорде при некоторых общих чертах имеет отличия, на что указывал Ф. Э. Бах во введении к своему «Опыту правильного способа игры на клавире» (1753)*. И. С. Бах в совершенстве владел и той и другой манерой.

В его произведениях заметны следы влияний обоих инструментов. Всё, что он издал при жизни, — Партиты, Итальянский концерт, Гольдберговские вариации — предназначалось для клавесина как концертного инструмента. Возможно, что лишь третья часть «Клавирных упражнений», содержащая хоральные прелюдии и двухголосные дуэты, могла требовать наряду с органом педального клавикорда.

Также нет сомнения в том, что сольные концерты Бах писал для клавесина. В отношении остальных произведений утверждать это с определенностью нельзя.

* Недаром, когда младший сын Баха Иоганн Кристиан поехал учиться в Берлин, он получил в подарок от отца спинет, клавесин и педальный клавикорд — это полное вооружение клавириста XVIII века!

Бесспорно, что именно клавикорд мог вдохновить его на создание таких произведений, как прелюдии *Es-dur* или *f-moll* из II тома или Ми-мажорная и Фа-минорная трехголосные инвенции. В то же время помпезные, звучные басы клавесина способствовали созданию прелюдий из I тома *c*, *Cis*, *Es*, *B* и др.

Несмотря на то что Бах знал первые фортепиано, сделанные в Германии мастером Зильберманом, исполнительские особенности этих инструментов не могли повлиять на его творчество*. Современник рассказывает, что в 20-х годах «господин Готфр. Зильберман вначале изготовил два таких инструмента. Один из них видел и играл на нем покойный господин капельмейстер Иог. Себастьян Бах. Он лестно отозвался о звучании такового, более того, был этим звучанием поражен, даже очарован, но в то же время — в порядке порицания — отметил, что в верхах звук у него чересчур слабый и что играть на нем слишком трудно**.

Лишь спустя более 20 лет Бах познакомился с улучшенными фортепиано Зильбермана, когда посетил за три года до своей смерти берлинский двор Фридриха II. Говорят, будто инструменты нашли полное одобрение у Баха. Но к этому времени он уже перестал писать клавирную музыку.

Таким образом, особенности его клавирной игры значительно шире возможностей клавикорда. Тот же Форкель, не подо-

* В последнее время вновь возник интерес к вопросу о влиянии раннего фортепиано на творчество выдающихся музыкантов позднего барокко. См.: Badura-Skoda E., 1980, 1985, 1990, 1991a, 1991b.

** Это уникальное свидетельство, на которое ссылаются практически все авторы современных работ о Бахе, принадлежит его ученику И. Ф. Агриколе. Оно содержится в развернутом примечании Агриколы, включенном в опубликованную им книгу Адлунга (Adlung, 1768: 115–11; см. также: Bach-Dokumente... 1972, III, № 743; Документы жизни и деятельности..., 1980: 109–110). Оттуда же заимствованы М. С. Друскиным приводимые ниже сведения о более позднем отзыве Баха относительно усовершенствованных инструментов Зильбермана.

зревая этого, указывает на ряд исполнительских приемов, в большей степени свойственных клавесину, чем клавикорду. Он особо подчеркивает, что «главное отличие манеры игры Баха на клавире от любого исполнителя заключалось в высшей степени отчетливости удара». Форкель сравнивает ее с отчетливостью произношения в речи.

Замечание это вполне совпадает с теми свидетельствами, которыми мы располагаем о манере баховской работы с оркестром: он меньше внимания уделял вопросам динамики, зато необычайно тщательно следил за правильными штрихами, лигами и прочими приемами произнесения мотива, или, иначе, *артикуляции*.

Отчетливо артикулированная игра — такова отличительная черта баховского исполнительства. Выдвинутые им принципы постановки руки, их движений и аппликатуры направлены к достижению этой цели. Форкель приводит очень важные замечания Баха:

«1) ни один палец не должен падать на клавишу, его нельзя (как это часто случается) бросать, но его следует нести с определенным чувством внутренней силы и власти над движением;

2) сила, направленная таким образом на клавиши, или степень давления, должна оставаться неизменной, для этого исполнитель должен не просто отрывать пальцы вверх от клавиши, но постепенно оттягивать кончики пальцев к ладони, заставляя их скользить по передней части клавиши;

3) при переходе от одной клавиши к другой вся та сила или давление, с помощью чего выдерживается первый звук, вследствие этого скольжения перебрасывается с большой скоростью на следующий палец, так что оба звука не в состоянии ни отрываться друг от друга, ни сливаться один с другим»*.

* В настоящем издании цитируется по: Форкель, 1974: 25–26 (пер. Е. Са-
зоновой). Ср. трактат Кванца об игре на флейте, где, не называя Баха, но,

Музыка Баха требовала максимального использования всех пальцев обеих рук. Поэтому на смену старой трехпальцевой аппликатуры он разрабатывает новые принципы смены и подкладывания пальцев. Ф. Э. Бах говорит в своем трактате: «Мой покойный отец рассказывал мне, что он слышал в своей молодости больших музыкантов, употреблявших 1-й палец только при больших растяжениях. Так как он жил в то время, когда мало-помалу начали происходить коренные изменения в музыкальном вкусе, то был вынужден придумать более усовершенствованное применение пальцев и, главным образом, ввести, сообразно требованиям природы, употребление 1-го пальца, который, помимо оказания других хороших услуг, был совершенно необходим в трудных тональностях (то есть тональностях с большим числом знаков в ключе. — М. Д.)» (Bach, 1753: 17).

Практическим занятиям по постановке руки и исполнительским движениям баховские ученики посвящали по несколько месяцев. Для этих занятий Бах писал свои Маленькие прелюдии, Инвенции и другие инструктивные пьесы. «Затем он знакомил учеников с более крупными произведениями, на которых они лучше всего могли развивать свои силы. Чтобы облегчить им изучение, он употреблял отличное средство, а именно сначала сам играл ученикам пьесу, которую они должны были разучить, и говорил им: „Вот как она должна звучать“» (Forkel, 1802: 38).

Играя эти пьесы, ученики Баха добивались виртуозной пальцевой ровности, совершенства в полифоническом ведении

несомненно, именно его имея в виду (судя хотя бы по именному указателю трактата), Кванц описывает те же приемы исполнения, ссылаясь на авторитет «крупнейшего клавириста, который так играл и учил» (Quantz, 1789: 232). Рамо говорит примерно о том же, когда указывает, что палец, после того как клавиша нажата, словно умирает и тем самым передает энергию движения следующему пальцу (Rameau, [1724]).

голосов, отчетливой артикуляции. Так, в полном соответствии с идейно-образным содержанием своей музыки, Бах создал собственный исполнительский стиль. Он был не только великим творцом и исполнителем, но и замечательным педагогом, воспитавшим славную плеяду учеников.

Помимо сыновей — Вильгельма Фридемана, Филиппа Эмануэля и Иоганна Кристиана — в лейпцигский период учениками Баха были (в скобках указаны даты их обучения): Г. Н. Гербер (1724–1727), И. Л. Кребс (1726–1737), И. Ф. Агрикола (1738–1741), И. Ф. Долес (1738–1744), Г. А. Хомилиус (до 1742), И. Ф. Кирнбергер (1739–1741), И. Г. Гольдберг (с 1741), И. К. Альтниколь (до 1747), И. К. Киттель (до 1750), И. Г. Мютель (1750).

І. ОБЗОР ИСТОЧНИКОВ ПО КЛАВИРНОЙ МУЗЫКЕ ЧЕХИИ, ПОЛЬШИ, РОССИИ

Общеизвестен огромный вклад Чехии, Польши, России в сокровищницу мировой музыки. Их высокие идейно-художественные достижения принадлежат к лучшему, что было создано европейской культурой. Однако в силу специфических условий общественно-политического и культурного развития клавираному искусству здесь уделялось меньше внимания, чем в тех странах Западной Европы, о которых шла речь выше. Все же для полноты картины рассмотрим имеющиеся фактические сведения, а также соответствующие нотные и книжные источники по интересующей нас теме.

Чешская клавиранная музыка

Основные источники

а) К н и г и

На русском языке:

Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.; Л., 1951.

На чешском языке:

Němeček J. [Я. Немечек]. *Nástin české hudby XVIII. století* [Очерк чешской музыки XVIII века]. Praha, 1955;

Racek J. [Я. Рацек]. *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století* [Чешская музыка с древнейших времен до начала XIX века]. Praha, 1958.

б) Печатные нотные материалы

Musica antiqua Bohemica [Старочешская музыка]. Praha, 1949— . Vyd. 3: *Černohorský B. M.* *Varhanní skladby*. 1949; vyd. 17: *České sonatiny*. 1954; vyd. 14, 20: *Čeští klasikové*. 1964;

Pohanka J. [Я. Поханка]. *Dějiny české hudby v příkladech* [История чешской музыки в примерах]. Praha, 1958.

Чешские исследователи указывают, что на их родине музыка для клавишно-струнных инструментов получила широкое распространение «только в XVIII веке, то есть довольно поздно, сравнительно с развитием мирового фортепианного творчества» (*Musica antiqua Bohemica*. Vyd. 14). Клавирные произведения предшествующего периода еще на разысканы, возможно, существуют в рукописях, опубликованы лишь легкие переложения народных танцев для клавикорда (ок. 1700 г.; *Pohanka*, 1958, № 121). Крайне скудные сведения о клавирных композиторах XVII века приведены в Музыкальном энциклопедическом словаре Паздирека (*Pazdírkův hudební slovník naučný*, 1929–1940, I: 54–55).

Богаче представлена лютневая и органная литература.

Множество лютневых табулатур хранится в музыкальном отделе Национального музея в Праге и Моравском музее в Брно — они еще не были подвергнуты тщательному изучению (см: *Racek*, 1958: 130; тот же исследователь отмечает, что лютня известна в Чехии с середины XIV в). Известностью пользовались пражские лютнисты *Ауреус Дикс* (1668/1669–

1719, составитель школы игры на лютне) и особенно Ян Антонин Лози (ок. 1650–1721; см.: Pohanka, 1958, № 118–119; там же см. образцы ранней лютневой литературы конца XVI века — № 96–97, бытовые танцы ок. 1700 — № 120).

В чешско-моравские области орган проникает в XI веке. Есть сведения, что он применялся не только как духовный, но и как светский инструмент уже в конце XIII века (см.: Бэлза, 1951: 29). В следующем столетии усиливается роль органного исполнительства (см. наиболее ранние образцы органных пьес — Pohanka, 1958, № 98).

Величайшая национальная катастрофа, известная под названием «белогорской трагедии» 1620 года (поражение в битве при Белой Горе под Прагой, знаменовавшее победу реакционных сил феодализма и утрату национальной независимости Чехии), надолго задержала экономический и культурный рост страны. Лишь к концу XVII века намечается новый подъем в развитии музыкального искусства, который приведет к его расцвету во второй трети XVIII века — в период предклассицизма.

В годы жесточайшего порабощения народа — национального, политического, духовного — чешская музыка развивалась в очень тяжелых условиях. Многие музыканты были вынуждены работать на чужбине. Так возникла чешская музыкальная эмиграция, наметившаяся еще в Средневековье, ставшая типичным, массовым явлением в XVII и XVIII веках, продолжавшаяся и в XIX веке. Частично ослабив культурные силы внутри страны, она способствовала общему развитию европейской музыки, особенно в Австрии и южных областях Германии, а также в России и Италии, Франции и Польше.

Одновременно в самой Чехии и Моравии возрастает роль сельских учителей — канторов (регентов), в музыкальном творчестве и исполнительской деятельности которых укреплялось национальное самосознание угнетенного народа, преданного своими феодальными правителями. Именно в этой провин-

циальной среде вырабатывались и крепили черты того чешского классицизма, усвоившего элементы национальной народно-музыкальной речи, который оказал большое воздействие на формирование венского классического стиля.

Известный чешский музыковед Вл. Гельферт справедливо указывал: «Не уяснив себе роль чешской музыки XVIII века, мы не сможем понять и весь генезис европейского музыкального классицизма. Войдя в европейскую музыкальную жизнь, чешская музыка оказала на нее известное влияние двумя путями: во-первых, характером творчества чешских композиторов у себя на родине, а во-вторых, творчеством тех чешских музыкантов, которые, покинув свою родину, творили за ее границами» (цит. по.: Бэлза, 1951: 79).

В условиях предклассицизма развивалась и органно-клавирная музыка на рубеже XVII–XVIII веков.

Зачатки этого стиля обнаруживаются со второй половины XVIII века в творчестве чешских музыкантов, служивших в княжеских капеллах, среди которых выделяются моравская — в Кромержиже и яромиржецкая — графов Квестенбергов (кстати, один из этих графов, Ян Адам, был крупным лютнистом). В первой капелле работали композиторы П. Й. Вейвановский, М. Венцелы, Г. Бибер и др. (см.: Meyer, 1957a), во второй — известный автор симфоний, предшественник Гайдна Франтишек Адам Мича.

Основоположник чешского органно-клавирного искусства рассматриваемого периода — сын сельского учителя *Богуслав Матей Черногорский* (кр. 1684–1742), глава целой школы, учениками которого, по всей вероятности, были также Глюк и Тартини. Прозванный «чешским Бахом», Черногорский преимущественное внимание уделял полифоническим жанрам, как вокальным, так и органным. К сожалению, большинство его произведений погибло в 1754 году во время пожара пражского монастыря, где он прежде работал. Сохранившиеся органные произведения (см.: *Musica antiqua Bohemica*. Vyd. 3)

обнаруживают замечательную свежесть мелодического изобретения, яркость национального тематизма, плавное развитие и ясность фактуры при мелодизации всех контрапунктических голосов. Эти черты станут характерными для композиторов школы Черногорского.

К ней принадлежат: *Ян Дисмас Зеленка* (кр. 1679–1745, клавирные произведения не сохранились; они очень ценились современниками, сравнивались с баховскими); *Ян Зах* (1699–1773, ряд органных сочинений, клавирных пьес; известен Концерт для клавесина, изданный в 1766 году); *Франтишек Тума* (1704–1774, клавирные произведения не сохранились; образец его стиля — «Parthia», а по сути дела, трио-соната, см.: Rohanka, 1958, № 117); выдающийся органист *Йозеф Сегер* (1716–1782), у которого, в свою очередь, обучались Кожелух, Кухарж, Машек, Мысливечек и многие другие замечательные чешские композиторы.

Попутно отметим значительную ценность их творческих исканий в области сонатных жанров, и сольно-инструментальных, и симфонических, — в первую очередь имеем в виду Мичу и мангеймцев (Я. Стамиц, Ф. К. Рихтер, К. Каннабих и др.). В этой связи должны быть названы следующие чешские композиторы, которые частично являлись предшественниками Моцарта и вместе с тем его современниками: *Франтишек Ксавер Брикси* (кр. 1732–1711), *Йозеф Мысливечек* (1737–1781, жил в Италии), *Франтишек Ксавер Душек* (кр. 1731–1799)*. В то же время близость к драматической патетике Ф. Э. Баха и раннего Бетховена проявляется в творчестве *Йиржи Антонина Бенды* (1722–1795, жил в Германии; известен своим но-

* Последние два композитора находились в дружеских отношениях с Моцартом: Мысливечек — с 1770 года (Моцарт дал высокую оценку его фортепианным сонатам; см.: Бэлза, 1951: 86); Душек, который считается основоположником чешской пианистической школы до Томашека, — в последние годы жизни великого австрийского композитора.

ваторством в области театральной музыки; яркий образец его стиля — Концерт g-moll, 1788). Эта музыка уже обращена не к клавиру, а к фортепиано.

Особая ветвь в венском классическом стиле представлена фортепианным творчеством ряда чешских композиторов, работавших в столице Австрии. Таковы: *Вацлав Пихль* (1741–1805), *Ян Кштителъ Ваньхаль* (1739–1813), *Леопольд Коже-лук* (1747–1818), *Павел Враницкий* (1756–1808), *Войтех Матьяш Йировец* (Гировец, 1763–1850) и др.

Наконец, следующий этап — на пути от классицизма к романтизму — знаменует творческая и исполнительская деятельность таких крупнейших представителей чешской фортепианной школы, как *Ян Ладислав Дусик* (1760–1812, с огромным успехом концертировал по всей Европе; автор многочисленных фортепианных сонат, концертов, программных пьес, в которых предстает прямым предшественником Шопена) и *Вацлав Ян Кштителъ Томашек* (1774–1850, в то время — крупнейший музыкальный авторитет Праги, учитель Сметаны; автор 7 фортепианных сонат, 15 рапсодий, дифирамбов, 7 циклов эклог и пр.). Ученик последнего *Ян Вацлав Воржишек* (1791–1825, жил в Вене) в своих фортепианных миниатюрах (рапсодии, экспромты) отчасти предвосхитил Шуберта. В заключение назовем друга Бетховена *Антонина Рейху* (1770–1836, жил в Париже, был учителем Берлиоза, Листа, Гуно, Франка).

Польская клавирная музыка

Основные источники

а) К н и г и

На русском языке:

Бэлза И. История польской музыкальной культуры: в 3 т. М., 1954. Т. 1;

Лисса З., Хоминьский Ю. Музыка польского Возрождения // Избр. ст. польских музыковедов: в 3 сб. М., 1959. Сб. 2 / общ. ред. и вступ ст. И. Бэлзы.

На польском языке:

Z dziejów polskiej kultury muzycznej [Из истории польской музыкальной культуры]: w 2 t. / pod red. Z. Szweikowskiego. Kraków, 1958–1966. Т. 1: Kultura staropolska (далее сокращенно — «Старопольская культура»).

б) Н о т ы

Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej. Warszawa; Kraków, 1928— . Wyd. 22. 1951; wyd. 23. 1964; wyd. 24. [1970];

Musyka polskiego odrodzenia [Музыка польского Возрождения] / pod red. J. M. Chomińskiego, Z. Lissy. Kraków, 1953.

Крупный знаток старопольской музыки профессор Х. Фейхт пишет, имея в виду XVI–XVII века: «Клавишные инструменты были в Польше менее популярны, чем в Германии, Франции или Англии» («Старопольская культура», с. 239). Тем не менее Польша знала имена крупных органистов: в XVI веке это Вировский, Винцент Фольтынек; в XVII — Якуб Вольский, Адам Мосёнжек, Эразм Оборницкий, Альберт Держановский и др. Но особенно славился Миколай из Кракова (р. д. 1-я пол. XVI в.; работал также в Копенгагене).

К сожалению, полностью отсутствуют сведения о польских клавиристах исследуемого времени, а клавирная музыка представлена редкими образцами. В названном выше нотном сборнике приведено 16 пьес: 8 заимствовано из лютневых сборников, 2 — из немецких источников и 6 — из знаменитой органной табулатуры *Яна из Люблина* (р. д. ок. 1540), время создания которой относится к 1537–1548 годам.

Рукопись Яна из Люблина — уникальное собрание, по своему размеру превосходящее все известные европейские табулатуры XVI века (в оригинале 520 страниц). Оно задумано как своего рода школа композиции и органной игры; имеет теоретическое введение. Однако оригинальные органные произведения и инструментальные переложения вокальных пьес подобраны без системы. Наряду с польскими встречаются и немецкие, французские, нидерландские, итальянские авторы. Особый интерес вызывают 36 танцев и танцевальных песен, отмеченных ярким национальным колоритом. Здесь собраны образцы бытового музицирования XVI века. Пьесы эти могли исполняться на клавире и лютне, позитиве и регале и, наконец, небольшими инструментальными ансамблями, которые тогда были распространены в Польше (подробнее об этом см.: Бэлза, 1954: 42–48).

Разнообразнее представлена лютневая литература.

С XVI века лютня становится любимым инструментом польской шляхты, но проникает и в городской быт. В конце этого столетия выдвигается ряд замечательных лютнистов (см.: Бэлза, 1954: 70–77): *Войцех Длугорай* (ок. 1557/1558 — после 1619?), *Якуб Рейс* (ок. 1550 — ок. 1605; с 1574 года под прозвищем Жак-поляк жил в Париже, где и умер). Среди иностранцев, работавших в Польше, славились итальянец Диомедес Като, француз Антуан Галло из Анжера и особенно Валентин Бакфарк, или Грефф (саксонец, по другим сведениям — венгерец, жил в Кракове в 1549–1656 годах). Недавно их пьесы были изданы в Варшаве в серии «Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej» («Публикации старопольской музыки», вып. 22, 23, 24; содержат произведения Длугорая, Като и Рейса, фигурирующего под именем Якуб Поляк).

Историческая ценность сохранившихся органно-клавирных и лютневых польских танцев и танцевальных песен исключительно велика. В них находит отражение народно-демократическая струя в творчестве польских, а также «ополяченных»

иностранных композиторов XVI–XVII веков. В то время, когда в условиях феодальной реакции центрами музыкального профессионализма стали костелы и монастыри, королевский двор и замки родовой знати, когда усилилось воздействие католицизма, с одной стороны, и преклонение перед всем чужеземным — с другой, именно в сфере бытовой музыки крепло национальное самосознание. Поэтому неудивительно, что современные музыковеды уделяют такое внимание изучению старопольских танцев*. Вероятно, наряду с другими бытовыми инструментами и клавир принимал участие в их исполнении, но скорее не как сольный, а как сопровождающий инструмент.

Так или иначе, самостоятельная клавирная литература появляется в Польше только в XVIII веке. К сожалению, до сих пор она еще не собрана и мало изучена. Но несомненно, что в формировании ее национально самобытных черт вновь значительную роль играли песенно-танцевальные жанры, особенно полонез**. Больших идейно-художественных результатов в данном жанре добились в конце XVIII века выдающиеся польские композиторы *Юзеф (Осип Антонович) Козловский* (1757–1831) и *Михал Клеофас Огиньский* (1765–1833; см.: Огиньский, 1954). К этому времени польская народная музыка стала всеобщим достоянием европейской культуры***.

* См. в «Старопольской культуре» обзор старинных сборников польских танцев, с. 207–313; характеристика последних содержится на с. 247–248; см. также: Бэлза, 1954: 167–175.

** Полонезы в XVIII веке писали Ян Стефани, Антоний Вейнерт, Фабиан Манчиньский, Ян Юзеф Цыбульский (см.: Бэлза, 1954: 256–257). См. также недавнюю публикацию 18 полонезов, рукопись которых предположительно относится к 1700 году (18 Polonezów na klawesyn..., 1957).

*** Об этом уже говорилось в основном тексте настоящей работы (с. 45); см. также: Бэлза, 1954: 196–202.

Русская музыка

Основные источники

(расположены в хронологическом порядке)

а) К н и г и

Фаминцын А. С. Гусли, русский народный музыкальный инструмент: ист. очерк с многими рис. и нот. прим. СПб., 1890.

Смоленский С. В. Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века // Рус. муз. газ. 1916. № 28–33.

Столянский П. Н. Старый Петербург: Музыка и музицирование в старом Петербурге. Л., 1926; "1989.

Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. М.; Л., 1928–1929.

Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского; под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Л., 1935 (пер. с нем. изд. 1769 г.).

Дроздов А. Н. Истоки русского пианизма // Сов. музыка. 1938. № 8.

Алексеев А. Д. Русские пианисты: в 2 вып. М., 1948. Вып. 2.

Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка: очерки и материалы по истории рус. фортепианной культуры (XVIII — первая пол. XIX ст.). Л.; М., 1949.

Алексеев А. Д. Клавирное искусство: очерки и материалы по истории пианизма: в 2 вып. М., 1952. Вып. 1.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века...: в 2 т. М., 1952–1953.

Раабен Л. Н. Инструментальная музыка // Очерки по истории рус. музыки, 1790–1825 / под ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша. Л., 1956.

Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957.

Натансон В. А. У истоков русского пианизма // *Вопр. муз.-исполн. искусства* / отв. ред. А. А. Николаев. М., 1958. Сб. ст. 2.

Соколов Ф. В. Народные истоки русской фортепианной музыки конца XVIII века. Рукопись (глава из этой работы опублик. в сб. «Очерки по истории и теории музыки», см. ниже).

Соколов Ф. В. Первые авторские фортепианные вариации на темы русских народных песен // *Очерки по истории и теории музыки* / под ред. М. С. Друскина, Ю. Н. Тюлина. Л., 1958.

Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство: XVIII — первая половина XIX в. Л., 1961.

Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: От истоков до вершины творчества. М., 1963.

Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965.

Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. М., 1962–1982. Ч. 2. 1967.

История русской музыки: в 10 т. / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. М., 1983– . Т. 2–3: XVIII век, ч. 1–2. 1984–1985.

Сводный каталог российских нотных изданий. СПб., 1996. Т. 1: XVIII век.

Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры: в 2 т. Изд. 2-е, перераб. и доп. Казань, 2001.

Mooser R.-A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle: en 3 vol. Genève, 1948–1951.

б) Н о т ы

История русской музыки в нотных образцах: в 3 т. / под ред. С. Л. Гинзбурга. Л.; М., 1940–1952. Т. 1. 1940; Т. 2. 1949; 2-е изд., перераб. и доп. М., 1968–1970. Т. 1. 1968; Т. 2. 1969.

Русская старинная фортепианная музыка / сост. и подгот. к печати А. Дроздов, Т. Трофимова. М.; Л., 1946.

Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России / под ред. Л. А. Баренбойма, В. И. Музалевского. М.; Л., 1949.

Русская фортепианная музыка: хрестоматия: в 2 вып. / сост., ред., вступ. очерк и коммент. В. А. Натансона, А. А. Николаева. М., 1954–1956. Вып. 1.

Русская клавирная музыка / сост., ред. и авт. вступ. ст. Н. А. Копчевский. М., 1981.

Композиторы доглинкинского периода / ред.-сост. Н. А. Копчевский. М., 1986. (Русская фортепианная музыка; т. 1).

Как показывает перечень приведенной литературы, прошлое русской музыки, и в частности истоки русского пианизма, было подвергнуто тщательному и глубокому изучению только после Великой Октябрьской социалистической революции. Исследование интересующей нас области проведено с исчерпывающей полнотой. Попытаемся вкратце сформулировать выводы советских музыковедов.

Русская музыка, как и музыка других стран Европы, имела свою «классику щипковых инструментов». Таково гусельное искусство, насчитывающее начиная с V–VI веков почти полуторатысячелетний путь развития. Сначала это были звончатые гусли (доскообразные, пятиструнные), потом — инструменты типа лежащей, или горизонтальной, арфы (25–27-струнные, их расцвет падает на XIV–XVI века), в конце XVII и в XVIII веке — гусли, схожие с клавиром, так называемые «столовые» (столообразные), позже называвшиеся также «поповскими». Описание последних дает Якоб Штелин:

«...Еще более почетное место, чем бандура, в домах русских господ занимают *гусли*, или *лежащая арфа*. Своим устройством и величиной она совершенно схожа с клавиром, но только не снабжена тангентами. Она, так же как и клавир, имеет полутоны, и у ней так же натянуты на железных штифтах медные струны, которые звучат при помощи щипковых движений пальцев обеих рук. Если при ее использовании в игре будет соблюдаться чередование нежности и силы (*piano* и *forte*), как это имеет место у лучших музыкантов, то она

звучит очень приятно и полно, несколько напоминая закрытый регистр органа. Такая музыка, будучи употребительна во многих знатных домах за столом, особенно эффектно звучит, как будто вместе соединены три-четыре инструмента, и совершеннее клавесинной, так как имеет более протяженный певучий звук» (Штелин, 1769//1935: 73–74).

На протяжении XVIII века игра на столовых гуслиях совершенствовалась, и гуслисты исполняли не только бытовой клавирный репертуар, но и сложные переложения. Тот же Штелин свидетельствует: «Многие русские мастера, или гуслиеры, настолько владеют этим инструментом, что могут прелестно и с исключительной виртуозностью исполнять новейшие итальянские композиции из театральных балетов, оперных арий и целые партиты сложнейшей гармонизации» (Штелин, 1769//1935: 74). В штате придворных музыкантов гуслисты появляются с 1730 года. Гусли сохраняли популярность и в первой половине XIX века, как свидетельствуют издававшиеся для этого инструмента самоучители.

К сожалению, ранние образцы гусельной литературы почти не сохранились (первые известные образцы относятся к середине XVIII века). Трудно сказать, в какой мере она могла влиять на музыку для клавишных инструментов, которые начинают приобретать популярность в России с XVII века (органы были завезены еще раньше, возможно в XI веке, клавир известен с конца XVI)⁶¹. Но несомненно, что некоторые элементы гусельной практики были усвоены ранней русской фортепианной литературой последних десятилетий XVIII века, хотя вряд ли существовала прямая преемственная связь между гусельной музыкой и клавирной, тем более фортепианной*. Вообще, насколько позволяют судить сохранившиеся материа-

* Эти вопросы подробнее рассматриваются в названной выше неопубликованной работе Ф. Соколова. Следует отметить, что музыкальной культуре XVIII века была свойственна практика исполнения одних и тех же произведений на различных инструментах.

лы, клавирный период в истории русской музыки был очень кратким и не оставил в ней сколько-нибудь заметного следа. Во всяком случае, вариации на русские песни камер-гуслиста *Василия Федоровича Трутовского* (1740-е гг.— не позднее 1816) имеют характерное указание: «Для клавицимбала или фортепиано». Это два цикла, оба на темы из составленного тем же автором «Собрания русских простых песен с нотами» (СПб., 1776–1795) — первого в России печатного нотного сборника песен, певшихся в народной среде, и первого из известных сборников, печатных или рукописных, где песни такого рода даны в клавирном изложении. Скромная фактура вариаций Трутовского свидетельствует о том, что они были адресованы прежде всего любителям.

Названные вариации, опубликованные в 1780 году, являются одними из первых напечатанных в России фортепианных сочинений. «Но этим не исчерпывается их значение в развитии русской музыкальной культуры,— справедливо указывает Ф. Соколов.— В фортепианных вариациях Трутовский, с одной стороны, как бы подводит итог всей деятельности предшествующих анонимных авторов в области инструментального (гусельного и клавирного) варьирования народных мелодий, с другой — прокладывает пути развития этого жанра в России, предвосхищая во многом деятельность последующих композиторов» (Соколов, 1958: 5; о В. Ф. Трутовском см.: Беляев, 1953). Данный жанр становится ведущим в раннем периоде русского фортепианного творчества. Это неудивительно: в процессе демократизации отечественной культуры со второй половины XVIII века клавирно-фортепианное искусство выходит за рамки придворно-аристократической среды, проникает в широкие слои городского населения. Вместе с тем гусельный репертуар, основанный на переложении и варьировании народно-бытовых мелодий и танцев, усваивается молодой фортепианной литературой. Так все более возрастает идейно-художественное значение жанра фортепианных вариаций.

Среди известных произведений выделяются три вариационных цикла (1878) *Караулова* (предположительно Василия Семеновича; даты жизни неизвестны; вариации — для клавесина или фортепиано) и один — замечательного скрипача и инструментального композитора *Ивана Евстафьевича Хандошкина* (1747–1804, фортепианные вариации опубликованы в 1795 году).

Особняком стоит творчество выдающегося мастера *Дмитрия Степановича Бортнянского* (1751–1825), первого русского композитора, создавшего клавирные сонаты и концерт. К сожалению, рукописи его произведений, за исключением одной сонаты, исчезли после описания их Н. Финдейзенем (Финдейзен, 1928–1929, II) ⁶².

Позже выдвигаются как видные пианисты и фортепианные композиторы *Даниил Никитич Кашин* (1770–1841), *Алексей Дмитриевич Жилин* (ок. 1766 — ок. 1848), *Парфений Николаевич Енгальчев* (1769–1829), *Лев Степанович Гурилёв* (1770–1844), *Павел Иванович Долгорукий* (1787–1845).

В заключение отметим, что в России конца XVIII и начала XIX века работал ряд иностранных композиторов, нашедших здесь вторую родину и способствовавших развитию русской фортепианной музыки. Это чех *Ян (Иван) Прач* (ок. 1750 — ок. 1818), немцы, связанные со школой И. С. Баха, — *Вильгельм Пальшау* (1741–1815) и *Иоганн Вильгельм Гесслер* (1747–1822), шотландец *Джон Филд* (1782–1837) и др.

Пальшау, Прач и Гесслер работали в России в переходный период заката клавира и утверждения фортепиано.

Имя Пальшау фигурирует в петербургской концертной жизни в 1777–1800 годах. Из его сочинений сохранились три цикла вариаций на русские народные песни («Как у нашева широкова двора», «Белолица, круглолица», «Ой гай, гай зелененький»), напечатанные в 1795–1799 годах. Песни недурно гармонизованы. По характеру фактуры очевидно, что вариации были предназначены для бытового музицирования.

Гесслер работал в России с 1792 года и до конца жизни. Занимал должность придворного пианиста, прославился как преподаватель генерал-баса и игры на клавире и фортепиано. В Петербурге он издал несколько своих опусов — сонаты с фантазиями, вариации на русские песни. Сохранился объемистый том его сочинений (фантазии, сонаты, вариации, прелюдии и пр.), принадлежавший Александру I (хранится в библиотеке Московской консерватории). Многие из сочинений Гесслера предназначены «для клавесина или пианофорте» и явно преследуют дидактические задачи. Вместе с тем в них есть находки, сообщающие им не только исторический интерес.

Прач большую часть жизни провел в России. Приехал в Петербург между 1775 и 1780 годами, преподавал игру на клавире и фортепиано в Смольном институте, Театральной школе и Воспитательном доме, вероятно, имел и частных учеников. С 1791 года стал делать первые в России переложения опер и балетов для клавесина или фортепиано в две руки. Прославили его имя обработки народных песен для «Собрания народных русских песен с их голосами», известного как «сборник Н. А. Львова — И. Прача» (1790). Впоследствии Прач сочинил и опубликовал несколько циклов вариаций и даже Большую сонату для фортепиано на темы русских песен, выпустил Школу фортепианной игры (1816).

II. НОТОГРАФИЯ

Перечень нотных изданий дается выборочно: указываются лишь наиболее значительные сборники, вышедшие в свет в XIX и XX веках (старинные издания упомянуты в основном тексте книги). Преимущественное внимание уделяется тем сборникам, в которых полнее всего представлено творчество отдельного композитора или определенной группы композиторов.

Материал расположен по национальным школам. Более полные названия можно найти в списке «Подробная нотография».

Среди сборников смешанного типа, в которых осуществлена попытка воссоздать историю клавирной музыки, выделим следующие издания:

Clementi M. C. (ped.-corm.). Selection of Practical Harmony for the Organ or Piano-forte...: [in 4 vol.]. London, [1801];

Alte Claviermusik in chronologischer Folge: in 12 H. / hrsg. ... v. E. Pauer. Leipzig; London, [c. 1860–1870];

Les maîtres du clavecin: en 13 vol. / oeuvres choisies, revues, doigtées et accentuées par L. Köhler. Braunschweig etc., [c. 1860–1880];

Le trésor des pianistes: collection des oeuvres choisies... recueillies et transcrites... par A. Farranc... Paris etc., 1861–1874. Préliminaires, vol. 1–23;

Les clavecinistes de 1637 à 1790 / oeuvres choisies... revues... par A. Méreaux. Paris, 1864–1867. [Préliminaires], vol. 1–3; R[1969];

Alte Meister: Samml. wertvoller Klavierstücke des 17. u. 18. Jh.: in 6 Bd. / hrsg. v. E. Pauer. Leipzig, s. d.;

Alte Meister des Klavierspiels / hrsg. v. W. Niemann. Leipzig, s. a.;

Новое собрание произведений староклассических мастеров XVI, XVII и XVIII веков...: в 9 тетр. / под критич. ред. Э. Розенова. М., 1922; "1926.

Позднее в составлении крупных антологий решительно возобладал принцип систематизации по национальным культурам. Так, Х. Фергюсон, охвативший в своих публикациях клавирную литературу большинства ведущих музыкальных культур Европы, сгруппировал материал в четыре самостоятельных двухтомника — английский, итальянский, французский и немецкий (последний включает также музыку Австрии и Нидерландов). Эти издания названы ниже в соответствующих подразделах этой части. Однако можно назвать и собрание смешанного типа, объединенное част-

ной, но весьма интересной проблемой эволюции клавирной аппликатуры:

Early keyboard fingering: an anthology / selected by M. Lindley, M. Boxall. London; New York, 1982.

Испания

Основные публикации пьес виуэлистов даны в сборниках:

Les luthistes espagnols du XVI^{me} siècle: en 2 vol. / publiées par G. Morphy. Leipzig, 1902;

Collection de vihuelistas españoles del siglo XVI / rev. de E. M. Torner. Madrid, 1923;

Milan L. El Maestro (1536) / hrsg. v. L. Schrade. Leipzig, 1927 (новое, научно выверенное издание пьес наиболее значительного виуэлиста Испании).

Более позднее издание того же сборника:

Milan L. El Maestro: in 2 vol. / ed. di R. Chiesa. Milano, 1966.

Обширное собрание органных пьес XV–XVIII веков, включая все, что сохранилось от Кабесона, опубликовал Ф. Педрель:

Hispaniae schola musica sacra: in 8 vol. / rev. de F. Pedrell. Barcelona, 1894–1898;

Antología de organistas clásicos españoles: (Siglos XVI, XVII y XVIII): en 2 vol. / rev. de F. Pedrell. Madrid, 1908.

Пьесы испанских клавесинистов опубликованы в двух сборниках (редактор Хоакин Нин):

Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols / publiées... par J. Nin. Paris, [с. 1925];

Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols / publiées... par J. Nin. Paris, [1928/1929]; II[1994?].

Более поздняя антология:

Nueva biblioteca española de música de teclado de los siglos XVI al XVIII: en 7 vol. / rev. y transcr.: A. Baciero. Madrid, 1977–1981.

Существенные монографические публикации:

Albero S. de. Treinta sonatas para clavicordio / rev. y estudio de G. Galvez. Madrid, 1978;

Rodríguez Monllor V. Libro de tocatas para cimbaló: 30 sonatas y 1 pastorela / rev. y versión de J. Climent. Valencia, 1978;

Soler A. Sonatas para instrumentos de tecla: en 7 vol. / rev. de S. Rubio. Madrid, 1957–1962.

Публикации произведений португальских клавесинистов см. в сборниках:

Clavistas portugueses / hrsg. v. M. Kastner. Mainz, 1935;

Rodrigues Coelho M. 5 Tentos aus dem «Flores de musica...» (Lisboa, 1620)... / rev. u. hrsg. v. S. Kastner. Mainz etc., s. d.

АНГЛИЯ

Пьесы английских вёрджинелистов первого периода содержатся в следующих сборниках:

The Fitzwilliam Virginal-Book: in 2 vol. / ed. ... by J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire. London; Leipzig, 1894–1899; 1949; corr. and with a pref. by B. Winogron. London, 1979–1980;

Twenty-five pieces for keyed instrument from Benjamin Cosyn's Virginal Book / ed. by J. A. Fuller, W. B. Squire. London, 1923; переизд. в серии: Musica Britannica. London, 1963. Vol. 14, 19;

Byrd W. My Ladye Nevells booke of virginal music (1591) / ed. ... by H. Andrews; pref. by Sir R. Terry. London, 1926; New York, 1969.

Пьесы вёрджинелистов второго периода см. в сборнике:

The contemporaries of Purcell: in 7 vol. / ed. by J. A. Fuller Maitland. London, 1921.

Произведения Пёрселла опубликованы в академическом собрании, осуществляемом издательством «Новелло», Лондон (клавирные пьесы вместе с органными — в т. 6, 1895). Отдельным изданием вышли все клавирные пьесы:

Purcell H. Suites, lessons and pieces for harpsichord: in 4 vol. / ed. by W. B. Squire. London, 1918.*

В названной выше серии Э. Розенова «Новое собрание произведений староклассических мастеров XVI, XVII и XVIII веков» (вып. 1) имеется ряд ценных пьес английских вёрджинелистов.

А. Н. Юровский опубликовал сборник:

Пёрселл Г. Пять концертных транскрипций Александра Юровского: для фортепиано. М., 1938.

См. также сборники под редакцией Н. И. Голубовской:

Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов. М., 1954;

Пёрселл Г. Избранные клавирные сочинения. М., 1954.

Среди более поздних собраний можно выделить следующее:

Early English keyboard music: an anthology: in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. London etc., 1971. Vol. 1; Oxford, 1971. Vol. 2.

Нидерланды

Собрания сочинений Свелинка для клавишных инструментов начинают издаваться с 1894 года под редакцией М. Зайфферта (издательство «Брейткопф и Гертель»); новое академическое издание вышло в 1943 году (издательство «Альсбах», Амстердам); см. также издание «Петерса», редактор Д. Хелльман, 1956 год (2 тома).

Последнее собрание сочинений Свелинка:

Sweelinck J. P. Opera omnia editio altera quam edendam curavit Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis: in 10 vol. Amsterdam, 1957–1990. Vol. 1: Klavier-Werke: Fantasien und Toccaten / hrsg. v. G. Leonhardt. 1968.

* Это лучшая исполнительская редакция пьес Пёрселла. Удивляет только, что без специальных оговорок в сборник включена пьеса, принадлежность которой Пёрселлу оспаривается, — это Граунд с-moll, который приписывается В. Крофту (см. названный выше сборник «The contemporaries of Purcell», т. 3, Сюита № 3, примеч. на с. 10).

Представляют интерес два сборника голландских композиторов XVII века:

Noordt A. van. Tabulatuur-Boek van Psalmen en Fantasyen... Amsterdam, 1659; новое изд.: Amsterdam; Leipzig, [1896] (hrsg. v. M. Seiffert);

Ond-Nederlandsche klavermuzieek uit het Muzieckboek van Anna Maria van Eijl—Anno 1671 / bewerkt door J. Röntgen. Amsterdam, 1918; новая ред.: *Klavierboek Anna Maria van Eijl / ingeleid door F. Noske.* Amsterdam, 1959; 1976.

Произведения фламандских клавесинистов содержатся в сборнике:

Collection d'oeuvres composées par d'anciens et célèbres clavecinistes flamands: en 2 vol. / publiées par X. Van Elewyck. Bruxelles, 1877.

Более полное, академическое собрание осуществляется в серии «*Monumenta musicae Belgicae*» (с 1932 года).

Музыка композиторов Нидерландов представлена также в издании:

Early German keyboard music (including Austria and the Netherlands): an anthology: in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. Oxford, 1977. Vol. 1; London etc., 1977. Vol. 2.

Франция

Французская органная музыка переиздана в двух больших собраниях:

Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles: en 10 vol. / publiées... par A. Guilmant avec la collab. de A. Pirro. Paris, 1898–1910*;

* В собрание включены следующие авторы: Тителуз (т. 1), Резон (2), Робердей, Маршан (3), Жиго (4), Гриньи (5), Буавен (6), Дандриё (7), Шерер (8), Лебег (9).

Les maîtres française de l'orgue aux [XVI^{me}], XVII^{me} et XVIII^{me} siècles...: en 2 rec. / choisies et publiées... par F. Raugel. Paris, [1925?]; "[1951] (2 тома по 50 пьес в каждом).

Клавирные сборники Аттеньяна, наиболее ранние из опубликованных во Франции, переизданы:

Attaignant P. Chansons und Tänze: in 5 H. / hrsg. v. E. Bernoulli. München, 1914;

Attaignant P. Deux livres de l'orgue édités par P. Attaignant; *Treize motets et un prélude* édités par P. Attaignant / publiées par I. Rochseth. Paris, 1925.

Пьесы французских клавесинистов переиздавались во всех сборниках, посвященных старинной музыке; наиболее полно — в собраниях Мепо (*Les clavecinistes de 1637 à 1790, 1864–1867*) и Фарранка (*Le trésor des pianistes, 1861–1874*)*. Из позднейших изданий назовем:

Les clavecinistes français: en 4 vol. / rev. par C. Saint-Saëns, V. d'Indy, L. Diémer, P. Dukas, A. Guilmant etc. Paris, [1895?–1912] (т. 1 и 3 посвящены Куперену и Рамо, о которых см. ниже)**;

Французская клавесинная музыка / под ред. и с предисл. А. Н. Юровского. М., 1935;

Early French keyboard music: an anthology: in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. Oxford, "1977. Vol. 1; Oxford; New York, "1977. Vol 2.

Среди изданий монографического типа отметим следующие:

Chambonnières J.-Ch. de. Oeuvres complètes / publiées par P. Brunold, A. Tessier; avec une préf. sur la vie et l'oeuvre de Chambonnières... Paris, 1925; R1967;

* В собрании Фарранка помимо большого количества произведений Куперена и Рамо представлены: Дакен (т. 16), д'Англебер, Дюфли (19), Луи Куперен, Лебег, Дандриё (20) и др.

** Этими сборниками пользовалась М. Н. Барина, под редакцией которой издательство «Тритон» выпустило в свет неряшливо опубликованные тетради, озаглавленные «Французские клавесинисты».

Couperin L. Oeuvres complètes / rev. par P. Brunold. P., 1936;
Dandrieu J.-F. Trois livres de clavecin / publiées par P. Brunold.
Paris, 1932;

Mondonville J.-J. Pièces de clavecin en sonates... / publiées
avec une introd. par M. Pincherle. Paris, 1935.

Произведения Ф. Куперена выходили во многих изданиях:

Couperin F. Werke: in 4 H. / hrsg. v. J. Brahms. Bergedorf bei
Hamburg, 1869. (Denkmäler der Tonkunst; Bd. 4)*;

Couperin F. Pièces de clavecin: en 4 liv. / transcr. par
L. Diémer. Paris, [1904–1906];

*Couperin F. Eight preludes and one allemande from l'Art de
toucher le clavecin* / ed. by J. A. Fuller Maitland. London, 1920;

Куперен Ф. [8 прелюдий и аллеманда] // Новое собр.
произведений староклассических мастеров XVI, XVII
и XVIII веков... для клавикорда, клавесина, органа и фор-
тепиано: в 9 тетр. / под критич. ред. Э. Розенова. М., 1922.
Тетр. 2; "1926;

Couperin F. Oeuvres complètes: en 12 vol. / publiées... sous
la dir. de M. Couchie. P., 1932–1933. Vol. 2–5: Musique de
clavecin; vol. 6: Musique d'orgue (превосходное академическое
издание);

Куперен Ф. Избранные пьесы для клавесина / под ред.
А. Н. Юровского. М., 1937.

Самые существенные более поздние издания произведений
Куперена см. в списке «Подробная нотография».

Произведения Ж.-Ф. Рамо см. в следующих сборниках:

Rameau J.-Ph. Pièces de clavecin / avec une préf. de C. Saint-
Saëns. Paris, [1895];

Рамо Ж. Избранные пьесы для клавесина / под ред.
А. Н. Юровского. М., 1937 (23 пьесы).

* Издательство «Augener» (Лондон) перепечатало эту ценную работу
Брамса, к сожалению у нас недостаточно хорошо известную.

Италия

В академического типа изданиях богато представлена итальянская органная и клавирная музыка. Среди этих изданий отметим следующие:

L'arte musicale in Italia: ...dal secolo XIV al XVIII: in 7 vol. / ...scelte... da L. Torchi... Milano etc., [c. 1898–1907]. Vol 3: Composizioni per organo o cembalo...;

I classici della musica italiana: in 36 vol. / Raccolta Nazionale diretta di G. d'Annunzio. Milano, 1919–1921*;

Antologia di musica antica e moderna per il pianoforte: in 18 vol. / ed. di G. Tagliapietra. Milano, [1931–1934].

Наиболее полное собрание:

Instituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana. Milano, 1931–1939. Vol. 1–7; Ser. nuova: 1956–1964. Vol. 1–3.

Среди более поздних собраний отметим следующее:

Early Italian keyboard music: an anthology: in 2 vol. / ed. with introd. a. notes by H. Ferguson. Oxford, "1977. Vol. 1; London etc., "1977. Vol. 2.

Минуя множество различного рода перепечаток пьес итальянских клавиристов (количество таких перепечаток сильно возросло в XX веке), выделим следующие, посвященные творчеству Доменико Скарлатти:

а) под редакцией А. Лонго в 11 томах вышло в свет 550 сонат (Milano: Ricordi, 1906–1937);

б) под редакцией А. Б. Гольденвейзера — 60 сонат (М.: Музгиз, 1927–1939);

в) под редакцией Г. Келлера и В. Вайсмана — в 3 томах 150 сонат (Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1957);

* Представлены следующие авторы: Дж. Каваццони (т. 6), Клементи (8), Дуранте (11), Фрескобальди (12), Мартини (18), Парадиз (22), М. Росси (26), Рутини (27), Сандони и Серини (29), Д. Скарлатти (31), Турини (33), Циполи (36).

г) издательство «Ширмер» (США) опубликовало под редакцией Р. Кёркпатрика научно выверенное, расположенное в хронологическом порядке полное собрание клавирных сочинений (1972).

Германия

Органные и клавирные произведения немецких композиторов переиздаются с середины XIX века. Ниже приведены издания типа «памятников» (Denkmäler).

Пьесы австрийских и немецких лютнистов опубликованы в собрании:

Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert... / hrsg. v. A. Koczirz. S. 1., 1911. (DTÖ; [vol. 37], Jg. 18.2).

Шайдт — DdT, Bd. 1.

Букстехуде — собрание органных сочинений издавалось в 1875–1876 годах (ред. Ф. Шпитта), переиздано в 1903–1904-м (ред. М. Зайфферт).

Фробергер — собрание органных и клавирных сочинений под редакцией Г. Адлера в DTÖ ([vol. 8], Bd. 4.1; [vol. 13], Bd. 6.2; [vol. 21], Jg. 10.2); помимо того, в издательстве «Брейткопф и Гертель» вышло под редакцией Г. Адлера 2 тома.

Польетти, Ф. Т. Рихтер и др. — DTÖ, [vol. 27], Jg. 13.2 (Wiener Klavier- und Orgelwerke aus zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Георг Мюффат — см. сб. Фарранка, т. 2.

Керль — DTB, Jg. 2.2.

Пахельбель — DTÖ, [Bd. 17], Jg. 8.2; DTB, Jg. 2.1, 4.1.

Бём — Sämtliche Werke, 1927–1932 (т. 1).

Вальтер — DdT, Bd. 26–27.

Кунау — DdT, Bd. 4 (см. также сб. Фарранка, т. 3).

И. Кригер — DTB, Jg. 18.

Готлиб Мюффат — DTÖ, [vol. 7], Bd. 3.3.

Телеман — 7 mal 7 + ein Menuet. S. 1., 1930; 3 Dutzend Klavier-Fantasien. Hamburg, 1935.

Гендель — Georg Friedrich Händels Werke. Leipzig; Bergedorf bei Hamburg, 1858–1902 (редактор Ф. В. Кризандер, 96 томов); 76 Stücke für Clavicembalo (редакторы У. Б. Скуайр и Дж. А. Фуллер-Мэйтленд). Mainz, 1928; Klavierwerke: Gesamtausg. Halle, 1951–1968 (наиболее полное и совершенное издание клавирных сочинений в 5 тетрадах); Hallische Händel-Ausgabe. Kassel etc., 1955– (7 серий, 96 томов);

И. С. Бах — Johann Sebastian Bachs Werke (издание Баховского общества, 47 томов); ныне осуществляется новое издание Баховского общества: Neue Ausgabe sämtlicher Werke (8 серий, 87 томов).

В заключение укажем следующее издание, в котором немецкое клавирное творчество представлено в исторической последовательности:

Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts: in 6 Bd. / hrsg. v. H. Fischer u. F. Oberdörffer. Berlin, 1935–1938.

Еще одно, более позднее собрание:

Early German keyboard music (including Austria and the Netherlands): an anthology: in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. Oxford, "1977. Vol. 1; London etc., "1977. Vol. 2.

III. БИБЛИОГРАФИЯ

Книжная литература по затронутым в данном исследовании вопросам очень обширна. Полностью ее привести невозможно — это задача специального библиографического труда. Далее книжные источники сгруппированы по трем разделам. Сначала дается перечень первоисточников, то есть изданий XVI–XVIII веков, представленных здесь с максимальной полнотой. Далее следует литература по общим вопросам клавирного искусства, после чего приводятся книги, в которых рассматривается история национальных школ клавирного творчества и исполнительства. В отличие от раздела первоисточников, во

второй и третий разделы включена литература XIX и XX веков. Она расположена по алфавиту фамилий исследователей (работы одного автора перечисляются в хронологической последовательности); в первом же разделе материал дан в хронологическом порядке.

1. ПЕРВОИСТОЧНИКИ

В этот раздел включены важнейшие старинные трактаты и табулатуры, в которых говорится о клавишно-струнных инструментах и об игре на них. Здесь помещены и авторские предисловия к сборникам клавирных пьес, и некоторые в свое время известные труды по вопросам вокального исполнительства и игры на других, струнных и духовых, инструментах. (Более полные названия см. в списках «Подробная библиография», с. 663, и «Подробная нотография», с. 626.)

Для изучения эпохи большую ценность представляют также словарные издания XVIII и начала XIX века: Броссара (1701, 1703), Вальтера (1732), Лакомба (1752), Ж.-Ж. Руссо (1768), Зульцера (1771–1774), Гербера (1790–1792), Коха (1802), Шорона и Файоля (1817).

Paumann C. Fundamentum organisandi... Anno 1452 // Keyboard music of the fourteenth and fifteenth centuries / ed. by W. Apel. S. l., 1963. (CEKM; vol. 1).

Virdung S. Musica getutscht und ausgezogen... Basel, 1511. Новое изд.: S. l., ^R1931; рус. пер.: СПб., 2004.

Buchner H. Fundamentum, sivi ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias [с. 1520]. Оупбл. с доп.: *Buchner H.* Organisten Fundamentbuch... Basilea, 1551.

Luscinius O. Musurgia seu Praxis Musicae... Strasbourg, 1536; ^{||}1542.

Jan z Lublina. Tabulatura Joannis de Lyublin... [c. 1537–1548]. Опубл. в изд.: *Tablature of keyboard music* / ed. by J. R. White. S. I., 1964–1967. (CEKM; vol. 6, pt. 1–6).

Coclico A. Compendium musices... Nürenberg, 1552.

Ortiz D. Trattado de glosas... Roma, 1553. Переизд: Berlin, 1913 (hrsg. v. M. Schneider).

Bermudo J. Declaración de instrumentos musicales... Ossuna, 1555.

Santa-Maria Th. de. Libro llamado Arte de tañer Fantasia... Valladolid, 1565; нем. пер.: Leipzig, 1937 (под назв.: *Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei*).

Ammerbach E. N. Orgel oder Instrument Tabulatur... Leipzig, 1571; "1583.

Cabezón A. de. Obras de musica para tecla, arpa [y] vihuela... Madrid, 1578. Новые изд. в сериях: *Hispaniae schola musica sacra*. Madrid, 1894–1898. Vol. 3–4, 7, 8; *Monumentos de la música española*. Barcelona, 1966. Vol. 17–19.

Diruta G. Il Transilvano... Prima parte. Venezia, 1593; II1612; III1615; IV1625; V1626; Seconda parte. Venezia, 1597; II1622; III1639.

Prætorius M. Syntagma musicum... Wolffenbüttel, 1614–1618. T. 1. 1614; Wittenberg, "1615; T. 2–3. 1618; "1619. Переизд. (т. 1–3): R^KKassel, 1958–1959. (*Documenta musicologica*. R. 1; Bd. 14–15, 21).

Frescobaldi G. Al lettore // Frescobaldi G. [12] Toccate e [3] partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo. Roma, 1615.

Frescobaldi G. A gli studiosi dell'opera // Frescobaldi G. Il primo libro di capricci... Roma, 1624.

Mersenne M. Harmonie universelle... Paris, 1636. *Traité des instrvmens a cordes*, liv. 3: *Des instrvmens a cordes...* (proposition 22, p. 161 — об игре на эпинете).

Herbst J. A. Musica practica... Nuremberg, 1642; "1658 (под назв.: *Musica moderna prattica...*).

Denis J. Traité de l'accord de l'Espinette... Paris, 1643; №1650.

Simpson Ch. The Division-Violist... London, 1659; rev. №1667 (под назв.: *Chelys Minuritiones ad Bassim...*).

Chambonnières J. Ch. de. Préface // *Chambonnières J. Ch. de.* Les Pièces de Clavecin... Livre premier. Paris, 1670.

Mace Th. Music's Monument... London, 1676.

Rousseau J. Traité de la viole... Paris, 1687.

Anglebert J.-H. d'. Marques des Agréments et leurs significations // *Anglebert J.-H. d'.* Pièces de Clavessin... Livre premier. Paris, [1689].

Kuhnau J. Vorrede // *Kuhnau J.* Neuer Clavier Übung Erster Theil... Leipzig, 1689.

Muffat, Georg. Ad benevolum Lectorem // *Muffat, Georg.* Apparatus musico-organisticus... Salzburg, 1690.

Kuhnau J. Vorrede // *Kuhnau J.* Neuer Clavier Übung Andrer Theil... Leipzig, [1692].

Purcell H. Rules for Graces // *Purcell H.* A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinet... London, 1696.

Saint Lambert de. Les principes du clavecin... Paris, 1702.

Gasparini F. L'armonico Pratico al Cimbalo... Venetia, 1708; №1745.

Couperin F. Préface // *Couperin F.* Pièces de clavecin... Premier livre. Paris, 1713.

Couperin F. Préface // *Couperin F.* Second livre de Pièces de clavecin. Paris, 1716.

Couperin F. L'Art De toucher Le Clavecin... Paris, 1716; №1717.

Mattheson J. Exemplarische Organisten-Probe... Hamburg, 1719.

Couperin F. Préface // *Couperin F.* Troisième livre de Pièces de clavecin... Paris, 1722.

Rameau J.-Ph. Traité de l'Harmonie... en quatre livres... Paris, 1722. Liv. 4: Principes de l'Accompagnement, chap. 3: De la

position de la main... P. 371–372 (ср. его же: Code de la Musique pratique... P. 11–12).

Rameau J.-Ph. Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts: Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument... Paris, [1724]; II 1731; III 1736; R 1996.

Heinichen J. D. Der General-Bass in der Composition... Dresden, 1728 (более краткий вариант — 1711, под назв.: Neu erfundene und gründliche Anweisung...).

Rameau J.-Ph. Nouvelles suites de pièces de clavecin avec de remarques sur les differens genres de musique. Paris, [c. 1729–1730]; rev. [p. 1760]; R 1966.

Couperin F. Préface // *Couperin F.* Quatrième livre de Pièces de clavecin... Paris, 1730.

Maichelbeck F. A. Die auf dem Clavier lehrende Caecilia... In Drey Theil abgetheilet... Augspurg, 1738.

Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister... Hamburg, 1739.

Muffat, Gottlieb. Particolari segni della maniera // *Muffat, Gottlieb.* Componimenti Musicali per il Cembalo... Augsburg, [c. 1739].

Sorge G. A. Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Bass...: [in 3 Tl.]. Lobenstein, 1745–1747.

Geminiani F. A treatise of good Taste... London, 1749.

Corrette M. Les Amusemens du Parnasse: [en 8 liv.]. Paris, [1749–1772]. Liv. 1.

[*Marpurg W. F.*] Die Kunst das Clavier zu spielen... Berlin, 1750; verb. u. verm. IV 1762; фп. пер. 1756.

Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen... Berlin, 1752; Breslau, III 1789. Новое изд.: S. I.: C. F. Kahnt, 1926; более позднее переизд.: Kassel; Basel, 1953. (Documenta Musicologica. R. 1; Bd. 2).

Corrette M. Le maître de clavecin... Paris, 1753.

Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen... Berlin, 1755; verb. ^{II}1765.

Mozart L. Gründliche Violinschule... Augsburg, 1756; verm. ^{III}1787*.

Pasquali N. The Art of fingering the Harpsichord... London, [c. 1758].

Tosi P. F. Anleitung zur Singkunst... mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola... Berlin, 1757; ^R1966**.

Adlung J. Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit... Erfurt, 1758; Dresden; Leipzig, ^{II}1783.

Rameau J.-Ph. Code de Musique pratique... Paris, 1760.

Bach C. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil... Berlin, 1762; ^{II}1780; ^{III}1797; gek. 1906; переизд. полной версии: 1957; ^R1969.

Löhlein G. S. Clavier-Schule... Leipzig; Züllichau, 1765; последующие изд.: 1772, 1779 и т. д. вплоть до 1825-го***.

Wiedeburg M. J. F. Der sich selbst informirende Clavier-spieler...: [in 3 Bd.]. Halle; Leipzig, 1765–1775.

Petri J. S. Anleitung zur praktischen Musik... Lauban, 1767; ^{II}1782.

Adlung J. Musica mechanica organoedi... Berlin, 1768 (посмертное издание с примечаниями И. Ф. Агриколы и И. Л. Альбрехта; книга писалась в 1723–1724 годах).

Bemetzrieder A. Leçons de clavecin, et principes d'harmonie... Paris, 1771.

* Есть русский перевод Павла Торсона под названием «Основательное скрипичное училище» (СПб., 1804).

** Известный труд итальянца Този (1692–1727), жившего в Лондоне, — «Opinioni de cantori antichi e moderni...» (Bologna, 1723) — был переведен на английский язык в 1742 году (2-е изд. 1743) и на немецкий учеником Баха Агриколой в 1757-м. По-французски издан только в 1874 году.

*** Есть русский перевод Ф. Габлитца под названием «Клавикордная школа...» (М., 1773).

Töpfer J. Chr. Anfangsgründe zur Erlernung der Musik und insbesondere des Claviers... Breslau, 1773.

[*Schultz J. A. P.*] Vortrag // *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste...: [in 2 Tl.]. Berlin, 1771–1774. Tl. 2.

Vogler G. J. Kuhrpfalzische Tonschule... Mannheim, 1778.

Hiller J. A. Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange... Leipzig, 1780.

Bemetzrieder A. Nouvelles Leçons de Clavecin... London, [1782].

Wolf G. F. Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen... Göttingen, 1783; ganz umgearb. ^{II}1784; verb. u. verm. ^{III}1792; ^{IV}1799.

Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst... Wien, 1808 (книга писалась в 1784–1785 годах). Новое изд.: Leipzig, 1977.

Türk D. G. Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen... Leipzig; Halle, 1789; ^{II}1798; verm. u. verb. ^{III}1802.

Rehstap J. C. F. Anleitung für Klavierspielen // *Rehstap J. C. F.* C. P. E. Bachs Anfangsstücke mit einer Anleitung den Gebrauch dieser Stücke... Berlin, [c. 1790].

Milchmeyer J. P. Die wahre Art das Pianoforte zu spielen... Dresden, 1797.

2. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ

В перечень включены только основные работы по истории инструмента и клавирной музыки, а также по вопросам старинного исполнительства. Привлечена и литература об органе и лютне. В отдельных случаях названы наиболее известные работы по некоторым частным вопросам (история танца, сюиты, фуги и пр.). Чтобы не расширять список, не приводятся труды по общей истории музыкальной культуры XVI–XVIII веков.

Алексеев А. Д. Клавирное искусство: в 2 вып. М., 1952. Вып. 1.

Браудо И. А. Артикуляция: (О произношении мелодии). Л., 1973.

Браудо И. А. Единство звучности // Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976.

Геника Р. В. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы. М., 1886. Ч. 1: Эпоха до Бетховена.

Копчевский Н. А. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. М., 1986.

Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937.

Ландовска В. при сотрудничестве Г. Лев-Ландовского. Старинная музыка. М., 1913 (пер. с фр. изд. 1910 г.).

Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М., 1971.

Сапонов М. А. Искусство импровизации. М., 1982.

Сапонов М. А. Искусство западно-европейских менестрелей. М., 1992.

Ahrens Ch. Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden // Cöthener Bach-Hefte: Beiträge zum Kolloquium "Kammermusik und Orgel im höfischen Umreis—Das Pedalcembalo" am 19. Sept. 1997 im Johannegeorgsbau des Schlosses Köthen. Köthen, 1998.

Apel W. The notation of polyphonic music 900–1600. 4th ed., rev. a. with comment. Cambridge (Massachusetts), 1949.

Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel, 1967.

Apel W. Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. Leipzig, 1970 (перераб. пер. с англ.).

Apel W. The history of keyboard music to 1700 / transl. a. rev. by H. Tischler. Bloomington; Indianapolis, 1972.

Arnold F. The art of accompaniment from a thorough-bass as practiced in the XVIIth and XVIIIth centuries. New York, 1965.

Asselin P.-Y. Musique et tempérament. Paris, 1984.

Babitz S. A problem of rhythm in Baroque music // MQ. 1952. Vol. 38, N 4.

Badura-Skoda E. Komponierte J. S. Bach "Hammerklavier-Konzerte"? // Bach-Jahrb. 1991.

Badura-Skoda E. Aspects of performance practice // Keyboard music of the 18th century / ed. by R. Marshall. Vienna, 1992.

Badura-Skoda E. Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale // Cöthener Bach-Hefte. Köthen, 1998.

Bank J. A. Tactus, tempo and notation in mensural music from 13th to the 17th century. Amsterdam, 1972.

Bie O. Das Klavier und seine Meister. München, 1898.

Bie O. Klavier, Orgel und Harmonium: Das Wesen der Tasteninstrumente. Leipzig, 1910.

Blume F. Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert // Berliner Beiträge zur Musikwiss. Leipzig, 1925. Bd. 1.

Boalch D. H. Makers of the harpsichord and clavichord, 1440–1840. 3rd ed. / ed. by C. Mould, with an index of technical terms in seven lang. by A. H. Roth. Oxford, 1995.

Bodky E. Der Vortrag alter Klaviermusik. Berlin, 1932.

Cellier A., Bachelin H. L'orgue. Paris, 1933.

Closson E. Histoire du piano. Bruxelles, 1944.

Dolmetsch A. The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries as revealed by contemporary evidence. London, 1915.

Donington R. Tempo and rhythm in Bach's organ music. London; New York, 1960.

Donington R. The interpretation of early music. London, 1963; 5th ed. rev.: New York, 1992.

Ecorcheville J. Le problème des ornements dans la musique // Revue mus. de la Soc. Intern. de Musique. 1911. N 1.

Frotscher G. Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition: in 2 Bd. Berlin, 1935–1936. Bd. 1.

Frotscher G. Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig, ^v1980.

Georgii W. Klaviermusik. Zürich; Freiburg, 1950; ^{III}1956.

Gillespie J. Five centuries of keyboard music. Belmont, ["]1966.

Haas R. Aufführungspraxis der Musik. Wildpark-Potsdam, 1931.

Harding R. Origins of musical time and expression. London, 1938.

Harich-Schneider E. Die Kunst des Cembalo-Spiels. Kassel, 1939; 2., erw. Ausg. 1958; ^{III}1970.

Hermann-Bengen I. Tempobezeichnungen: Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jh. Tutzing, 1959.

Hirt F. J. Meisterwerke des Klavierbaues: Geschichte der Saitenklaviere von 1440 bis 1880. Olten, 1955.

Houle G. L. The musical measure as discussed by theorists from 1650–1800: Ph. D. diss. Stanford, 1961.

Houle G. Meter in music, 1600–1800: performance, perception, and notation. Bloomington; Indianapolis, 1987.

Hubbard F. Three centuries of harpsichord making. Cambridge (Massachusetts), 1965.

James Ph. Early keyboard instruments from their beginnings to the year 1820. London, 1930.

Keller H. Phrasierung und Artikulation. Kassel, 1955.

Kenyon M. Harpsichord music. London, 1949.

Keyboard music before 1700 / ed. by A. Silbiger. Routledge etc., 1995; ["]2004.

Kinkeldey O. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1910.

Kloppenburg W. C. M. De Ontwikklingsgang van de Pianomethoden, van het Begin af tot aan de methode van Deppe c. 1550 tot 1895. Utrecht; Brussel, 1951.

Körte O. Laute und Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. S. l., 1901.

Kottick E. L. A history of the harpsichord. Bloomington, 2003.

Laukvik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: eine Einf. in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jh. Stuttgart; Kassel, 1990.

Laurencie L. de. Les luthistes. Paris, 1928. (Les musiciens célèbres).

Lindley M. Keyboard technique and articulation: evidence for the performance practice of Bach, Handel and Scarlatti // Bach, Handel, Scarlatti: tercentenary essays / ed. by P. Williams. Cambridge etc., 1985.

Lohmann L. Studien zu Artikulations-Problemen bei den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jahrhunderts. Regensburg, 1986.

Müller-Blattau J. M. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. Kassel, 1931.

Neumann F. Ornamentation in Baroque and post Baroque music: With special emphasis on J. S. Bach. Princeton, 1978; 3rd ed., with corr. 1983.

Neupert H. Das Cembalo. Kassel, 1933.

Niemann W. Das Klavierbuch. Leipzig, 1907.

Page Ch. In the direction of the beginning // The historical harpsichord / ed. H. Schott. New York, 1984.

Pirro A. Les clavecinistes. Paris, 1925. (Les musiciens célèbres).

Pollens S. The early pianoforte. Cambridge, 1995.

Raugel F. Les organistes. Paris, 1923. (Les musiciens célèbres).

Restle K. Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers. München, 1991.

Ritter A. G. Zur Geschichte des Orgelspiels....: in 2 Bd. Leipzig, 1884.

Sachs C. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.

Sachs C. Rhythm and tempo. New York, 1953.

Saint-Arroman J. Les inégales // L'interprétation de la musique française aux XVIIème et XVIIIème siècles, Paris, 20-26 oct. 1969: colloque intern. du Centre Nat. de la Recherche Sci. N 537. Paris, 1974.

Schering A. Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig, 1931.

Schünemann G. Geschichte der Klaviermusik. Münchberg, 1953.

Seiffert M. Geschichte der Klaviermusik / hrsg. als 3., vollst. umgearb. und erw. Ausg. v. C. F. Weitzmanns "Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur". Leipzig, 1899 (перераб. и доп. кн. К. Ф. Вайцмана, 1863).

Unger H. H. Die Beziehung zwischen Musik und Rhethorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg, 1941.

Veilhan J.C. Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^{me}–XVIII^{me} s.) générales à tous les instruments. Paris, 1977.

Villanis L. A. L'arte del clavicembalo. Torino, 1901.

3. НАЦИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ

Как и выше, сообщается лишь основная литература по истории национальных школ клавирного искусства. Эти школы, естественно, рассматривались и в тех трудах обзорного типа, которые были названы в предшествующем разделе. Но повторять их нет смысла. В данный указатель помещены только специальные работы, посвященные той или иной национальной школе, а также ее главнейшим представителям.

Испания

Bradshaw M. C. Juan Cabanilles: The toccatas and tientos // MQ. 1973. Vol. 59, N 2.

Climent J. J. B. Cabanilles, una vía al clasicismo // Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65 cumpleaños. Santiago de Compostela, 1990.

Historia de la música española: en 7 vol. / bajo la dir. de P. López de Osaba. Madrid, 1983–1988; 1996.

Jacobs C. G. The performance practice of Spanish Renaissance keyboard music: diss. New York, 1962.

Johnsson B. Manuel Blasco de Nebra, ein unbekannter Klaviermeister // *Fontis artis musicae*. 1985. Vol. 34.

Kastner S. Carlos de Seixas. Coimbra, 1947.

Kenyon de Pascual B. Clavicordios and clavichords in 16th-century Spain // *Early music*. 1992. Vol. 20, N 4.

Llorens Cisteró J. M. La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas // *España en la música de Occidente: actas del congr. internac.* Madrid, 1987. Vol. 1.

López-Calo J. El tiento: orígenes y características // *El órgano español: actas del I congr.* Madrid, 1983.

Powell L. E. A history of Spanish piano music. Bloomington, 1980.

Trend J. B. The music of Spanish history to 1600. London, 1926.

Англия

Розанов И. В. Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII — первой половины XVIII в. // *Исследования. Публицистика: К 30-летию кафедры муз. критики: сб. науч. ст.* СПб., 1997.

Borren Ch. van den. Les origines de la musique de clavier en Angleterre. Bruxelles, 1912.

Brookes V. British keyboard music to c. 1660: sources and thematic index. Oxford, 1996.

Caldwell J. English keyboard music before the nineteenth century. Oxford, 1973.

Cunningham W. The keyboard music of John Bull. Ann Arbor, 1984.

Fellows E. H. William Byrd. London, 1948.

Glyn M. H. About Elizabethian virginal music and its composers. London, 1924.

Harley J. William Byrd, gentleman of the Chapel Royal. Aldershot, 1997.

Naylor E. W. Shakespeare and music. London; Toronto, 1931.

Niemann W. Die Virginalmusik. Leipzig, 1919.

O'Brien G. A. Harpsichord and virginal building tradition. Cambridge, 1990.

Sietz R. Henry Purcell. Leipzig, 1955.

Westrup J. Henry Purcell. London, 1937.

Нидерланды

Beijer E., Samama L. Muziek in Nederland van 1100 tot heden. Utrecht, 1989.

Biezen J. van. Het Nederlandse orgel in de Renaissance en de Barok. Utrecht, 1995.

Borren Ch. van den. Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630. Leipzig, 1914.

Bradshaw M. C. The toccatas of Jan Pieterszoon Sweelinck // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis. 1975. N 2.

Curtis A. Sweelinck's keyboard music: a study of English elements in seventeenth-cent. Dutch composition. Leiden; New York, 1969.

Dirksen P. The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Utrecht, 1997.

Elders W. Componisten van de Lage Landen. Utrecht; Antwerpen, 1985.

Musique et musiciens au XVIIe siècle: correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens / publiées par W. J. A. Jonkbloet, J. P. N. Land. Leyde, 1882.

Noske F. Sweelinck. Oxford, 1988.

Peeters F. The organ and its music in the Netherlands, 1500–1800. Antwerpen, 1971.

Pols A. M. De Ruckers en de klavierbouw in Vlaanderen. Antwerpen, 1942.

Sigtenhorst Meyer B. van den. Jan P. Sweelinck en zijn instrumentale muziek. Den Haag, 1934; herziene en bijgewerkte druk: in 2 dl. II 1946.

Teepe D. Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert: eine gattungsgeschichtliche Studie. Kassel, 1991.

Франция

Юровский А. Н. Французская музыкальная орнаментика: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1945.

Anthony J. R. French Baroque music from Beaujoyeux to Rameau. 3rd enl. ed. London, 1997.

Baumont O. Couperin, le musicien des rois. Paris, 1998.

Borrel E. L'interprétation de la musique française. Paris, 1934. (Les maîtres de la musique).

Bouvet Ch. Les Couperins: Une dynastie de musiciens français. Paris, 1919.

Bouvet Ch. Nouveaux documents... des Couperins. Paris, 1932.

Brunold P. Traité de signes et agréments employés par les clavecinistes française. Lyon, 1925.

Gustafson B. French harpsichord music of the 17th century: a thematic catalog of the sources with comment.: in 3 vol. Ann Arbor, 1979.

Ledbetter D. Harpsichord and lute music in 17th-century France. London, 1987.

Neumann F. The French inégales, Quantz, and Bach // JAMS. 1965. Vol. 18, N 3.

Prévost P. Le prélude non mesuré pour clavecin. Baden-Baden, 1987.

Riemann H. Rameau als Klavierpädagoge // *Riemann H.* Präludien und Studien: gesamm. Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik: in 3 Bd. Frankfurt, 1895–1900. Bd. 2. 1900.

Saint-Arroman J. L'interprétation de la musique française, 1661–1789: en 2 vol. Paris, 1983. [Vol.] 1: Dictionnaire d'interprétation: (Intonation).

Strifling L. Esquisse d'une histoire de goût musical en France au XVIIIe siècle. Paris, 1912.

Tessier A. Couperin. Paris, 1926.

Tiersot J. Les Couperins. Paris, 1926.

Италия

Окраинец И. А. Сонаты Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М., 1994.

Badura-Skoda E. Domenico Scarlatti und das Hammerklavier // Österreichische Musik-Zeitschrift. 1985. N 10.

Bonaventura A. Bernardo Pasquini. Roma, 1923.

Della Corte A. Francesco Durante. Kassel, 1954.

Fabbri M. Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio Federico Haendel // Chigiana. 1964. Vol. 21 (1).

Fabbri M. L'alba del pianoforte: verità storica sulla nascita del primo cembalo a martelletti. Milano, 1968.

Gerstenberg W. Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti. Regensburg, 1933.

Keller H. Domenico Scarlatti, ein Meister des Klaviers. Leipzig, 1957.

Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton (New Jersey), 1953; 1984.

Krebs C. Girolamo Diruta's "Il Transilvano" // VMw. 1893. Jg. 9.

Longo A. Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica. Napoli, 1913.

Pannain G. Le origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia dal 1500 fino al 1730 circa. Napoli, 1918.

Pestelli G. Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico. Torino, 1967.

Rongo L. Girolamo Frescobaldi. Torino, 1930.

Scheveloff J. The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources: diss. in 3 vol. Ann Arbor, 1970.

Sutherland D. Domenico Scarlatti and the Florentine piano // Early music. 1995. Vol. 23.

Torre Franca F. Poeti minori del clavicembalo. Milano, 1910.

Torre Franca F. Le origini italiane del romanticismo musicale: I primitivi della sonata moderna. Torino, 1930.

Valabrega C. Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo, la sua opera. Modena, 1937.

Wright D., Stenbridge C. Italian split-keyed instruments with fewer than nineteen divisions to the octave // PPR. 1994. Vol. 7, N 2.

Германия

Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982.

Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи: в 2 ч. М., 1948. Ч. 1: Симфонизм.

Милка А. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М., 1999.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / перевели с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская; ред. пер. и авт. ст. «Альберт Швейцер и его книга о Бахе» М. С. Друскин; авт. ст. «И. С. Бах в жизни братьев Друскиных» Л. Г. Ковнацкая, М. П. Мищенко; хронограф жизни и творчества Баха Т. В. Шабалиной; ред. Л. Г. Ковнацкая. М., 2002.

Эмери У. Орнаментика Баха / пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. М., 1996.

Aldrich P. Ornamentation in J. S. Bach's organ works. New York, 1950.

Badura-Skoda, Eva u. Paul. Mozart-Interpretation. Wien, 1957.

Badura-Skoda E. Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano // Israel studies in musicology. 1980. Vol. 2.

Badura-Skoda P. Bach-Interpretation: Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. Wien, 1990.

Badura-Skoda P. Interpreting Bach at the keyboard. Oxford, 1993.

Bodky E. The interpretation of Bach's keyboard works. Cambridge (Massachusetts), 1960.

Breig W. Die Virginalisten und die deutsche Claviermusik der Schütz-Generation // Deutsch-englische Musikbeziehungen / hrsg. v. W. Konold. München, 1985.

Eggebrecht H. H. Heinrich Schütz: Musicus poeticus. Göttingen, 1959.

Emery W. Bach's ornaments. London, 1953.

Hoffmann-Erbrecht L. Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit // Jenaer Beiträge zur Musikforschung 1. Leipzig, 1954.

Kahle F. Georg Friedrich Händels Cembalosuiten: Diss. Berlin, 1929.

Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1950.

Klotz H. Die Ornamentik des Klavier- und Orgelwerke von J. S. Bach. Kassel, 1984.

Kobayashi Y. Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // Bach-Jahrb. 1988.

Ledbetter D. Bach's Well-tempered Clavier: The 48 preludes and fugues. New Haven; London, 2002.

Marshall R. L. Organ or "Klavier"?: Instrumental prescriptions in the sources of J. S. Bach's music // J. S. Bach as organist: his instrument, music and performance practices. Bloomington, 1985.

Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). 2., überarb. u. erw. Ausg. Wiesbaden, 1990.

Tureck R. An introduction to the performance of Bach: in 3 vol. Oxford, 1960.

Wolff Ch. Johann Sebastian Bach: the learned musician. New York, 2001.

Книжная литература о немецкой клавирной музыке, особенно о творчестве Баха, настолько обширна, что нет возможности перечислить даже главнейшие источники. Среди недавно (до 1960 года) вышедших изданий выделим названные книги Т. Ливановой, Л. Гофмана-Эрбрехта, Ф. Кале и Г. Келлера, представляющие, на наш взгляд, значительный интерес. Из более поздних публикаций в перечень добавлены также лишь немногие избранные.

Примечания

¹ (С. 29). Автор использует полисемантический немецкий термин «клавир» для обозначения группы клавишно-струнных инструментов: клавесин с его многочисленными разновидностями, клавикорд и раннее фортепиано, но не орган — инструмент клавишно-духовой. Это связано с необходимостью ограничить круг проблем в работе, поскольку история органа и органной музыки представляет собой отдельную и чрезвычайно объемную тему исследования. Фактически же в Германии до начала XVIII века термин «клавир» трактовался главным образом в более широком смысле, обозначая помимо клавиатуры все виды клавишных инструментов. Позже, приблизительно до середины XVIII века, он подразумевал преимущественно клавишно-струнные инструменты, а еще позже, вплоть до конца XVIII века, — в большинстве случаев клавикорд. М. С. Друскин пользуется этим термином, не касаясь его исторической эволюции, однако при рассмотрении конкретных инструментов, как правило, вносит соответствующие уточнения.

Первоначально слово «клавир» писалось по-немецки «Clavier», а с последней четверти XVIII века — «Klavier». Некоторые отечественные авторы придают этому внешнему отличию смысловое значение. В частности, А. Майкапар в примечаниях к своему переводу книги Э. Бодки, ссылаясь на фундаментальное исследование В. Апеля и работу Л. Ройзмана, пишет: «...в Германии под Klavier подразумевались клавишно-струнные инструменты, а под Clavier — кроме них еще и орган (см.: *Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. S. 4; см. также исправленное и уточненное издание этой книги в переводе на английский язык: *Apel W. The history of keyboard music to 1700*. Bloomington; Indianapolis, 1972. P. 3)» (Бодки, 1993: 241). Л. Ройзман высказал еще ранее эту точку зрения, также ссылаясь на книгу Апеля (Ройзман, 1976: 140–141). Новая идея получила широкое распространение среди русских музыкантов. Однако она основана

на недоразумении: у Апеля речь идет лишь о том, что в *современном* словоупотреблении термин «Clavier» обозначает все струнные клавишные инструменты.

² (С. 59). Вопросы исторически достоверного темпа исполнения старинных танцев всегда интересовали как музыкантов-практиков, так и ученых. В книге А. Долмеча «Интерпретация музыки XVII и XVIII веков, как она видится на основании данных того времени» (Dolmetsch, 1915) этим проблемам посвящена отдельная глава. Большую ценность представляет работа Э. Борреля «Метрономические указания французских авторов XVIII века» (Borrel, 1928), а также книга Р. Хардинг «Истоки музыкального темпа и выразительности» (Harding, 1938) с развернутой главой «Метроном и его предшественники» и статья известного клавесиниста и исследователя старинной музыки Р. Кёркпатрика «Метрономические обозначения в XVIII веке» (Kirkpatrick, 1940), написанная на основе его доклада 1938 года (на эту статью имеются ссылки в ДД). Впоследствии указанные проблемы были рассмотрены во многих специальных работах: Sachs, 1953; Hermann-Bengen, 1959; Donington, 1963 (раздел о темпе); Mahling, 1977; Frotscher, 1963; ¹1980 (конспективное изложение раздела о темпе из книги Фротшера см.: Колчевский, 1986).

Среди авторов конца XVII — начала XVIII века, писавших на эту тему, отметим следующих. Де Сен-Ламбер (Saint Lambert de, 1702) и Э. Лулье (Loulie, 1696) взяли за основу идею о взаимосвязи темпа исполнения музыки и тактового размера. Французский ученый и музыкант Ж. Совёр опубликовал труд, в котором сообщил об изобретенном им эхометре и на музыкальном примере продемонстрировал свой способ исчисления темпа (Sauveur, 1704). Большой интерес к проблеме темпа проявлял Л.-Л. Пажо д'Онз-ан-Брей, предложивший в 1732 году на рассмотрение Королевской академии наук «Описание и способ использования метрометра, или машины для отбивания такта во всех типах арий» (Ons-en-Bray d', 1735; этой работе посвящена статья: Wolff H. Ch., [1978]). Автор изобретения приводит в измерении метрометром темпы произведений Люлли, Коласса, Кампра, Детуша и Мато. В названной выше работе Кёркпатрика, одним из первых исследовавшего темповые указания д'Онз-ан-Брея, содержится полная их таблица с переводом на современные метрономические обозначения.

На основании сведений, содержащихся в старинных трактатах и научных трудах — Л'Аффийяра (L'Affillard, 1705), Ла Шапеля (La Chapell de, 1737, III), Кванца (Quantz, 1752), Шокеля (Choquel, 1759) и др., — во многих случаях возможно дать точные метрономические

эквиваленты темпа тех или иных танцев, хотя при сопоставлении источников подчас обнаруживаются значительные расхождения. Причины таких расхождений — изменчивость и субъективность ощущения музыкального темпа вообще и перемена господствующих музыкально-эстетических представлений к середине XVIII века, когда писали Кванц и Ла Шапель, по сравнению с существовавшими в конце XVII — начале XVIII.

Особый интерес представляет трактат Л'Аффийяра, где впервые в истории музыки столь полно, точно и систематично приводятся темповые указания. Л'Аффийяр измеряет темп в терциях — шестидесятих долях секунды. Основой его исчислений явилась теория колебания маятника, разработанная Ж. Совёром. Для перевода таких темповых обозначений в современные метрономические нужно разделить число терций в минуте (3600) на указываемое Л'Аффийяром число. Например, его указание «30» соответствует темпу $3600/30 = 120$ ударам в минуту. При этом в обозначениях фиксируется и метр: цифра без скобок указывает на один удар в такте, цифра со скобкой сверху — на два удара, со скобкой слева — на три удара, со скобками сверху и снизу — на четыре удара, со скобками справа и слева — на шесть ударов.

Многочисленные точные темповые характеристики распространенных во времена Л'Аффийяра жанров, содержащиеся в 5-м издании его трактата (1705), детально изучены в XX веке многими авторами (Borget, 1928; Harding, 1938; Kirkpatrick, 1940; Wolff H. Ch., [1978]; Grüß, 1975; Schwandt, 1977; Копчевский, 1986 и др.). Приведем таблицу темпов, составленную по Л'Аффийяру Кёркпатриком (указ. соч., с. 40–41):

Таблица 1

Размер	Пьеса	Обозначение	ММ
♩	Marche	$\widehat{38}$	♩ = с. 95
♩	Exemple	$\widehat{50}$	♩ = 72
2	Exemple	$\widehat{30}$	♩ = 120
	Gavotte	$\widehat{30}$	♩ = 120
	Rigaudon	$\widehat{30}$	♩ = 120
	Bourée	$\widehat{30}$	♩ = 120
	Pavane	$\widehat{40}$	♩ = 90
	Branle en rondeau	$\widehat{34}$	♩ = 106

Окончание таблицы 1

Размер	Пьеса	Обозначение	ММ
$\frac{3}{2}$	Sarabande tendre	(50	$\text{♩} = 72$
	Air tendre	(45	$\text{♩} = 80$
	Air fort grave	(74	$\text{♩} = 48$
	Courante	(40	$\text{♩} = 90$
8	Exemple	(42	$\text{♩} = 86$
	Sarabande en rondeau	(42	$\text{♩} = 86$
	Passacaille	(34	$\text{♩} = 106$
	Chaconne	(23	$\text{♩} = 156$
	Menuet	51	$\text{♩} = 70$
$\frac{3}{8}$	Exemple	31	$\text{♩} = 116$
	Passpied	42	$\text{♩} = 86$
	Gigue	31	$\text{♩} = 116$
	Air fort léger	31	$\text{♩} = 116$
$\frac{6}{4}$	Exemple	(24)	$\text{♩} = 150$
	Leçon	(24)	$\text{♩} = 150$
	Sarabande	(27)	$\text{♩} = 133$
	Marche en rondeau	(24)	$\text{♩} = 150$
	Air grave en rondeau	(30)	$\text{♩} = 120$
6	Canaries en rondeau	$\widehat{34}$	$\text{♩} = 106$
	Menuet	$\widehat{48}$	$\text{♩} = 75$
	Gigue	$\widehat{36}$	$\text{♩} = 100$

В последнее время некоторые музыканты стали подвергать сомнению правильность представленного выше понимания темповых обозначений Л'Аффийера (см.: Schwandt, 2002). Однако это лишь предположение.

³ (С. 68). Названные М. С. Друскиным предшественники клавира были инструментами бесклавишными (щипковыми или молоточковыми). История их таит много неясностей, и в понимании их названий существовало и существует множество расхождений. Недоразумения имеют следующие исторические причины:

дульцимером мог называться *псалтериум*, и наоборот;
 дульце мелос стал впоследствии тоже именоваться *дульцимером*;
 каждый из названных инструментов мог фигурировать как *эшикье* и *чеккер*.

В самых общих чертах охарактеризуем предшественников клавира.

Псалтериум — струнно-щипковый бесклавишный инструмент, звук на котором извлекался посредством щипка пальцем либо плектром. Зародился в странах Востока, в Европе появился около XI века. Был известен под различными наименованиями: *лат.* psalterium, *фр.* psaltérion, saltere, sauterie, *нем.* Psalter, Psalterium, *итал.* salterio. До XIII века (возможно, и позднее) в странах Западной Европы нередко встречались разновидности инструмента такого же названия со струнно-молоточковым (ударным) принципом звукоизвлечения (см.: Sachs, 1930: 135; Meer van der, 1989: 6–12; о том же пишет Б. Кеньон де Паскаль — см.: McKinnon et al., 2002), но, по современным понятиям, их следует называть дульцимерами. В 1184 году изображение псалтериума уже обнаруживается на портале церкви Св. Яго де Компостела. Струнно-щипковый принцип звукоизвлечения впоследствии получил дальнейшее развитие при создании инструментов с клавишно-щипковой механикой (клавесин, вёрджинел и спинет).

Дульцимер — также инструмент восточного происхождения, имевший множество названий: *фр.* doulcemelle, doucemelle, *итал.* timpanon; dolcimela, salterio; *исп.* dolcema, salterio, tympano; *нем.* Hackbrett, Hackebrett; *швед.* hackbräd, hackbräde; *флам.* hakkebord; *швейц.-нем.* Nachbratt; *англ.* dulcimer, doweremere, dulcimor(e), dulcimur, dulsa chordis; в славянских странах — цимбалы, cimbalom, zimbél, cembalo. Принятое теперь название — английского происхождения, оно стало распространяться, скорее всего, в XV веке. Типичный вид дульцимера — бесклавишный многострунный инструмент, в основных чертах совпадающий с псалтериумом. Отличие в том, что, согласно преобладающей сегодня точке зрения, на дульцимере играли при помощи молоточков. В случае же использования плектрового способа звукоизвлечения ученые предпочитают называть инструмент псалтериумом (см.: Kettlewell, 1976).

Об эзкаире, или эшикье, или дульце мелосе, см. следующее примечание.

⁴ (С. 68). М. С. Друскин указывает в ДД, что, работая над этим разделом, пользовался также трудом Ж. Ле Серфа (Le Cerf, 1931). Те же сведения, как уже было отмечено на с. 68, привел еще Пирро (Pirro, 1925: 6). Ранее об экзакире (или эшикье) и о короле Иоанне I Арагонском подробно писал Э. Вандер Стратен (Vander Straeten, 1885: 40, 60), затем испанский композитор и исследователь Ф. Педрель (Pedrell, 1901: 64). Наконец, обобщение имеющихся на этот счет сведений дается в работе О. Кинкелди (Kinkeldey, 1910: 57–58). Основываясь на материалах Вандер Стратена и Педреля, Кинкелди утверждает, что первое упоминание экзакира встречается в письмах Иоанна Арагонского в 1387 году (М. С. Друскин ссылается на сведения из более позднего письма, 1388 года), и пишет далее: «То, что это был струнный инструмент с клавиатурой и что во время короля Иоанна он не был широко известен, можно заключить из содержания писем...» Кинкелди и Пирро сообщают, что король Иоанн обратился в письме к герцогу Бургундскому с просьбой направить к нему менестреля Иоанна-органиста (Johann dels orguens), умевшего играть на эшикье (echiquier). Как видим, Кинкелди не учел, что впервые эшикье упоминается в 1360 году.

Д. Рэйт обращается к той же проблеме в статье «Chekker» (чеккер — английское название эшикье) и опирается частично на те же источники, но не упоминает работ Вандер Стратена, Педреля, Кинкелди и Пирро (Wraight, 2002: 558–559). Суммируя имеющиеся сведения, он пишет, что некоторые авторы определяли чеккер как вертикальный клавесин, то есть клавицитериум (clavicytherium), другие же полагали, что, скорее всего, это был клавикорд. Рэйт считает проблему еще далеко не решенной, однако, по его мнению, названием «эшикье» обозначался именно клавикорд, поскольку изобретение клавесина относится к более позднему времени. Таким образом, поддерживается точка зрения, высказанная ранее Э. Райпином (Ripin, 1975). Однако существует и другое мнение. Так, В. Апель пишет в своей фундаментальной монографии: «Возможно, eschiquier (eschiquier, chekker, Schachtbrett) является своего рода клавесином. В „Minne Regeln“ Эберхарда Церсне (1404) наряду с Schachtbrett называются clavichordium и clavicymbalum. Оба типа инструмента, очевидно, появились во второй половине XIV столетия» (Apel, 1972: 16; «Minne Regeln», а точнее «Der minnen regelen», то есть «Законы любви», — сборник немецкого поэта Э. Церсне из Миндена).

Нельзя полностью отрицать возможность того, что клавишный экзакир имел клавесинную механику. В NGD-1, в статье «Harpisichord», написанной коллективом авторов, которые специально изучали интересующий

нас вопрос, говорится: «Самое раннее известное упоминание клавесина относится к 1397 году, когда один юрист из Падуи (Иоганн Людовикус, как указывается в MGG-2, Bd. 2, Sp. 491, со ссылкой на работу: Page, 1984.— Ред.) писал, что некий мастер по имени Герман Полль изобрел инструмент, названный клавицембалумом <clavicembalum>. Таким образом, изобретение клавесинной механики, согласно этим данным, относится к 90-м годам XIV века. Самое раннее известное изображение клавесина имеется на скульптурной части алтаря 1425 года в Миндене, в Северо-Западной Германии» (Ripin et al., 1980: 216). Э. Бодки, ссылаясь на К. Закса (Sachs, 1940: 337), пишет, что сохранилась миниатюра 1409 года, на которой изображен клавесин (Bodky, 1960: 5).

Известный английский ученый и коллекционер старинных музыкальных инструментов Ф. Гелпин, а позднее крупный ирландский музыковед Г. Флад обратились к детальному изучению труда Арнаута де Зволле (1440), опубликованного Ж. Ле Серфом и Э.-Р. Лабандом (Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle..., 1932). Они установили, что в этом труде в качестве разновидности дудьце мелоса описан клавишно-струнный инструмент с молоточковым принципом звукоизвлечения (Гелпин указывает, что к подобному выводу пришел еще Ж. Фетис в середине XIX столетия). Гелпин также выдвинул гипотезу, что эшикье, или чеккер, и есть описанный у де Зволле четвертый вид дудьце мелоса, а следовательно, это молоточковый инструмент — самый ранний предшественник фортепиано (Galpin, 1954: 194–195). Начиная с 70-х годов XX века на эту тему ведутся дебаты в работах Э. Райпина, К. Пэйджа, Т. Найтона, М. Меуса, Д. Рэйта и др.

Де Зволле, врач герцога Бургундского, следующим образом описывает четвертый тип дудьце мелоса: «...[в конце] каждой клавиши имеется прикрепленный кусочек [дерева], который снабжен свинцом; если ударить по клавише, то она наталкивается на расположенное над ней вблизи струн препятствие и этот кусочек подпрыгивает в направлении струны и, ударив ее, падает обратно [cadit], при этом клавиша остается нажатой. Этот кусочек [дерева] снабжен металлическим крампинумом <scrampinum> [то есть подобием тангента], как на клавикорде» (цит. по: Galpin, 1954: 195; пояснения в квадратных скобках принадлежат Гелпину). Очевидно, что речь здесь идет о примитивном молоточковом механизме (чертеж механики дудьце мелоса по описанию и рисунку де Зволле см.: Ripin & Wraight, 2002: 677).

Ф. Гелпин высказал предположение, что название эшикье связано с имеющимся в его механике упором (по-французски «eschec»), который останавливал движение клавиши; аналогичным образом английское

«chekker» могло произойти от слова «check» (поэтому, видимо, этот исследователь и отождествил эшикье с дульце мелосом). Однако полагаем, что версия происхождения названия, изложенная М. С. Друскиным, более верна. Это следует и из указанной статьи Д. Рэйта, где он выступает против отождествления эшикье и четвертого вида дульце мелоса (Wraight, 2002: 558–559).

Недостаточность сведений и терминологический разнобой все же не позволяют решить, можно ли отнести данные трактата де Зволле к механике тех инструментов, о которых писал король Иоанн I.

⁵ (С. 68). О появлении слова «clavichord» в английском переводе книги де Ла Тур-Ландри пишет А. Фарпанк (см.: *Le trésor des pianistes*, 1861, [Préliminaires]: 3). Однако известны и более ранние упоминания клавикорда. Так, упомянутый в примеч. 4 сборник «Der minnen regelen» (1404) немецкого поэта Эберхарда Церсне содержит перечисление: «schachtbret, monocordium, rotte, clauicordium, lute, clauicimbolum» (цит. по: *Ämbröſ*, 1864: 507). Дж. Гиллеспи трактовал в этом контексте термин «schachtbret» (более обычное написание — «Schachtbrett») как немецкий эквивалент французского «echiquier» (Gillespie, 1966: 3). К. Кребс, напротив, считал, что названия «schachtbret» и «monochordium» обозначают здесь инструмент для экспериментов над звуком (Krebs, 1892: 93). Во второй части настоящей монографии (с. 324) М. С. Друскин приводит данные об упоминании клавикорда в источнике, относящемся еще к 1235 году.

Самое раннее изображение клавикорда с точной датировкой относится к 1425 году (см.: Ripin et al., 1980: 8). В европейских странах этот инструмент называли следующими терминами: *лат.* clavicordium, clavichordium; *фр.* clavicorde, manicorde, manicordion; *нем.* Clavichord; *итал.* manicordo, manacordo, sordino; *исп.* manicordio, monacordio; *англ.* clavichord, реже — clarichord.

⁶ (С. 68). На с. 83 и 324 данной книги, где речь идет о клавесине и его разновидностях, М. С. Друскин указывает иную дату — 1490 год. Подразумевается ли при этом тот же инструмент или другой, сказать невозможно. Г. Кински (Kinsky, 1910: 56) и вслед за ним К. Закс (Sachs, 1930: 146) называют в качестве самого раннего сохранившегося до наших дней спинета инструмент из Модены, изготовленный в 1493 году. В любом случае точная атрибуция инструментов, упоминаемых в старинных источниках, составляет весьма сложную задачу из-за того, что под названием «спинет» («эпинет») могли значиться различные

инструменты. Например, в Италии вёрджинелы зачастую именовались спинетами, во Франции — эпинетами, и, более того, в XVI–XVII веках французы могли называть эпинетом любой клавишно-струнный инструмент. Объективно же самым характерным отличительным признаком вёрджинела было то, что струны в нем располагались параллельно клавиатуре, в то время как у спинета, если придерживаться строгой классификации, они шли под углом. Вёрджинелы могли быть прямоугольными, пятиугольными (пентагональными) и многоугольными (полигональными), спинет же чаще всего имел крыловидную форму, но вытянутую не вперед, а вправо от играющего.

⁷ (С. 74). Наиболее древний из сохранившихся клавикордов здесь датируется 1547 годом, а на репродукции между с. 80 и 81 приводится «связанный» клавикорд, датированный 1537 годом. К сожалению, М. С Друскин не указал, где хранится этот инструмент и откуда взята репродукция. Согласно Э. Райпину, самым ранним из ныне существующих считается клавикорд работы Доменико да Пезаро (1543), хранящийся в Музее музыкальных инструментов Лейпцигского университета (см.: Ripin, 1980: 460, 462; Ripin et al., 2002a: 8; Musikinstrumenten-Museum..., 1981). Сведения о нем приводил уже в начале XX века К. Закс (Sachs, 1923: 5); тогда этот инструмент находился в Heyermuseum в Кёльне. Позднее о нем писал А. Шеффнер (Schaeffner, 1927: 2045).

В ДД (с. 9) сказано, что клавикорд 1547 года «имел четыре октавы, начиная от фа большой октавы». При рассмотрении клавикорда 1537 года на иллюстрации оказывается, что в нем без одной клавиши три октавы. Следовательно, речь идет о разных инструментах. На изображении клавикорда слева можно обнаружить надпись с именем известного венецианского мастера Алессандро Трасунтино. Удалось установить, что этот «связанный» клавикорд хранится в Копенгагене в Musikhistorisk Museum (см.: Rueger, 1982: [47], il. 32). К. Рюгер пишет, что клавикорд Трасунтино «является вообще самым древним из сохранившихся» (Ibid. S. 64). По утверждению специалистов, на которых ссылается Рюгер, в XVI веке инструмент был отреставрирован фламандским или немецким мастером, но инкрустации и ренессансная орнаментация аутентичные. Текст надписи на латыни гласит: «Как роза цветок всех цветков, так и это инструмент всех инструментов». Однако аутентичность клавикорда 1537 года спорна. Так, в фундаментальной работе Д. Боулча высказывается мнение, что это, возможно, подделка итальянского антиквара Л. Франчолини, который в 1910 году был признан судом виновным в коммерческом подлоге (Boalch, 1995: 195).

Д. Рэйт утверждает, что во многих случаях инскрипции на инструментах поддельные (Wraight, 1997). В монографии Э. Коттика по истории клавишно-струнных инструментов указывается, что самые ранние сохранившиеся клавикорды — два инструмента, изготовленные неизвестными мастерами около 1540 года и хранящиеся в Музее музыкальных инструментов Лейпцигского университета (Kottik, 2003: 22). На сегодняшний день именно эта дата утвердилась в науке.

⁸ (С. 87). До недавнего времени считалось, что шестнадцатифутовый регистр на клавесине был изобретен в середине XVIII века (см.: Hubbard, 1965: 183). Однако клавесины с шестнадцатифутовым регистром изготавливались в Германии и раньше — в основном Хиеронимусом Альбрехтом Хассом. Сохранившийся инструмент его работы датируется 1734 годом (см.: Ripin et al., 1980: 235). Из обнаруженного в 1985 году К. Аренсом документа (объявление в «*Leipziger Post-Zeitung*» от 23 октября 1731 года) также следует, что инструменты с шестнадцатифутовым регистром были известны уже во второй четверти XVIII века: «Любителям благородной музыки послужит сообщение о том, что органных и инструментальных дел мастер по имени Валь Фридрих Фикерн <Wahl Friedrich Fickern> из Цейца изобрел и построил новый музыкальный инструмент, названный цимбал-клавиром <Cymbal-Clavier>; он имеет форму шестнадцатифутового клавицимбеля и является четыреххорным, с натянутыми проволочными струнами; по торжественности и силе звука он превосходит самые звучные клавицимбели и держит строй без присмотра так же хорошо, как и клавикорд. На нем столь же легко играть, поскольку молоточки размером в 2½ дюйма ударяют по струнам сверху вниз... Помимо этого на нем имеются регистры <Veränderungen>: 1) приятное смягчение, будто играют молоточками, обернутыми сукном; 2) можно также с помощью включения цуга воспрепятствовать шуму, образуемому из-за смешения звучащих струн во время игры, то есть [наподобие того,] как кусочек материи, прикрепленный к тангенту клавицимбеля (в данном случае подразумевается демпфер, прикрепленный к прыгуну.— *Ред.*), прекращает звучание струн. Этот инструмент вызвал восхищение многих виртуозов и был ими испытан; его можно приобрести за доступную цену, и он имеет свойства тех цимбал, которые изобрел в высшей мере известный Пандалон (имеется в виду Панталеон Хебенштрайт.— *Ред.*)» (цит. по: Badura-Skoda E., 1991b: 170). Приведенные сведения важны еще и потому, что это новый материал об инструменте с клавишно-молоточковым механизмом, а в терминологическом плане мы

встречаемся с необычным названием «Cymbal-Clavir». В трактате Адлунга (Adlung, 1758: 559) фамилия упомянутого в «Leipziger Post-Zeitung» инструментального мастера значится как Фикерт (Fickert), а Х. Хенкель называет его Вальфридом Фикером (Walfried Ficker; см.: Henkel, 1996: 293).

Исключительный интерес представляет обнаруженное П. Столпянским объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» за 1729 год (с. 176): «Любопытным охотникам до хорной и каморной музыки через сие известно чинится, что в Данциге, на продажу имеются... 2) преизрядный клавесин... с 4 голосами (с четырьмя хорами струн.— *Ред.*), из которых один о 4 тонах, 2 о восьми, четвертый о 16 тонах (то есть с четырехфутовым, восьмифутовым и шестнадцатифутовым регистрами.— *Ред.*) стоимостью по 100 рублей. <...> И ежели бы кто до сих преизрядных музыкальных инструментов охоту возымел, тот может, в 6 или 8 недель, к хозяину оных инструментов Феофану Андрею Фолькману, органисту главной церкви Св. Екатерины в Данциге, письмом отозваться...» (Столпянский, 1926: 183–184). Исследования, проведенные в последние годы и опубликованные в «Cöthener Bach-Hefte» (см. Hoppe, 1998; Badura-Skoda E., 1998; Ahrens, 1998; Wagner, 1998; Rampe, 1998), показали, что уже в 20-е годы XVIII века в Германии шестнадцатифутовый регистр был достаточно широко распространен на клавесинах, и в особенности на самостоятельных педальных инструментах.

⁹ (С. 89). Действительно, регистр 4' чаще всего устанавливали на верхнем мануале, однако у некоторых инструментов он располагался на нижнем. Вообще, существовало множество вариантов расположения (диспонирования) регистров. В Англии, например, уже в 1622 году делали клавесины с тремя хорами восьмифутовых струн, различавшихся тембром и динамикой. Чаще всего мастера строили клавесины с двумя восьмифутовыми хорами струн, и в таких случаях четырехфутовый регистр размещали на одном мануале с восьмифутовым. Многочисленные сведения на этот счет см. в монографии Ф. Хаббарда (Hubbard, 1965), в статьях «Harpsichord» в NGD-2 (Ripin et al., 1980) и в The new Grove dictionary of musical instruments (Ripin et al., 1984), а также в статье «Cembalo» в MGG-2 (Meer van der et al., 1995).

Копулой называется механизм подсоединения регистров побочного мануала (или мануалов) к главному (подробнее см.: Панов, 2005: 53). До изобретения педального механизма подсоединение производилось движением одного из мануалов. Включение других регистров (в том числе на одномануальном клавесине) производилось с помощью рычажков.

Определить точную дату появления копулы на клавишине до сегодняшнего дня не представляется возможным. Высказываются предположения, что она могла быть изобретена уже в конце XVII века. Возможно, Мерсенн в 1636 году писал именно о копуле, когда говорил о «маленьких деревянных клинышках в конце клавиш, благодаря которым можно было достигать смены регистровки...» (цит. по: Ripin et al., 1980: 228). Хаббард, однако, считает, что у Мерсенна о копуле ничего не сказано, а информация об этом — притом весьма противоречивая — содержится в трактате Ж. Дени (Denis, 1650: 13; 1643; см.: Hubbard, 1965: 122–123).

¹⁰ (С. 90). Столь категоричное суждение отражает точку зрения, доминировавшую в музыкальной науке 30–50-х годов XX столетия. Нетрудно заметить, что в последующих рассуждениях (см. с. 91) М. С. Друскин, основываясь на исторических фактах, приходит к более гибкому решению и указывает на зависимость звучания клавиесина от характера туше. Этому же вопросу он касается и в ДД:

Оговорки Ф. Э. Баха все же не снимают возможности в какой-то минимальной мере влиять на градации силы клавиесинного звука. Те же возможности разумеет и Ванда Ландовска, когда пишет, что только мастер может извлечь из клавиесина полную и разнообразную звучность. Очевидно, динамическое изменение звука зависит от скорости падения клавиши и связанной с ним энергии толчка, который получает струна. Поэтому следовало бы говорить о «силе звуковой атаки», которая влияет на силу звука. И недаром, определяя приемы *fortissimo* на одномануальном клавиесине, Кванц рекомендует с яростью (*heftig*) нападать на клавишу (Quantz, 1789: 231). (Собственно говоря, Кванц пишет: «mit einen heftigen und stärken Anschlag», то есть «нажимая клавишу стремительно и сильно». — *Ред.*)

Возвращаясь к комментируемым страницам, обратим внимание на следующую мысль М. С. Друскина: «Под руками выдающихся исполнителей оживлялась „скованная“ динамика этого инструмента». Интересно в этой связи высказывание такого выдающегося клавириста, как Ф. Э. Бах: «Если будут постоянно играть только на клавиесине, то привыкнут исполнять в одной краске (то есть на одном уровне громкости. — *Ред.*), а разнообразие туше, которое может выполнить на клавиесине лишь хороший клавикордист, как бы это ни звучало странно, остается для них недоступным, поскольку считается, что все пальцы извлекают на клавиесине одинаковый тон. Сие можно без труда проверить, пригласив двух

людей, один из которых является хорошим клавикордистом, а другой — исключительно клавесинистом, и попросить их исполнить на инструменте последнего одну и ту же пьесу с одними и теми же украшениями, а затем оценить, произвели ли они одно и то же впечатление или нет» (Bach, 1753: 11). О значении туше говорит и известный современный американский клавесинист Э. Парментье: «На клавесине играющий может зацепить струну нежным прикосновением или более сильным туше или может сделать это мощным воздействием; каждым из этих способов создается различный эффект» (Парментье, 1995: 26).

¹¹ (С. 95). Уже в инвентарной книге Медичи за 1700 год значится: «Арпичембало Бартоломео Кристофори — новое изобретение, которое может передавать *piano* и *forte*... с демпферами из красной материи, прикасающейся к струнам, и с молоточками, посредством которых делается *piano* и *forte*...» (цит. по: Wenke, 1978: 47). В. Венке пишет, что Кристофори приступил к созданию своего «чембало, которое делает *piano* и *forte*» («*cembalo che fa il piano e il forte*») в 1698 году. Следовательно, фортепиано было изобретено в самом конце XVII века. М. Фаббри считает, что оно было сконструировано Кристофори в 1698 году (Fabbrì, 1964, 1968, 1991). Х. Хенкель, ссылаясь на труд К. Рестле (Restle, 1991: 66), пишет, что, согласно новейшим сведениям, Кристофори не позднее 1697 года изготавливал молоточковые флюгели (Hammerflügel), которые называл «*Cimbali con piano e forte*» (Henkel, 1996: 292). Но полной уверенности в справедливости этого утверждения на сегодняшний день еще нет, ибо под таким названием мог значиться и клавесин с мануалами *forte* и *piano*.

На протяжении конца XVII и до конца XVIII столетия новый молоточковый инструмент обозначали самыми различными наименованиями: в Италии главным образом — *gravicembalo col piano e forte* (гравичембало с *piano* и *forte*), *cembalo che fa il piano e il forte* (чембало, которое делает *piano* и *forte*), *nuova invenzione d'un gravicembalo col piano e forte* (новое изобретение — гравичембало с *piano* и *forte*), *nuovo cembalo* (новое чембало), *cembalo di martelletti*, *cembalo a martellini* (чембало с молоточками), *cembalo col martelli* (чембало с молотками), *cembalo senza penne* (чембало без перьев), *cembalo con e senza penne* (чембало с перьями и без них, то есть двухмануальный клавишный инструмент, совмещающий в одном корпусе и клавесин и фортепиано), *cembalo straordinario* (необычное чембало), *cembalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* (чембало с *piano* и *forte*, проще говоря — с молоточками); во Франции — *clavecin à maillets*, *clavecin à marteaux*

(клавесин с молоточками), Fortbien (весьма громко), Piano et Forte; в Испании — Fuerte piano; в Германии — Claveceins, auf welchem das piano und forte zu haben (клавесин, на котором можно получать piano и forte), Hammerwerk (молоточковый механизм), Hammerpantalón (молоточковый панталон), Forte Piano, Pianoforte, Fortepiano, Flügel (флюгель, буквально — крыло; в конце XVIII века в России писали «флигель»); в Англии — hammer harpsichord (молоточковый харпсикорд), а также, как в Германии, Forte Piano, pianoforte, fortepiano, в России — клавесин с молоточками и сурдинами, пианофорт и др.

¹² (С. 101). Под «энгармоническим клавесином» имеется в виду инструмент с так называемой расщепленной клавиатурой, на которой количество клавиш в октаве превышает 12. По сообщению Царлино, известный инструментальный мастер Доменико да Пезаро (или



зовались четвертитоновые интервалы. Эксперименты музыкантов в этой сфере были очень интенсивными, их результатом явилось создание клавиатур с количеством клавиш в октаве от 24 до 60. Теоретические разработки такого рода публиковали, в частности, Франсиско де Салинас (1577), Фабио Колонна (1618), Марен Мерсенн (1636), Джованни Баттиста Дони (1635–1640), Галеаццо Саббатини (ок. 1650), Атаназиус Кирхер (1650). В 1606 году мастер Фрассоньо (Фрассони), зачастую подписывавший свои инструменты именем Вито Трасунтино, построил клавесин с 31 клавишей в октаве и назвал его «*clavemuseum omnitonum*». Многие из этих сведений сообщает Н. Мейс (Meeùs, 2002; см. также: Stemberge, 1993; Kaufmann, 1970; Wraight & Stemberge, 1994). Подтверждения данных об упоминаемой М. С. Друскиным разработке итальянского скульптора Цампнера обнаружить не удалось. Последнее время в зарубежном музыкознании принято, вслед за Вичентино, называть энгармонический клавесин термином «*archicembalo*». Однако нет уверенности, что в историческом прошлом этот термин всегда подразумевал именно такой инструмент.

¹³ (С. 110). В списке литературы к III разделу ДД указаны работы за два столетия, содержащие сведения о диминуировании; назовем их в хронологическом порядке: Paumann, 1452; Lanfranco, 1533; Ganassi, 1535, 1542, 1543; Luscinius, 1536; Buchner, [с. 1520]; Coclico, 1552; Ortiz, 1553; Bermudo, 1555; Finck, 1556; Maffei G. C., 1562; Santa Maria de, 1565; Ammerbach, 1571; Dalla Casa, 1584; Rognoni, 1592; Zacconi, 1592; Conforto, [с. 1593], Diruta, 1593, 1597; Bovicelli, 1594; Morley, 1597; Bassano, 1598; Caccini, 1601; Banchieri, 1605; Calvisius, 1612; Cerone, 1613; Friderici, 1618; Praetorius, 1614–1618; Bacon, 1627; Mersenne, 1636; Herbst, 1643; Simpson, 1659, 1665; Crüger, 1660; Bernhard, [с. 1660]; Gasparini, 1708. В ДД (с. 115) на примере фрагмента из трактата Коклико «*Compendium musices...*» поясняется суть вокального диминуирования:

...Коклико (ученик Жоскина Дебре) пишет в 1552 году, что мелодии в записи композитора дают *cantus simplex communis, planus, crudus* (то есть напев простой, обычный, ровный); исполнителем они должны быть превращены в *cantus elegans, coloratus* (напев изысканный, украшенный). Он приводит далее ряд образцов таких превращений «простого и грубого пения» в «изысканное и украшенное». Вот один из них (пример взят из книги: Haas, 1931: 113):

(72)

communis cantus [обычный напев]

elegans, caro cum sale et sinapio condita
[изящно, мясо, приправленное солью и горчицей]

Приведем еще несколько примеров из компендиума Коклико:

73а

planus [ровно]

б elegans [изящно]

crudus [сыро, грубо]

conditus sale [приправлено солью]

в

caro [мясо]

г condimentum [приправа]

simplex [просто]

coloratus [украшенно]

д

simplex [просто]

elegans [изящно]

¹⁴ (С. 115). На протяжении XVI–XVIII веков в области орнаментики наблюдается ряд взаимосвязанных процессов. Во-первых, происходит систематическая «стандартизация» орнаментации широкого дыхания (см., например, труды Дируты, Принца, К. Симпсона, Але, Вальтера, Марпурга и др.). Во-вторых, увеличивается количество украшений, обозначаемых специальными значками; их трактовка на каждом из стилистических этапов была различной (см., например, указания Бухнера, Аммербаха, Нивера, К. Симпсона, Шамбоньера, д'Англебера, Георга Муффата, Ф. Куперена, Марпурга, Джеминиани, Тюрка и др.). В-третьих, наряду с тем, что произвольные украшения, как справедливо пишет М. С. Друскин, вписываются композиторами в нотный текст, в исполнении выдающихся клавиристов следующего поколения (В. Ф. Бах, Ф. Э. Бах, Моцарт, Клементи, Тюрк, Гуммель и др.) импровизационно рождаются новые мелодико-фактурные образования (образцы некоторых приводятся в трактатах того времени). Различение двух типов орнаментации — украшений основных и произвольных — сохранялось на протяжении всего периода. Так, во втором издании трактата Тюрка повторяется его утверждение, что «кроме этих основных украшений (то есть украшений, записанных условными значками.— *Ред.*) имеются еще более крупные орнаменты, которые, однако, нередко предписываются самим композитором, но чаще придумываются также исполнителем» (Türk, 1802: 269).

¹⁵ (С. 118). В данном разделе книги автор лишь вскользь затрагивает то явление в исполнении старинной музыки, которое он назвал ритмической орнаментацией, а А. Долмеч — альтерацией ритма. В ДД соответствующий комплекс проблем рассматривается значительно подробнее. В частности, там указывается:

Приемы ритмической орнаментации были хорошо известны и в Испании, и в Италии, и во Франции. Приведу некоторые высказывания из старинных трактатов. Бовичелли (Bovicelli, 1594) предпочитает в пассажах (*tirata*) движение неравномерных длительностей с использованием пунктирного ритма. Он рекомендует немного останавливаться на первой ноте при движении более блестящем (аналогичные советы можно найти у Фрескобальди). Далее Бовичелли дает несколько примеров того, как следует ритмически разнообразить ноты долгой длительности:

{74}



Чероне (Cegone, 1613) пишет, что «певец должен уметь украшать ноты согласно особенностям композиции. Для этого он должен знать, что украшенные ноты сопровождаются подчеркиваниями <accenti>, которые образуются путем некоторого темпового колебания... это достигается таким образом: одну ноту лишают определенной части и передают ее другой».

Наиболее основательно приемы ритмической орнаментации были разработаны во Франции. Одно из первых упоминаний об этом встречается в трактате Буржуа (Bourgeois, 1550; см.: Borrel, 1931: 278–289). Подробнее пишет на эту тему Лулье (Loulie, 1696), давая определение двух манер превращения нот равной длительности в неровные. Первая характеризуется незначительными ритмическими отклонениями: начальная нота становится несколько более длинной; манера эта именуется «louger». При второй манере значительно увеличивается длительность начальной ноты, это именуется «riquer» или «pointer».

Впоследствии к рекомендациям Лулье обращались многие авторы — Р. Доннингтон (Donnington, 1963), Ф. Нойман (Neumann, 1965), Х. Харих-Шнайдер (Harich-Schneider, 1970), Ж. Сент-Арроман (Saint-Arroman, 1983), Н. Копчевский (1986), С. Хефлинг (Hefling, 1993) и др.

В ряде исследований допускаются существенные неточности при обсуждении ритмической альтерации, объясняющиеся недостаточным вниманием к историко-хронологическим и культурно-географическим особенностям проявлений данного феномена. Наиболее распространенная ошибка — придание универсального значения правилам французских «неровных нот» (notes inégales — термин, введенный Э. Боррелем в статье 1931 года), распространение их на другие национальные культуры. Подобный подход был характерен для многих исследований

первой половины XX века (А. Долмеч, Э. Бодки, Р. Хас, Э. Харих-Шнайдер, Н. Копчевский и др.), его отголоски заметны и у М. С. Друскина. Обстоятельное изучение «неровных нот» и критика ошибочных концепций содержится в работе Ф. Ноймана (Neumann, 1965; см. также: Розанов & Панов, 1995; Rosanoff & Panov, 1996).

Французской традиции «неровных нот» следуют многие современные исполнители, придерживающиеся принципов аутентичной интерпретации старинной музыки, поэтому необходимо осветить эту тему подробнее.

Объяснения, даваемые по данному вопросу французскими музыкантами конца XVII–XVIII века, в принципиальных моментах схожи: в поступенном движении, записанном ровными длительностями, каждая пара нот должна исполняться неровно — первая нота дольше, вторая короче (очень редко наоборот).

При выборе категории длительностей, подлежащей инэгаллизации (то есть неровному исполнению), определяющую роль играет тактовый размер — об этом говорится во всех французских трактатах, касающихся ритмической альтерации (всего около 70 трудов; исключение — «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена, где эта проблема рассматривается лишь в общих чертах). Ритмическому изменению подлежали ноты, длительность каждой из которых в четыре, а иногда в два раза короче тактовой доли. Некоторые французские источники рекомендуют неровно исполнять все категории длительностей, меньшие, чем тактовая доля. Ф. Нойман называет последний принцип кумулятивным (Neumann, 1965). В его же работе содержится таблица, наглядно показывающая, как решалась проблема «неровных нот» авторами старинных французских трактатов (см. с. 506).

Пояснения Ноймана к буквенным обозначениям в таблице:

«а) Руссо использует термин “*marquer*”, который может означать сочетание динамического и агогического акцента; б) первая категория — в четных размерах, вторая — в трехдольных; в) расчлененная артикуляция указывает на ритмическую ровность; d) заимствовано из примеров Муффата (который в своем трактате “*Florilegium Secundum*” ставил своей задачей познакомить немецких музыкантов с принципами Люлли.— *Ред.*); е) в случае, если *un peu gai* (довольно оживленно.— *Ред.*); f) по указаниям Сен-Ламбера: восьмые неровные, за исключением размера $\frac{4}{4}$, где неровные шестнадцатые; четверти неровные в „медленном трехдольном размере“; g) любое подразделение доли на четыре части — неровное; h) определяется тем, что восьмые — ровные;

СООТНОШЕНИЕ МЕТР — НЕРОВНОСТЬ,
КАК ОНО ПРЕДСТАВЛЕНО 30 АВТОРАМИ XVII—XVIII ВВ.

	$\frac{3}{2}$	2	♢ На два удара	♢ На четы- ре удара	c	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	3	$\frac{6,9,12}{4}$	$\frac{3,4,6,9,12}{8}$
Rousseau (Jean) (1687) a)										
Loulié (1696) b) c)										
L'Affilard (1697, 1705)										
Muffat (1698)	d)						d)	e)	d)	d)
Saint-Lambert (1702) f)										
Montéclair (1709, 1736) g)						h)				i)
Dupont (1718) c)										
Saurin [Borin] (1722)										
Démoz (1728) j) k)						h)	h)			
Vague (1733) b)										
David (1737) b)										i)
Dupuits (1741) l)	m)									
Corrette (1741, 1770) l) n)	m)									
Duval (1741) j)						h)	h)			
Vion (1742) j)										
Denis (1747)										
Rollet (17—) g)						h)	h)			h)
QUANTZ (1752) l)										i)
St. Philbert (17—)	m)									h)
Bordet (1755) l)										h)
Villeneuve (1756)										
Bordier (1760) l)	m)									
Choquel (1762)						o)	h)			
Brijon (1763)										
Duval (abbé) (1764) j)										
Lacassagne (1766) l)										
Dard (1769) j)										
Métoyen (17—)					h)	h)	p)	p)		h)
Cajon (1772) l)	q)									
Raparlier (1772)										

i) характерно для $\frac{3}{8}$; j) инэгализация кумулятивна: если встречаются более короткие ноты, нежели те, что подлежат инэгализации, то и те и другие неровные; к) Демоз в каждом случае рекомендует кумулятивную инэгализацию; l) неровность исключается, когда встречается много нот, более коротких, нежели те, что должны подлежать инэгализации; в этом случае более короткие становятся неровными, а более долгие — ровными; m) „иногда ровно“, подразумевая, что восьмые неровные; n) „иногда ровно“ в сонатах и концертах; o) с довольно необычным комментарием, что только четверти и восьмые встречаются в размере $\frac{2}{4}$; скорее всего, это означает: при условии, что встречаются только четверти и восьмые; p) ровно, если встречаются шестнадцатые; q) если не встречаются восьмые, то неровными будут четверти».

Эта таблица была тщательно проверена С. Хефлингом (Hefling, 1993: 8–9), внесшим в нее несколько незначительных уточнений, которые нами не указываются во избежание усложнения восприятия.

Поскольку Лулье впервые наиболее полно объясняет практику «неровных нот», процитируем его рекомендации почти без сокращений. Начнем с той, которая выше частично изложена М. С. Друскиным. В разделе трактата, посвященном тактовым размерам $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$ и $\frac{3}{4}$, дается наиболее часто цитируемое объяснение Лулье:

«При любом отбивании такта, в особенности при отбивании на три доли, половинные [части тактовых] долей исполняются двумя различными способами, хотя они и нотированы как равные.

1. Они играют иногда ровно. Этот способ называется разделением нот <détacher les Nottes>, и применяют его в мелодиях, звуки которых движутся скачками.

2. Иногда первая половинная часть тактовой доли выдерживается несколько дольше. Этот способ называется „louger“, им пользуются в той музыке, в которой звуки следуют поступенно. <...>

[3.] Существует и третий способ, когда первую половину доли делают значительно более долгой, чем вторую, но первая половина доли должна иметь точку, [зафиксированную в нотации]. Этот способ, или третью манеру, называют „piquer“ или „pointer“. Смотри третью часть» (Loulié, 1696: 34–35).

В третьей части своего труда Лулье делает следующее добавление: «В части 2, где обсуждались знаки отбивания тактов на три доли, было упущено сказать, что первые половины тактовых долей исполняются еще и четвертым способом, а именно делая первую короче, чем вторую...» (с. 62).

В отношении третьей рекомендации нетрудно заметить, что если в нотном тексте есть точки, то есть нотирован пунктирный ритм, то речь уже не может идти о традиции «неровных нот». Интересно, что в рукописном приложении к трактату Лулье, опубликованном А. Козном лишь в XX веке, объяснение приема *riqué* уже не содержит указания на присутствие точек. Там просто дан нотный пример с образцом исполнения, где восьмые записаны в пунктирном ритме (Loulie, 1696//1965: 66):

75 Marqué [Нотировано] Piqué



Louré Meslé [Смешанно]



Из примера видно, что прием *louré* подразумевает исполнение в смягченном пунктирном ритме.

Реже приводятся современными исследователями указания Лулье, относящиеся к другим размерам. Объяснение исполнения «неровных нот» в четном размере впервые встречается в самой обобщенной форме в разделе о шестнадцатых, где сказано: «Первая и третья шестнадцатые каждой доли являются продленными» (с. 62). Далее, во второй части трактата, где речь идет о двухдольных тактовых размерах — $2, \phi$ и $\frac{2}{4}$, Лулье предлагает более подробное объяснение: «Первая и третья четверти каждой доли являются более долгими, нежели вторая и четвертая, при каком бы то ни было отбивании такта, несмотря на то что они написаны как ровные» (в данном случае имеется в виду размер ϕ , отбиваемый на две медленные доли, — в отличие от размера, который обозначался так же, но отбивался на четыре быстрые доли). Следовательно, в размерах 2 и ϕ инэгализуются восьмые, а в размере $\frac{2}{4}$ — шестнадцатые. Однако в другом месте (с. 35) Лулье пишет, что в размере $\frac{2}{4}$ первая и третья восьмые более долгие, нежели вторая и четвертая. Содержится ли здесь противоречие или нет, определить невозможно; но, вероятнее всего, в этих указаниях следует усматривать действие кумулятивного принципа инэгализации.

Относительно размера $\frac{4}{8}$ Лулье сообщает, что в нем все ноты исполняются ровно.

Существуют еще два дополнения к приведенным инструкциям. Одно было опубликовано в амстердамском издании трактата (1698), другое обнаружено Козном в материалах Лулье, подготовленных в виде приложения к трактату.

В амстердамском издании в цитированном выше пункте 1, где говорится, что ноты «играются иногда ровно», особенно «в мелодиях, звуки которых движутся скачками», было добавлено следующее уточнение, выделенное курсивом: «...а также во всех видах иностранной музыки, в которой [последовательности нот] никогда не пунктируются, если это не обозначено» (Loulie, "1698: 38). Приведенное дополнение о национальной специфике в настоящее время является предметом серьезной научной дискуссии. Одни исследователи приводят его как бесспорный аргумент в пользу гипотезы о том, что в XVII–XVIII столетиях за пределами Франции прием «неровных нот» не был распространен (см., например: Neumann, 1965: 329; Laukvik, 1990: 160), другие занимают двойственную позицию (см.: Hefling, 1993: 37). Третьи же считают, что издатель Этьен Роже сам дописал этот текст без ведома автора (см., например: Donington, 1963: 390; 1992: 456).

После выхода в свет в 1965 году английского перевода трактата Лулье, выполненного Козном, и проведенного последним исследования рукописных материалов из наследия Лулье (MSS f. fr. 4686 и 6355, 6356; именно единица хранения № 6355 содержит «Приложение к „Принципам, или основам музыки“») можно с уверенностью утверждать, что обсуждаемый текст принадлежит самому Лулье. Напомним аналогичные высказывания Ф. Куперена: «Итальянцы... записывают свою музыку истинными длительностями, в которых они ее задумали»; «...мы записываем не так, как исполняем, и в результате этого иностранцы играют нашу музыку хуже, чем мы их...» (Couperin, 1717: 39).

Как видим, при детальном изучении рекомендаций Лулье обнаруживаются достаточно существенные противоречия и неясности, свойственные начальному периоду описания данной исполнительской традиции. Спустя два десятилетия принципы «неровных нот» уже были компактно, системно и широкоохватно изложены в анонимном трактате — впоследствии было установлено, что его автором является Борен. Пр процитируем все положения, относящиеся к «неровным нотам», так как в полном виде они нигде не приводились (за исключением таблицы Ноймана, где они фигурируют в схематическом виде):

«Открытое С обозначает, что этот такт отбивается на четыре доли, каждую из которых составляет четверть или ее эквивалент [в других длительностях], и неровными являются только шестнадцатые.

♯ перечеркнутое отбивается на две доли, на каждую из которых приходится две четверти или их эквивалент; неровными будут восьмые и, следовательно, шестнадцатые, поскольку необходимо учитывать, что в каком бы то ни было тактовом размере, когда один вид нотных длительностей неровный, то, в свою очередь, и меньшие длительности будут таковыми же» ([Borin], 1722: 27–28).

Таким образом, в данном случае автор следует кумулятивному принципу инэгализации, причем его указание как будто бы относится ко всем тактовым размерам. Однако, говоря о других размерах, Борен нигде более не подтверждает этого, относя в каждом случае принцип «неровных нот» только к одному виду длительностей:

«2 обозначают такт на две доли; две четверти на каждую долю, и восьмые — неровные.

3 обозначают размер на три доли; одна четверть на каждую долю, и восьмые — неровные.

$\frac{3}{1}$ обозначают размер на три доли; одна целая нота или ее эквивалент на каждую долю, половинные — неровные.

$\frac{3}{2}$ обозначают размер на три доли; одна половинная нота на каждую долю, и четверти — неровные.

$\frac{6}{4}$ отбиваются на две доли; три четверти на каждую долю, восьмые — неровные.

$\frac{6}{8}$ отбиваются на две доли; три восьмые на каждую долю, только шестнадцатые — неровные.

$\frac{6}{16}$ отбиваются на две доли; три шестнадцатые на каждую долю, шестнадцатые — ровные.

$\frac{2}{4}$ — на две доли; одна четверть на каждую долю, шестнадцатые — неровные.

$\frac{4}{8}$ — две доли; две восьмые на каждую долю, шестнадцатые — неровные.

$\frac{3}{4}$ — на три доли; четверть на каждую долю, восьмые — неровные.

$\frac{3}{8}$ — три доли; одна восьмая на каждую долю, шестнадцатые — неровные.

$\frac{3}{16}$ — три доли; одна шестнадцатая на каждую долю, шестнадцатые — ровные.

$\frac{9}{4}$ — три доли; три четверти на каждую долю, восьмые — неровные.

$\frac{9}{8}$ — три доли; три восьмые на каждую долю, шестнадцатые — неровные.

$\frac{9}{16}$ — три доли; три шестнадцатые на каждую долю, шестнадцатые — ровные.

$\frac{12}{4}$ отбиваются на четыре доли; три четверти на каждую долю, восьмые — неровные.

$\frac{12}{8}$ — четыре доли; три восьмые на каждую долю, шестнадцатые — неровные.

$\frac{12}{16}$ — четыре доли; три шестнадцатые на каждую долю, шестнадцатые — ровные».

С незначительными расхождениями подобные рекомендации относительно исполнения «неровных нот» встречаются на протяжении всего периода с конца XVII до конца XVIII века.

¹⁶ (С. 119). Рекомендации Куперена и Кванца нетождественны. В примечании к аллеманде «La Labourieuse» речь идет лишь о том, что «шестнадцатые [следует играть] немного пунктирно». Если же взять французскую систему «неровных нот» в целом, то между ней и «эмфатико-ритмической» системой Кванца столько же различий, сколько и общих черт.

В § 12 главы XI кванцевского трактата написано: «Необходимо знать, как в исполнении различать главные ноты <Hauptnoten>, которые также называются ударными или, как принято у итальянцев, хорошими, и проходящие, которые у некоторых иностранцев называются плохими. Главные ноты должны быть всегда, когда это возможно, более подчеркнутыми <erhoben>, чем проходящие. В соответствии с этим правилом необходимо наиболее быстрые ноты в каждой пьесе, исполняемой в умеренном темпе или в *adagio*, несмотря на то что по внешнему виду они одинаковой длительности, тем не менее играть немного неровно, так, чтобы ударные ноты каждой фигуры, а именно первая, третья, пятая, седьмая, выдерживались несколько дольше, чем проходящие, то есть вторая, четвертая, шестая и восьмая; однако передерживание нот не должно быть таким, как если бы там была написана точка. Под этими наиболее быстрыми нотами я понимаю четверти в размере три [$\frac{3}{2}$], восьмые в размере три четверти и шестнадцатые в размере три восьмых; восьмые в *alla breve*, шестнадцатые или тридцать вторые в размере две четверти и в обычном

четном размере [то есть C], но лишь тогда, однако, когда в каждом из этих размеров не встречаются ноты, на одну категорию более быстрые... Например, если в примерах k, m, n табл. IX, фиг. 1, играть медленные восемь шестнадцатых равномерно, то это не будет звучать так приятно, как в случае, если первая и третья ноты из каждых четырех держались бы несколько дольше и брались немного громче, чем вторая и четвертая» (Quantz, 1789: 105–106; в примере m черточка означает *staccato*). В данной цитате Кванц ссылается на следующий пример из табл. IX, приведенной в конце его труда:



Кванц сопровождает изложенное правило целым рядом исключений. Первое из них относится к «быстрым пассажам в очень быстром темпе»: «...тогда более продленно и громко исполняется первая нота из группы четырех нот». К другим исключениям причисляются все быстрые пассажи, которые должен исполнять голос, если ноты в них записаны без лиг: «...тогда, поскольку в таких случаях каждая нота такого рода вокальных пассажей должна произноситься четко и маркировано с помощью заметного толчка воздуха из легких, эта неровность не имеет места». Следующее исключение относится к случаям, когда ноты последовательно обозначены знаками *staccato* или когда эти знаки встречаются эпизодически. Наконец, к исключениям относятся пассажи, в которых лиги проставлены над четырьмя, шестью или восемью нотами, а также восьмые ноты в жигах: «...во всех этих случаях ноты должны исполняться ровно, то есть одна держится столько же, сколько другая».

Различного рода рекомендации относительно ритмически неровного исполнения, связанные с техникой игры на флейте, артикуляцией, звуковысотной структурой мотивных построений даются еще на с. 64 (§ 9), 69 (§ 5), 74 (§ 3), 112 (§ 5), 114 (§ 12, 16), 257 (§ 40) по изданию 1789 года. При этом в очень многих своих наставлениях Кванц требует добиваться ритмически идеально ровного исполнения (с отчетливым артикуляционным или динамическим подчеркиванием метрически опорных звуков или без такового).

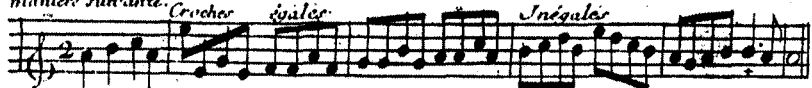
Таким образом, приведенные правила и исключения Кванца далеко не во всем схожи с правилами «неровных нот». Последние не связывались с категориями сильного и слабого времени и с лигатурой:

отсутствие лиги не отменяло инэгализацию. Только быстрые пассажи и те, что должны были исполняться staccato, не игрались ритмически неровно. Эти нормы совпадают с изложенными Кванцем, так же как и указание исполнять неровно ноты, объединенные попарно лигами. Но принципиально не совпадают с практикой «неровных нот» рекомендации Кванца подчеркивать только первую ноту в группах по четыре, а также играть неровно звуки, идущие не поступенно, а по терциям (см. пример п), — как мы видели, Лүлье писал, что скачкообразные последовательности не инэгализируются. О том же говорили многие другие французы, в том числе М. де Монтеклер, — это показывает приводимый им пример с пояснениями (Montclair, 1736):

La durée des croches, dans la mesure à deux temps marquée simplement par un 2, est inégale; la première ^{croche} dure presque autant que si elle étoit suivie d'un point, et la seconde passe presque aussitôt qu'une Double-croche.



Lors qu'un Compositeur veut qu'on fasse les Croches égales dans cette mesure il l'écrit au dessus ou au dessous des notes en la manière suivante.



Следует также подчеркнуть, что музыка Франции конца XVII — первой половины XVIII века и музыка Германии 50-х годов XVIII века (особенно представителей берлинской школы) — это стилистически совершенно разные явления.

Своеобразный подход к вопросам ритмической орнаментации демонстрирует испанец Томас де Санта-Мария — см. выдержки из его трактата в примеч. 35.

¹⁷ (С. 119). Выше уже было показано, что лишь в трактате Кванца лиги над парами нот трактуются (при соблюдении ряда условий) как указание на возможность альтерации ритма, во французских же трактатах купереновского и более позднего времени они рассматриваются как

предпосылка ритмически ровного исполнения (одно из распространенных исключений в правилах неровной игры).

Значение лиги со знаком стаккато у Куперена неясно. До настоящего времени нет возможности достоверно определить, что же означает примечание в его таблице орнаментики: «*Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tems doit être plus appuyée*» («Лиги, точки [при] которых указывают, что вторая нота каждой доли должна быть более опертой»). Начиная с 1908 года, когда вышла в свет фундаментальная книга А. Бейшлага (Beyschlag, 1908; Бейшлаг, 1978), существуют три различные точки зрения по поводу интерпретации процитированного пассажа.

Менее всего популярна сегодня точка зрения А. Бейшлага (Бейшлаг, 1978: 76), согласно которой вторая нота в паре берется как шестнадцатая с добавлением шестнадцатой паузы. Напротив, наиболее распространена трактовка М. Зайфферта (Seiffert, 1899: 299) и А. Долмечы (Dolmetsch, 1915: 73), она же представлена в книге М. С. Друскина. Согласно этому мнению, первую ноту следует играть короче, вторую — дольше, то есть использовать ломбардский ритм. Именно такое толкование побудило Р. Донингтона сделать вывод, относящийся уже к исполнительской традиции «неровных нот», а именно, что во Франции существовали два способа неровной игры пар нот, записанных одинаковыми длительностями: долгая — короткая и короткая — долгая (Donington, 1960: 42–43). Данный принцип вошел в исполнительскую практику и стал применяться даже в тех случаях, когда над парой нот не поставлена лига.

В статье Ф. Ноймана (Neumann, 1965: 326–327) суждение Донингтона было подвергнуто критическому рассмотрению. Прежде всего Нойман показывает, что слово «*coulés*» в пояснении Куперена означает легато. В качестве примера исследователь приводит указание Куперена в Гавоте из его Королевского концерта: «*notes égales et coulées*», что означает «ноты ровные и связные». Что касается термина «*appuyé*» (опора), то в трактате Куперена он используется для обозначения приостановки на верхнем вспомогательном звуке в начале продолжительной трели. Нойман пишет, что подобное указание применительно к клавиsinному исполнительству могло означать инэгализацию, но это лишь предположение. Главное, по мнению ученого, заключается в неправильном понимании его оппонентами приема «неровных нот»: в действительности он заключается в том, что неровно играют ноты, записанные ровно и без каких-либо исполнительских указаний. Рассматриваемый же случай не подпадает под данное условие, так как в нотном тексте присутствует исполнительское указание — точка под лигой на второй

ноте. Нойман особо подчеркивает еще и тот факт, что после публикации первого сборника клавесинных пьес Куперена, где была помещена таблица с расшифровкой украшений (1713), французский музыкант подобным обозначением более не пользовался. В обоих изданиях трактата (1716, 1717) этот прием даже не упоминается, что может говорить об отказе от такого способа записи.

Однако и после появления статьи Ноймана приходится сталкиваться с ошибочными толкованиями рассматриваемого пояснения и нотного примера из таблицы орнаментики. В частности, С. Хефлинг трактует их как предписание исполнять в ломбардском ритме и связывает с «неровными нотами» (Hefling, 1993: 14–15). Добавим, что трактовка термина «аруэе» в ритмическом значении, ведущая к антиципационному исполнению второго звука, сомнительна, поскольку в таком значении этот термин в словарях того времени не фигурирует.

Самой достоверной, на наш взгляд, следует считать трактовку, которая в наибольшей степени согласуется с семантикой использованных Купереном терминов, — она изложена в пояснениях к уртекстовому изданию четырех сборников клавесинных сюит Куперена под редакцией Й. Гата (Couperin F., 1969–1971). Там в каждом томе дана следующая

расшифровка: $\text{f} \text{---} \text{f} = \text{f} \text{---} \text{f}$. Исполнение второй ноты в таком случае настолько отличается от легкого прикосновения при взятии первой, что способствует созданию особого метродинамического эффекта — смещения метрической опоры на слабую долю. Подобные метрические отклонения усиливают выразительность исполнения. Особенно впечатляет этот прием во второй Сарабанде (соль мажор) из Первой сюиты Куперена:



Следует оговориться, что в более быстром темпе данный прием практически приближается к фигурам ломбардского ритма (например, в рондо «La Badine» из Пятой сюиты того же сборника), однако это встречается крайне редко.

¹⁸ (С. 120). Цитированное «Руководство» Рельштаба, как явствует уже из его названия, основано на принципах Ф. Э. Баха, который

в 1787 году в четвертом издании своего трактата дал именно такое определение *tempo rubato*, сам же термин использовал — скорее всего, впервые — еще в первом издании (Bach, 1753: 8). Его определение можно считать классическим для той эпохи, однако оно не соответствует привычному нам представлению о *rubato*, возникшему в XIX веке.

М. С. Друскин охватывает понятием «*rubato*» два разных явления: исполнительские приемы, связанные с ритмом («ритмическая орнаментация», «ритмическая свобода») и с темпом («ускорение или замедление темпа», «свободные темповые колебания»). Очевидно, он следовал представлениям А. Долмеча, Х. Римана, Ф. Дориэна и др.

В XVIII веке, начиная с упоминаемого М. С. Друскиным трактата Ф. Този, впервые использовавшего выражения «*rubamente di tempo*» и «*rubare il tempo*», подобные указания применялись для обозначения ритмических (или метроритмических) изменений. Дело в том, что на протяжении трех веков (XVI–XVIII) термином «*tempo*» чаще всего обозначали такт, тактовые доли, знаки тактовых размеров, само отбивание, отмеривание такта, а отнюдь не темп. Однако, как свидетельствуют итальянские, французские, немецкие и английские трактаты, словари и научные работы, постепенно значение термина изменялось, и к концу XVIII века он стал обозначать скорость исполнения музыкального произведения.

Чтобы отличать *tempo rubato*, введенное Този и применявшееся в XVIII веке целым рядом музыкантов, от *rubato* в современном понимании, мы будем называть его старинным *tempo rubato*. У Този указывается, что при использовании приема *rubamento di tempo* «движение баса должно быть точным». Агрикола, говоря, что при использовании *tempo rubato* нужно уметь «отнимать длительность одной ноты за счет другой», поясняет это следующим примером (Tosi, 1757: 219):





Существовала и другая разновидность старинного *rubato*. В трактате Тюрка (Türk, 1789: 375) читаем: «...под этим выражением понимают еще особый вид исполнения, когда именно акценты, которые должны приходиться на хорошие ноты, попадают на плохие, или, другими словами, когда играют звуки, приходящиеся на плохие тактовые доли, громче тех, что попадают на хорошие доли такта...» Тюрк иллюстрирует сказанное таким примером:



В словаре Коха также излагается подобное понимание *rubato* (Koch, 1802: 1502–1503).

Можно высказать обоснованное предположение, что в Сонате до минор Гайдна динамические обозначения указывают на выписанное *tempo rubato*. Это же выразительное средство присутствует во второй части Сонаты до минор Моцарта: во втором такте приводимого ниже примера *tempo rubato* выписано в традиционном для того времени синкопированном ритме, а в последнем такте — с помощью смещения веса метрических долей, когда сильные доли исполняются тихо, а слабые, напротив, — громко:



Суждения Моцарта относительно темпа исполнения музыки, и в частности по поводу *tempo rubato*, высказанные в цитированном М. С. Друскиным письме, в данном контексте представляют особый интерес. Моцарт касается этих вопросов в связи с игрой на фортепиано восьмилетней дочери выдающегося аугсбургского органного и клавирного мастера И. А. Штайна. Говоря о недостатках в занятиях девочки, он указывает: «...она никогда не достигнет самого необходимого и сложного и самого главного в музыке, а именно темпа, поскольку с детства всячески старается играть не в такт (то есть не придерживаться одного темпа.— Ред.). Мы с г. Штайном рассуждали на эту тему почти 2 часа. Наконец я его все же в значительной мере переубедил. Теперь он во всем советуется со мной. Он был совсем без ума от Беке. Сейчас он видит и слышит, что я лучше играю; что я не делаю гримас и при этом, однако, играю экспрессивно, что еще никто, насколько это ему известно, не играл так хорошо на его *Piano forte*. Что я всегда аккуратно остаюсь в такте, этому они все удивляются. *Tempo rubato* в *Adagio*, когда левая рука ничего об этом не ведает, они совершенно не могут постигнуть. У них левая рука тоже поддается» (Mozart W. A., 1962, II: 83).

Как следует из письма, *tempo rubato* в то время действительно не связывалось с изменением темпа. Однако это не значит, что такого рода изменения совсем не применялись. М. С. Друскин прав в том, что «более свободные темповые колебания» были в XVIII веке мало распространены. Но небольшие отклонения от темпа не были редкостью и в музыке барокко — в зависимости от передаваемого ею аффекта, жанра, характера изложения, национальных особенностей. Например, темповая свобода была свойственна исполнению неметризованных прелюдий, импровизационных разделов токкат и фантазий.

¹⁹ (С. 122). На рубеже XVIII–XIX веков клавирные трактаты действительно сменяются пособиями по игре на фортепиано, в которых появляется больше нотных примеров, методических пояснений, этюдов, упражнений и пьес, а теоретических рассуждений становится все меньше. Однако и в XIX веке публиковались работы в жанре трактата, в частности обстоятельное руководство И. Н. Гуммеля (Hummel, 1828). С другой стороны, в XVII–XVIII веках нередко создавались учебные пособия и самоучители по игре на различных инструментах — например, труды Г. Фалька (Falck, 1688), Ж. Оттетеппа (Hotteterre le Romain, 1719), М. Коррета (Corrette, [1749–1772]) или Г. Лёляйна (Löhlein, 1765).

Пытаясь построить типологию трактатов, сложно провести их строгую дифференциацию. В особенности сказанное относится к трудам

XVI — первой половины XVIII века, когда собственно клавирных трактатов насчитывались единицы, а во многих работах по различным другим вопросам обсуждались проблемы клавирного исполнительства и особенности инструментария клавиристов и органистов. Очевидно, поэтому М. С. Друскин включает в свою классификацию труды и того и другого типа, применяя термины «трактат» и «метода» (или «методика») как синонимы. Однако работы, относимые им к числу «методик», не всегда являются таковыми в собственном смысле. В частности, это относится к трактатам Мерсенна («Универсальная гармония») или Маттезона («Совершенный капельмейстер») — определение «компендиум» (которым пользуется ниже и М. С. Друскин) в данном случае более точно. В трактатах Дируты и Петри, отнесенных в классификации автора книги ко второй группе, содержатся развернутые разделы по генерал-басу, но эти работы также не являются собственно клавирными методами. Трактат Петри не так легко классифицировать: по объему затронутых вопросов он скорее тоже представляет собой компендиум, а по форме изложения это свод практических руководств относительно обучения пению, игре на скрипке, органе, клавире и многих других музыкальных инструментах. Теоретические вопросы рассматриваются там значительно менее детально. В трактате Ф. Э. Баха генерал-басу посвящена вся вторая книга (1762), в первой же (1753) обсуждаются главным образом проблемы клавирного исполнительства — именно ее имеет в виду М. С. Друскин, когда указывает, что в названном труде вопросам игры на клавире отводится самостоятельная часть.

²⁰ (С. 129). Как мы видели, не один Дирута называл метрически сильные и слабые ноты «хорошими» и «плохими» — такова была терминология учения о такте, принятого в Западной Европе конца XVI — начала XVIII века (этого вопроса касается, в частности, Кванц во фрагменте своего трактата, цитированном в примеч. 16).

По мнению многих ученых и исполнителей, в немецкой инструментальной музыке XVIII века подчеркивание «хороших» нот предполагало использование не только динамики, но и ритмических изменений. Основанием для такого мнения послужило превратное понимание концепции, которая в XVII–XVIII веках была изложена многими авторами (еще во второй половине XVII века ее рассматривал В. К. Принц). Наиболее подробно ее представил И. Г. Вальтер. В его трактате в рамках учения о такте речь шла о «внутренней» (*intrinseca*) и «внешней» (*extrinseca*) стоимостях нот. При этом длительность — как реальная, так и зафиксированная в нотных знаках — определялась термином «*Quantität*», то есть

количество. Таким образом, «Quantität Extrinseca Notarum» означало «внешнее количество [продолжительности] ноты», которое определялось длительностью нотного знака, а «Quantität Intrinseca Notarum» (или «Quantität accentualis» — акцентируемое количество) означало «внутреннее количество [продолжительности] ноты», то есть реальное (как бы исполнительское) время звучания. Вальтер пишет:

«§ 24. *Quantität Extrinseca Notarum* — это такая продолжительность, когда в пении или игре одна нота держится один или больше целых тактов [или же] $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ [такта] и т. д., то есть столько же, сколько другие равные ей по стоимости ноты; посему она также называется „Quantität tactualis“. <...>

§ 25. *Quantität Intrinseca Notarum* (которое также называется „Quantität accentualis“) — это такая продолжительность, при которой некоторые равнозначные по стоимости ноты трактуются совсем неравно, а именно так, что одна по отношению к равной ей другой является то долгой <bald lang>, то короткой <bald kurtz>. Например:



Несмотря, однако, на то, что в этом примере ноты по своей внешней стоимости <äusserlichen Geltung> равнозначны (поскольку это просто восьмые), по внутренней стоимости <inner[liche] Geltung> 1, 3, 5, 7-я — длинные, а 2, 4, 6, 8-я — короткие...» (Walther, 1708//1955: 25, 36).

В приведенных объяснениях (как и во многих аналогичных рассуждениях из других трактатов) слова «длинные» и «короткие» могут быть поняты как указание на ритмическое изменение. Отсюда в современном музыкознании возникла концепция, согласно которой в Германии XVIII века ровно записанные ноты исполнялись неровно, аналогично французской традиции «неровных нот». Эта точка зрения, весьма распространенная в 50–70-х годах XX века и взятая на вооружение исполнителями, имеет хождение и в наше время (см., например: Nagas, 1997). Она даже получила статус закона, ибо была изложена в таком авторитетном издании, как *Riemann Musik Lexikon* (см.: Jacob, 1967). Между тем на ошибочность подобной трактовки слов «lang» и «kurtz» было указано в работе Ф. Ноймана (Neumann, 1965). Однако в его труде не были приведены материалы, безусловно доказывавшие, что эти слова у Вальтера не могут означать альтернацию ритма. Попытаемся это сделать, обратившись к тому же трактату. Там говорится:

«§ 25 (ß). Это учение об акцентуально долгих [нотах] <Accent-Länge> имеет свою особенную пользу как в вокальной, так и в инструментальной области, поскольку из этого проистекает изящное изменение <manirliche moderation> голоса или [действий] пальцев, а именно, когда те ноты, которые, в соответствии с цифрами, являются долгими, берутся сильно, и напротив, когда те ноты, которые, согласно цифрам, короткие, играют несколько короче и тише» (Op. cit. S. 39).

Здесь добавлена важная информация о способе выявления «хороших» и «плохих» нот с использованием динамического фактора. И все же эти материалы, казалось бы, также не дают возможности утверждать, что в учении о такте нет речи о ритмически неровном исполнении ровно записанных нот. Однако ранее Вальтер пишет:

«§ 25 (а) <...> Когда один целый удар, половина или четверть удара (в данном контексте слово „удар“ обозначает метрическую единицу, равную целой ноте.— *Ред.*) состоят из трех нот, то тогда на большую [ноту] всегда приходятся две цифры, и она — долгая; остальные же — долгая и короткая...»

Это иллюстрируется следующим примером:

82

1.2. 3. 4. 1.2. 3. 4. 1.2. 3. 4. 1. 2. 3.4. 1. 2. 3.4.

Musical notation for exercise 82, bass clef. The exercise consists of a sequence of notes with fingerings indicated above them: 1.2., 3., 4., 1.2., 3., 4., 1.2., 3., 4., 1., 2., 3.4., 1., 2., 3.4. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The notation includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Если под словом «долгая» Вальтер подразумевал увеличение продолжительности ноты за счет укорачивания последующей, то возможно ли выполнить это в приведенных примерах, особенно в такте с четвертными длительностями? Разумеется, нет: увеличение продолжительности половинной ноты в первом и четвертом тактах (или же продолжительности более долгих нот во всех остальных тактах) приведет к абсурду, поскольку в результате этого будет полностью нарушена метроритмическая структура такта.

Тот же результат получится, если обратиться к рассуждениям Вальтера о распределении сильных и слабых долей в такте на $\frac{3}{2}$:

«(b) Если знаменатель — 3 (как это имеет место в трехдольном такте), то среди трех нот одинаковой длительности первая — долгая, средняя — короткая, третья может быть и той и другой».

Вальтер приводит следующий пример:

83

Can - ta - te Do - mi - no.

Если трактовать здесь слова «долгая» и «короткая» в ритмическом значении, то вновь возникает абсурдное решение.

Таким образом, слова «lang» и «kurtz» в контексте учения о такте не могут означать изменения стоимости ноты, а означают *артикуляционно долгое* (и динамически подчеркнутое) или *артикуляционно короткое* исполнение. Звуки действительно являются «внутренне» долгими и короткими, но их реальная длительность не выходит за пределы отведенной им стоимости. Артикуляционно долгий «хороший» звук занимает всю стоимость ноты, в то время как артикуляционно короткий «плохой» — лишь часть ее стоимости. Следовательно, то, о чем пишет Вальтер, не имеет ничего общего с французской традицией «неровных нот».

²¹ (С. 133). Как видно из приведенных материалов, слово «отчетливость» у музыкантов того времени имеет по меньшей мере два значения. Первое относится к технологической стороне исполнения и предполагает, что звуки во время игры не должны сливаться, а, напротив, должны быть отчетливо произнесены (артикулированы) с необходимой «силой нажима» (Ф. Э. Бах) и со своевременным отпусканием клавиши. Второе значение касается интерпункции, то есть логико-синтаксических отношений между музыкальными построениями. М. С. Друскин пишет как о технологической, так и о логико-синтаксической отчетливости, но все же в данном разделе он справедливо сосредоточивает свое внимание на последней, как более важной для понимания существенных моментов в интерпретации старинной музыки. Для большей точности укажем, что Бах и Кванц писали о технической стороне, Шульц — о логико-синтаксической, а у Тюрка понятие «отчетливость» (*Deutlichkeit*) в специальном разделе рассматривалось комплексно: «Отчетливость исполнения преимущественно зависит: 1) от собственно механического (то есть технического. — *Ред.*) выполнения; 2) от силы <Nachdruck>, которую получают звуки; 3) от правильной интерпункции» (Türk, 1802: 373). Следует учитывать, что приведенные М. С. Друскиным в данном абзаце высказывания принадлежат музыкантам второй половины XVIII века и в основном отражают музыкальные представления этого периода. Возможность их соотнесения с исполнительством XVI — первой половины XVIII века требует особого рассмотрения в каждом конкретном случае.

²² (С. 137). Ф. Э. Бах неоднократно ссылается на идеи французских клавесинистов, и многие его положения, касающиеся артикуляции,

22

2

•

•

«The Harpsichord illustrated and improv'd» (с. 1730)

	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>
<i>np. p.</i>	↑ 1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
	↓ 4	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2	1
<i>л. p.</i>	↑ 4	3	2	1	4	3	2	1	3	2	1	4	3	2	1
	↓ 1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4

В ДД указывается:

Кабесон и Дирута дают такую же нумерацию пальцев, как и в наши дни, то есть 1–5 для правой руки, 5–1 для левой. Аммербах обозначает указательный палец цифрой 2, большой — 0. Очевидно, эта аппликатура заимствована из практики лютни, в игре на которой большой палец не использовался. Кстати сказать, аппликатура Аммербаха менее всего удобна для связной игры.

В таблице Кребса значится также аппликатура Х. Бухнера (Buchner, [с. 1520]//1551), который как в правой руке, так и в левой в восходящих и нисходящих последовательностях пользовался чередованием 2-го и 3-го пальцев. Табулатура Бухнера содержит один из самых ранних и потому уникальных образцов аппликатуры (цит. по: *Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*, 1989: 2):

85 Quem terra pontus

The musical score for "Quem terra pontus" is presented in two systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. In the first system, the treble staff has fingerings like 1, 2, 3, 4, 5, and the bass staff has 2, 3, 4, 5. The second system shows more complex patterns, with some notes having multiple fingerings (e.g., 1, 2, 3) and some starting with a 5 in the bass staff. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accidentals.

Приведем пример из «The Harpsichord illustrated», интересный ритмизацией аппликатурных схем:



Старинная аппликатура в клавирном и органном исполнительстве привлекает все большее внимание ученых. Рассматривается проблема ее связи с артикуляцией, метроритмом и акцентуацией. См., в частности: Dolmetsch, 1915 (III 1974); Harich-Schneider, 1939 (III 1970); Babitz, 1962; Donnington, 1963 (V 1992); Koopman, 1972; Le Huray & Jenkins, 1980; Early keyboard fingering..., 1982; Lindley, 1985; Копчевский, 1986; Laukvik, 1990.

²⁴ (С. 143). Старинной в наше время считается аппликатура, в которой при исполнении поступенных последовательностей используется не подкладывание большого (1-го) пальца после 3-го и 4-го, а перекладывание 2-го и 3-го или 3-го и 4-го. 1-й палец используется в чередовании со 2-м в концах мотивно-мелодических структур, при более широких интервалах и аккордах, а также в гаммообразных последовательностях в левой руке, в частности у английских вёрджинелистов (Булл). Под новой аппlikатурой понимается та, в которой систематически применяется подкладывание большого пальца и перенос над ним 3-го или 4-го. Первые разрозненные случаи ее использования встречаются в конце XVII века, более последовательное употребление наблюдается в 30-е годы XVIII, а рекомендации к ее широкому применению относятся к середине того же столетия.

Следовательно, в нашем понимании Куперен придерживался в целом правил старинной аппликатуры, хотя, если сравнивать его аппликатурные рекомендации с указаниями многих современников, в некоторых элементах (особенно в технике беззвучной подмены одного пальца другим) он, безусловно, новатор. Изредка Куперен даже рекомендует последовательности пальцев, которые получили распространение лишь позднее. Так, в специальном разделе трактата, где указана аппликатура для более трудных пассажей из Второго сборника клавишинных пьес, мы видим, что в пьесе «L'Atlante» широко исполь-

В русском издании трактата Куперена перевод объяснения термина «port-de-voix» неточен: вместо «нот, имеющих стоимость» сказано «двух долгих [нот]», вместо «маленькой потерянной ноты» — «короткой (потерянной) ноты» (Куперен, 1973: 20–21, 101). В действительности, как мы видели, речь идет не о различии в длительности. Относительно «потерянной» ноты Куперен не пишет, что она короткая, а лишь отмечает, что она написана мелко. В русском же издании, дабы показать краткость таких нот, они записаны как перечеркнутые. Однако в оригинале этого вовсе нет и не могло быть, поскольку подобная запись форшлагов в то время не применялась. В книге М. С. Друскина «потерянные» ноты не награвированы мелко, в то время как в ДД их запись выполнена верно.

²⁶ (С. 145). Классификация орнаментики в музыкальной науке XVIII века не была четкой. Так, Кох писал, что различие между композиционными и исполнительскими украшениями «еще несколько неопределенно» (Koch, 1802: 926).

В трактате Марпурга в начале главы об украшениях они подразделяются на композиционные и исполнительские, причем указывается, что первые вписываются в текст нотами определенной длительности, а вторые оставляются на усмотрение исполнителя или же записываются с помощью определенных знаков или мелких нот. Однако несколькими строками ниже говорится, что очень часто исполнительские украшения вписываются обычными нотами, и наоборот, композиционные указываются особыми знаками или мелкими нотами. Далее же композиционные украшения именуются произвольными (*willkürliche Veränderungen*, *willkürliche Auszierungen*), а исполнительские также называются основными (*wesentliche*).

Тюрк придерживается несколько иной классификации. Он различает украшения основные (*wesentliche Manieren*), то есть устоявшиеся, имеющие определенное название и обычно обозначаемые самим композитором, и случайные, или произвольные (*zufällige Manieren*, *willkürliche Verzierungen*), — они могли быть как композиционными, так и исполнительскими (Türk, 1802: 269).

Несмотря на различие в классификации, во всех толкованиях отчетливо различаются украшения, записываемые условными значками, и другие виды орнаментики.

²⁷ (С. 150). За время, прошедшее с момента публикации книги М. С. Друскина, в свет вышло множество работ, посвященных эволюции

искусства орнаментики в XVI–XVIII веках и принципам исполнения украшений в сочинениях различных композиторов. Перечислим лишь те труды, в которых наиболее полно охвачены старинные источники либо глубже всего раскрыта данная проблема.

Aldrich P. Ornamentation in J. S. Bach's organ works. New York, 1950. Хотя эта работа относится к органному исполнительству, она представляет интерес и в плане исполнения украшений на клавире.

Emery W. Bach's ornaments. London, 1953; рус. пер.: Эмери У. Орнаментика Баха / пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара. М., 1996. В свое время исследование Эмери оказало существенное влияние на многих музыкантов, однако впоследствии стало ясно, что в некоторых важных моментах его рекомендации требуют корректировки.

Kirkpatrick R. Domenico Scarlatti. Princeton, 1953; ^{IV}1984. Монография содержит раздел, посвященный принципам исполнения украшений. Основные положения Киркпатрика сохраняют актуальность и сегодня.

Donington R. The interpretation of early music. London; New York, 1963; rev.: New York, ^V1992. В этой фундаментальной работе, освещающей широкий спектр проблем интерпретации старинной музыки, большой раздел отводится изучению каждого вида украшений. Перу Донингтона принадлежит и одна из наиболее полных сводных таблиц обозначений орнаментики, опубликованная в качестве приложения к его же статьям: *Donington R.* Ornaments // GD. 1954. Vol. 6.; *Donington R.* Ornaments // NGD-1. 1980. Vol. 13.

Dadelsen G. von. Verzierungen // MGG-1. 1966. Bd. 13. Ценная аналитическая статья, содержащая, в частности, обширную библиографию.

Badura-Skoda, Eva und Paul. Mozart-Interpretation. Wien, 1957; рус. пер.: Бадюра-Скода, Ева и Пауль. Интерпретация Моцарта / пер. с нем. Ю. А. Гальперн; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. М., 1972. Прил.: Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта?

Collins M. In defence of the French trill // JAMS. 1973. N 26. В этой полемически заостренной статье подробно рассматриваются рекомендации мастеров прошлого и показывается ошибочность некоторых суждений ученых XX века. Особенно критикуется (во многом справедливо) концепция Ф. Ноймана.

O'Donnel J. Bach's trills: Some historical and contextual considerations // Journal of the Musicological Society of Australia. 1974. N 4.

Veilhan J.-C. Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^{me}–XVIII^{me} s.) générales à tous les instruments. Paris, ^{II}1977.

Neumann F. Ornamentation in Baroque and post Baroque music: With special emphasis on J. S. Bach. Princeton, 1978; with corr. ^{III}1983. Монография представляет собой наиболее фундаментальный труд, написанный в последние десятилетия на данную тему. Однако некоторые рекомендации Ноймана спорны или просто ошибочны — в особенности те, что относятся к исполнению украшений у Купрена и И. С. Баха.

Saint-Arroman J. L'interprétation de la musique française, 1661–1789. Paris, 1983. [Vol.] 1: Dictionnaire d'interprétation (Intonation). Труд, основанный на материалах старинных французских трактатов и содержащий сведения по всем украшениям с отсылками ко множеству источников. В отношении способов исполнения украшений у французских композиторов Сент-Арроман зачастую расходится с Нойманом, причем рекомендации первого представляются более верными.

Klotz H. Die Ornamentik des Klavier- und Orgelwerke von J. S. Bach. Kassel, 1984.

Noé G. von. Der Vorschlag in Theorie und Praxis. Wien, 1986.

Badura-Skoda P. Bach-Interpretation: Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs. Wien, 1990. В отличие от многих трудов по интерпретации музыки И. С. Баха, в великолепной работе П. Бадур-Скоды, известного пианиста и ученого, проблема расшифровки украшений рассматривается и с исполнительской точки зрения.

Розанов И. Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII — первой половины XVIII века // Исследования. Публицистика: К 30-летию кафедры музыкальной критики: сб. науч. ст. / сост. Л. Данько. СПб., 1997.

²⁸ (С. 152). В исследованиях по старинной музыке сложилась традиция рассматривать как образец купереновской трели, выписанной автором, следующий пример из пьесы «Le Rossignol-en-amour» («Влюбленный соловей»):

[Lentement; et très tendrement quoy que Mesuré]

88 ^{2.} *Augmentés, par gradations imperceptibles*

The musical score shows a piano part with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is numbered 88. Above the staff, there is a tempo/mood instruction: "[Lentement; et très tendrement quoy que Mesuré]". Above the second ending, there is a tempo/mood instruction: "Augmentés, par gradations imperceptibles". The score includes a trill on a single note (G4) with a series of grace notes. The trill is performed on a single note (G4) with a series of grace notes. The score is numbered 88 and includes the instruction "Augmentés, par gradations imperceptibles".

*Tournès, pour
le Double*

Однако нужно учитывать, что в этой пьесе используется прием звукоподражания — имитация пения соловья. Это подтверждается большим количеством тщательно выписанных автором лиг, которые в обычной трели не встречаются.

Приведенный пример имеет нечто общее с обычной трелью у Куперена, которая также должна исполняться с ускорением, как указывается в его таблице с расшифровкой украшений:

89 Tremblement continu

исполняется

Но есть и существенное отличие: во «Влюбленном соловье», несмотря на постепенность ускорения, количество нот четко фиксировано, причем нижний звук всегда оказывается на более сильном времени, а верхний — на более слабом, тогда как в обычной трели, напротив, верхний (вспомогательный) звук оказывается на более сильном времени. Специфичность рассматриваемого случая станет особенно очевидной, если обратиться к варианту приведенного фрагмента в дубле той же пьесы:

Tres lentement

The musical score is for a piano piece, marked "Tres lentement". It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The score consists of three systems of staves. The first system shows a melody in the right hand with a fermata over a half note G, and a bass line with a half note G. The second system shows a melody in the right hand with a fermata over a half note G, and a bass line with a half note G. The third system shows a melody in the right hand with a fermata over a half note G, and a bass line with a half note G. The score is marked with "2." and "32".

Здесь нота *ми* в мелодии первых двух тактов снабжается знаком *riccé* — самостоятельного украшения, которое внутри обычной трели никак не может появиться; ясно также, что в парах слигованных нот та, что отмечена знаком *riccé*, приходится на более сильное время.

Тем не менее Ф. Нойман, основываясь на примере из этой пьесы, а также используя расшифровку долгой трели из таблицы Куперена, выдвигает новую концепцию исполнения трелей у этого композитора, утверждая, что они имеют (или могут в некоторых случаях иметь) затаковую (антиципационную) природу (Neumann, 1978: 264). Но, как явствует из сказанного выше, такой вывод ошибочен.

А. Бейшлаг, А. Кройц, Л. Ройзман и некоторые другие ученые комментируют исключительно нотный пример с выписанной расшифровкой из таблицы Куперена, однако приходят к тем же неверным выводам, что и Нойман. Эти исследователи игнорируют указание автора, что расшифровка выписана лишь условно равными длительностями, и в результате предлагают антиципационный способ исполнения трели не только у Куперена, но и у его современников, в том числе у И. С. Баха! На первый взгляд расшифровка действительно имеет затаковую структуру,

поскольку в первом такте — девять звуков, а во втором трель начинается с основного тона. В действительности же это украшение исполняется, начиная с верхнего вспомогательного звука и с известным постепенным ускорением, на что Куперен специально обращает внимание (Couperin, 1717: 23). Редактор русского издания трактата, очевидно, не мог поверить тому, что в полутакте девять звуков, и заменил их в расшифровке на восемь, но при этом не заметил, что тогда при переходе к следующему такту повторяется нота *до* (см.: Куперен, 1973: 150). Таким образом, в одном нотном примере допущены две ошибки.

²⁹ (С. 155). Высказывание Агриколы совершенно справедливо, однако оно относится не ко всем видам украшений, а только к форшлагам (именно Агриколе принадлежат развернутые комментарии относительно исполнения форшлагов, основанные, по его собственному признанию, преимущественно на идеях, высказанных в клавирном трактате Ф. Э. Баха).

В период 1680–1710 годов происходили наиболее существенные перемены в орнаментальном искусстве, которые привели к формированию относительно стабильной традиции, существовавшей в 1710–1750-х годах. Значительную роль в ее установлении сыграли Ж. Б. Люлли и французские клавесинисты еще в середине XVII века. В то время, когда писал свой труд де Ла Вуа-Миньо, не было еще столь жестких правил, которые содержатся, например, в трактате Ф. Э. Баха, не было и прочной традиции исполнения украшений. Так, трели можно было играть, начиная и с верхнего вспомогательного звука, и с нижнего, равно как и с основного, — достаточно посмотреть материалы того времени. Х. Бермудо, в частности, подчеркивал, что «манера исполнения [украшений] изменяется ежедневно и поток способов их игры невозможно описать» (Bermudo, 1555; цит. по: Фролкин, 1983: 233). Поэтому при исполнении музыки середины XVII века и более ранней следует обращать внимание на правила (они «созданы не по капризу», как выражается де Ла Вуа-Миньо), но можно также создавать свои, новые украшения, остерегаясь выйти за рамки стилистически допустимого и ввести такие орнаменты, которые появятся лишь гораздо позднее.

Маттезон в своих рекомендациях уже апеллирует к слуховому опыту эпохи и к традиции — для нас она запечатлена в дидактических разделах трактатов и в авторских предисловиях к нотным изданиям. От десятилетия к десятилетию разделы трактатов, посвященные орнаментике, становились все более объемными. Но безграничное количество вариантов исполнения одного и того же мелизма (разное

количество биений, ритмическая организация, продолжительность и т. д.) не предполагало в большинстве случаев отступления от основного рисунка. Изменения же в способе исполнения происходили весьма постепенно.

В работах Э. Данройтера, А. Бейшлага и в других трудах первой половины XX века встречаются попытки доказать правомерность более свободного исполнения украшений (подобные попытки предпринимаются и в наше время — см., в частности, монографию Ф. Ноймана), предлагаются не существовавшие в конце XVII — первой половине XVIII века многочисленные исключения из правил. В 1953 году эти исключения (результат романтического подхода к исполнению украшений) подверглись резкой и научно обоснованной критике в труде У. Эмери. В предисловии А. Майкапара к русскому изданию этой книги (Эмери, 1996: 15–17) такая позиция получила решительную поддержку, и вполне справедливо: как это ни парадоксально, именно доскональное знание правил исполнения украшений дает музыкантам возможность находить бесчисленное множество вариантов, оставаясь в рамках данного орнаментационного стиля.

Существует точка зрения, что для правильного понимания орнаментационных норм необходимо изучать выписанные в нотах украшения. Однако это зависит от эпохи. Например, применительно к музыке А. Габриели и его современников такой подход более правомерен, ибо в ту эпоху выписанные украшения таковыми и являлись. В музыке же конца XVII — первой половины XVIII века так называемые выписанные украшения зачастую представляли собой музыкальные (композиционные) фигуры — сходные со многими украшениями, но не тождественные им.

³⁰ (С. 155). В дидактических разделах некоторых трактатов, относящихся к концу XVII — первой половине XVIII века, в особенности французских, встречаются расшифровки украшений за счет предыдущей ноты (то есть антиципационные). Однако они, как правило, относятся к менее распространенным мелизмам либо к тем, традиция которых к тому времени еще не установилась. В целом этот период характеризуется достаточно устойчивой практикой субтракционного (то есть за счет основной ноты) исполнения украшений, а также их преимущественно диссонантной функцией. Но утверждение этих норм проходило постепенно и не одновременно в исполнительской практике различных музыкантов. Например, в трактатах де Сен-Ламбера (Saint Lambert de, 1702) и Вальтера (Walther, 1708) еще встречаются украшения, испол-

няемые за счет предыдущей ноты (форшлагы, шлейферы). Даже в таблице д'Англебера (Anglebert d', 1689), приведенной на с. 148 настоящего издания, из 29 украшений все же одно, а именно шлейфер (coulé), в восходящем мелодическом ходе расшифровано антиципационно.

Таким образом, на основании приведенных М. С. Друскиным высказываний де Ла Вуа-Миньо, Маттезона и Този — Агриколы не может быть «по-новому поставлена проблема о том, как играть мелизм — за счет основной ноты или предыдущей». Решение этого вопроса зависит от самой музыки: кем она сочинена, в какую эпоху, к какой национальной школе относится, а также в каком контексте появляется украшение.

Отдельный вопрос — о нахшлаге. Большинство немецких музыкантов обозначали этим термином не самостоятельный вид украшений, а окончание трели, в отношении которой невозможно говорить об антиципации или субтракции. «Отвратительными» Ф. Э. Бах называл затянутые, замедленные нахшлагы. Он считал, что «трель на относительно долгой ноте, будь то в восходящем или нисходящем движении, всегда должна иметь нахшлаг», причем «нахшлагы должны исполняться также быстро, как и трель» (Bach, 1753: 74, 76, 78). Вместе с тем некоторые музыканты использовали термин «нахшлаг» для обозначения отдельного вида украшений. У Марпурга это, так сказать, форшлаг наоборот — звук, который идет после основной ноты и исполняется за счет ее длительности:



Тюрк использовал термин в обоих указанных значениях (Türk, 1802: 262–263).

³¹ (С. 171). В трактате Ортиса нотный материал, связанный с техникой глосирования, представляет собой своеобразное практическое руководство по развитию навыков фантазирования на различные кадансовые построения (clausulas), на каждое из которых приводится несколько вариантов, расположенных по возрастанию степени сложности. В этом состоит задача первой части трактата. Подобного рода материалы и методический подход использовали и музыканты последующих столетий, считавшие необходимым развивать навыки импровизации (см.: Simpson, 1659; Muffat, Georg, 1698; Hotteterre, 1719; Quantz, 1752; Tartini, 1771).

Вторая часть трактата Ортиса, состоящая из трех разделов, предназначена для обучения игре ричеркаров (есть в ней и один мадригал) на струнном инструменте как без сопровождения, так и с аккомпанементом чембало. Отметим, что Ортис дает точное название аккомпанирующего инструмента — *cimbalo* (а также в другом написании — *cymbalo*). Указание на использование чембало для сопровождения виоле (*violon*) и объяснения, касающиеся различных способов настройки этих инструментов, являются неоспоримым доказательством того, что в Испании середины XVI века клавесин был хорошо известен.

³² (С. 172). Буквально испанское «*tiento*» переводится либо как существительное — «ощупывание», «мастерство», «твердость, сноровка руки», либо как форма первого лица единственного числа настоящего времени глагола «*tentar*» — «ощупываю», «пробую», «исследую», «испытываю», «искушаю». Следовательно, этот термин оказывается родственным как термину «токката» (в «тактильном» смысле касания, щупания), так и «ричеркар» («поиск-исследование»), соединяя эти смыслы в едином понятии. (В сноске на с. 51 уже указывалось, что, по мнению В. Апеля, в итальянском «*tossare*» также слиты оба эти значения.) Подобная синтетичность обнаруживается и в музыкальном жанре тьенто, который не всегда был лишь испанским эквивалентом итальянского ричеркара (см., например: Jambou, 1982; López-Caló, 1983). Импровизационные тьенто виуэлистов и контрапунктические — Кабесона и его современников-органистов действительно еще близки аналогичным типам (лютневому и органному) ричеркара. Но тьенто испанских органистов XVII века (традиция, берущая начало в творчестве С. Агилеры де Эредиа и блестяще завершенная через столетие Х. Б. Кабанильесом) явилось уже синтетическим жанром, вобравшим в себя стилистические признаки ричеркара, прелюдии и токкаты и носившим нередко гомофонно-виртуозный характер. Думается, именно существованием национально-специфичного жанра тьенто (а не «отсталостью» испанской музыкальной культуры XVII века и иностранными влияниями) объясняется столь позднее появление собственно токкаты в испанской клавирной музыке — лишь на рубеже XVII–XVIII веков, в творчестве Кабанильеса, в котором одновременно достигло последней вершины более чем полторавековое развитие тьенто. Это вплотную подвело к возникновению светской клавесинной традиции XVIII века (см.: Bradshaw, 1973).

³³ (С. 174). Струнные клавишные инструменты не только использовались для учебно-педагогических целей в церквах и монастырях (для

подготовки органистов и певцов), но были также очень широко распространены при дворе и в домашнем быту (эта традиция поддерживалась до середины XIX века).

Утверждение о том, что в Испании XVI–XVII веков из разновидностей клавира был распространен лишь клавикорд, основано, по-видимому, на данных, приведенных Х. Нином в его публикациях произведений испанских клавесинистов XVIII века (*Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*, [с. 1925]; *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols*, [1928/1929]). Эти издания явились значительным событием, поскольку продемонстрировали сам факт существования клавесинной музыки в Испании. Однако к началу XX века старинная испанская инструментоведческая терминология была давно позабыта, что и побудило Нина отождествить в источниках XVI–XVII веков слово «clavicordio» с общеевропейским клавикордом. На ошибочность этого указывал еще Э. Вандер Стратен (Vander Straeten, 1885: 254–256). В последнее время исследования Б. Кеньон де Паскаль окончательно прояснили этот запутанный вопрос (см., например: Kenyon de Pascual, 1992).

В самом деле, при внимательном рассмотрении должно показаться странным, что страна богатейших традиций щипкового инструментализма до XVIII столетия не знала клавесина — щипкового клавишного инструмента. Но дело в том, что в Испании практически до конца XVIII века термин «clavicordio» чаще всего служил для обозначения инструментов со щипковой механикой — клавесинов, спинетов и т. п., в то время как собственно клавикорд назывался «monacordio». Об этом свидетельствуют многие источники, среди них — толковый словарь испанского языка Себастьяна де Кобаррубиаса (*Cobarrubias S. Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611), в котором автор подробно объясняет различия в механике между clavicordio и monacordio (говоря, в частности, что *espineta* — это маленький clavicordio). Показательно, что в приводимой М. С. Друскиным цитате Эрнандо Кабесон совершенно определенно упоминает монакорд и клавикорд как два различных инструмента. Лишь значительно позже, в конце XVIII века, слово «clavicordio» в Испании под влиянием общеевропейской практики приобрело привычный для нас смысл, а клавишно-щипковые инструменты стали именоваться «claves», «clavicémbalos» или «clavecines». Правда, иногда и прежде в Испании инструменты назывались так же, как за рубежом. Напомним, что в трактате Ортиса в качестве аккомпанирующего инструмента фигурирует *cimbalo* (или *cymbalo*). Еще в 1482 году Рамос де Пареха (Рамис де Парейя) перечислял в своем трактате *polychordum*, *clavichordum*, *clavicimbalum* и *monochordum* (см.: Kloppenburg,

1951: 14). Хотя неясно, что имеется в виду под словом «polychordum», тем не менее, поскольку названы рядом clavicimbalum (несомненно клавишно-струнный щипковый инструмент) и clavichordum, последний термин, скорее всего, означает именно клавикорд. В этом контексте непонятно значение слова «monochordum» — может быть, положение будет прояснено, когда ученые детально изучат этот трактат.

Национальные традиции изготовления как тангентных, так и щипковых клавишных инструментов восходят в Испании, по крайней мере, к концу XV века: известен мастер Маома Мофферрис, «мавр из Сарагосы», деятельность которого приходится на 1484–1545 годы; он изготавливал клавикорды (monocordios), клавесины (clavicordios) и клавиорганы (claviórganos), то есть клавесины с рядом органных труб, для самых знатных особ своего времени.

³⁴ (С. 175). Общепринятое уподобление редобля группетто, а киебро трели неточно: оба украшения существовали в разновидностях, которые напоминали различные типы украшений, ставшие традиционными в более позднее время. Санта-Мария дает два вида редобля — более длинный и более короткий (нижеследующие примеры приводятся по изд.: Santa Maria, 1937: 53, 55):

92a



6

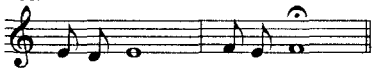


Как видим, короткий вариант напоминает группетто, известное со второй половины XVII века, но с существенным отличием: обычное группетто начинается со вспомогательного звука, редобль — с основного.

Киебро также подразделялись на короткие и длинные. Первый вид именовался «сенсильо» (senzillo — простое), второй — «реитерадо» (reyterado — повторенное). Те и другие, в свою очередь, имели разновидности.

Короткое киебро:

93a



6

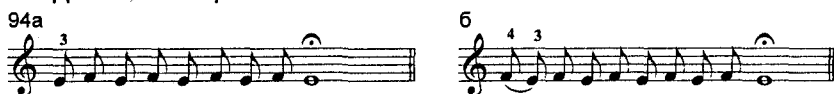


B



Первый вид этого украшения сходен с так называемым перечеркнутым мордентом, второй — с обычным (неперечеркнутым) мордентом, третий — с группетто.

Длинное киебро:



Согласно объяснениям Санта-Мария, длинное киебро возможно только полутоновое; наиболее типичен вариант, начинающийся с основного, нижнего звука. В варианте, начинающемся с верхней вспомогательной (пример 94б), первая нота, связанная лигой с последующей, исполняется по принципу антиципации. Такой вариант встречается у Санта-Мария в тех случаях, когда основной звук приходится на «хороший» палец, каковым для Томаса в правой руке был 3-й.

³⁵ (С. 177). В ДД широко приводятся материалы из VI, XIV–XVII и XIX глав трактата Томаса де Санта-Мария с оригинального издания (1565), уникальный экземпляр которого находится в иностранном отделе библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. М. С. Друскин понимал, какое огромное значение имели методические и исполнительские предписания этого автора. Ведь следующие столь же подробные объяснения техники игры, постановки рук, аппликатуры, ритмической орнаментации, украшений появятся лишь почти двести лет спустя (трактаты Марпурга, Ф. Э. Баха, Видебурга). В VI главе Санта-Мария излагает принципы мензуральной теории, относящиеся к отмериванию (отбиванию) такта. Этот материал, учитывая задачи данной книги, мы опускаем. Наибольший интерес представляют главы, где излагаются «условия искусного и изобретательного исполнения». Они воспроизводятся ниже по тексту ДД (перевод А. Алмазова под редакцией М. С. Друскина) с некоторыми нашими купюрами, пояснениями (в квадратных скобках) и уточнениями по тому же оригинальному изданию, а также опубликованному Э. Харих-Шнайдер переводу некоторых разделов трактата (Santa Maria, 1937) и работе Кинкелди, где содержится пересказ большей части труда Санта-Мария (Kinkeldei, 1910).

«Глава XIV. О способе правильной постановки рук

<...>

Второе условие, то есть правильная постановка руки, должно удовлетворять трем требованиям.

Во-первых, руки [здесь имеется в виду часть руки от пальцев до запястья] должны быть округленными, как кошачьи лапы, таким образом, чтобы от ладони и до окончания пальцев не было никаких провалов либо взгорбленности, а пальцы... были выше кисти и образовывали дугу; и таким образом они остаются как можно более напряженными и могут ударять более сильно — наподобие лука, который, чем сильнее натянут, тем больше ускоряет... и тогда звучание получается более полным и совершенным и более воодушевленным. Это качество настолько важно и имеет столь большое значение в музыке, что благодаря ему все, что играется, приобретает кроме красоты и прелести высокую значимость и блеск, которые достигаются с помощью такого положения рук.

Во-вторых, руки [то есть пальцы] надо держать очень собранными, для этого нужно четыре пальца каждой руки, а именно 2, 3, 4 и 5-й, прижимать один к другому, причем особенно сильно прижимается 2-й палец к 3-му, что значительно легче сделать в правой руке, чем в левой, — а это очень важно, чтобы играть нежно и сладостно. Большой палец должен находиться гораздо ниже четырех остальных, будучи согнут внутрь таким образом, чтобы передний сустав находился под ладонью. А маленький палец, то есть 5-й, должен быть более подобранным, чем все другие, — так, чтобы почти касался ладони. Невозможно хорошо держать пальцы, если не соблюдать способ расположения названных двух пальцев обеих рук, а именно большого и мизинца, заключающийся в их собранности [закругленности], потому что от этих двух пальцев зависит округленность руки. Если, следовательно, пальцы будут раздвинуты и удалены друг от друга, особенно большой и мизинец, то нельзя будет хорошо играть, так как руки становятся неповоротливыми и лишаются силы, как если бы они были крепко связаны.

В-третьих, руки должны быть расположены таким образом, чтобы три пальца каждой руки — 2, 3 и 4-й — находились все время над клавишами, независимо от того, нужно ли по ним ударять или нет; более того, 2-й палец, особенно на правой руке, должен быть более приподнят, чем другие, то есть 3, 4, 5-й.

Для правильного положения рук и для того, чтобы хорошо играть, необходимо держать предплечье и внутреннюю часть локтя близко к корпусу, но без какого-либо к тому усилия. Однако, что-

бы играть длинные последовательности восьмыми и шестнадцатыми, необходимо в левой руке в движении вверх отделить локоть от корпуса, и точно так же, чтобы сыграть правой рукой длинную последовательность восьмыми и шестнадцатыми вниз, надо отделить правый локоть от корпуса.

[Такое положение рук при исполнении подвижных пассажей продиктовано использованием старинной аппликатуры переключивания более длинных пальцев над более короткими, а именно 3-го пальца над 2-м в нисходящем движении в правой руке и при восходящем — в левой; даже при переключивании 3-го и 4-го пальцев через 1-й (такая вполне современная аппликатура дается в примерах Санта-Мария) слегка отодвинутый локоть в описанных ситуациях во многом способствует более естественному ощущению и технически более свободному исполнению.]

Глава XV. О способе ударять по клавишам

Третье условие, то есть правильный удар по клавишам, должно удовлетворять шести требованиям.

Первое — надо ударять по клавишам серединой кончиков пальцев, так, чтобы ногти не касались клавиш и ни в коем случае их не нажимали, что достигается, если опустить запястье и слегка вытянуть пальцы вперед; и если так ударять, то звук будет полным, нежным и приятным. Объясняется это тем, что плоть мягкая и потому ударяет с нежностью и мягкостью. <...>

Второе — ударять по клавишам энергично и решительно, иначе говоря, наносить быстрый удар <perir tiesso>. Тогда звук получается громкий и воодушевленный.

Третье — обе руки должны ударять одинаково, то есть так, чтобы одна рука не ударяла ни тверже, ни мягче другой; более того, необходимо, чтобы удар в обеих руках происходил одновременно, и это относится и к тем случаям, когда берется несколько звуков... Точно так же следует иметь в виду, что даже в тех случаях, когда наносится слабый удар, он должен быть достаточно решительным. То, что здесь сказано об ударе, — одна из самых основных вещей, которая требуется для того, чтобы в совершенстве исполнить любое произведение.

Четвертое — не наносить удар с большой высоты, для чего необходимо пальцы держать близко к клавишам и после того, как

каждый палец ударит по клавише, поднимать его очень немного. Напротив, если ударять с высоты, то клавиша [удар по клавише] будет громкой, звучание инструмента — тихим. <...>

<...>

...Необходимо поднимать не ладони, а только пальцы, которые ударяют по клавишам, в то время как ладони остаются неподвижными.

Кроме того, нужно, чтобы клавиши, как белые, так и черные, ударялись ближе к началу, то есть к краю. <...>

Пятое — нажимать клавиши следует так глубоко, как только они могут опуститься, то есть таким образом: если инструмент — монокорд, то настолько, чтобы тангенты хорошо поднимали струну, но чтобы это не приводило к детонированию, когда звучание завывает, что получается, если слишком сильно давить пальцем. Когда это другой инструмент, то клавиши нужно опускать настолько глубоко, чтобы они прикоснулись к находящейся внизу материи... [Речь идет о мягкой матерчатой (в наше время флицевой) прокладке, в которую упирается клавиша при ударе.]

Шестое — после удара по клавишам не следует ни слишком нажимать пальцами на них... ни слишком ослаблять пальцы, из-за чего звучание становится слабым...

Глава XVI. О способе чистой и отчетливой игры

Что касается чистой и отчетливой игры, а это является четвертым условием, то для этого требуется выполнение двух условий.

Первое — оно самое важное — заключается в том, чтобы при ударе пальца по клавишам тот палец, который ударил первым, всегда поднимался раньше, чем ударит другой, непосредственно за ним идущий. И таким образом надо поступать всегда, потому что иначе один палец столкнется с другим...

Второе условие состоит в том, чтобы каждый палец после удара несколько поднимать и ни в коем случае не вытягивать его [двигая по поверхности клавиши], или подтягивать, или сгибать на клавишах, так как вследствие этого, особенно при игре редоблей и киебро, клавиши производят слишком много шума.

Глава XVII. О способе движения рук вверх и вниз

Для движения рук [по клавиатуре] вверх и вниз, что является пятым условием... требуются четыре вещи.

Первая — следует держать пальцы таким образом, как это уже было указано.

Вторая — нужно немного поворачивать руки [кости] в ту сторону, куда направляется пассаж, в особенности когда играют восьмые и шестнадцатые.

Третье и четвертое требования правильного «несения» рук заключаются в том, чтобы... в гаммах в правой руке наверх играть 3-м и 4-м пальцами, причем 3-й должен находиться над 4-м и последний как бы соскальзывает с клавиши; вниз следует играть 3-м и 2-м, причем 3-й будет над 2-м...»

Аналогичное требование Томас предъявляет для гамм левой руки, которые играютя вверх 4-м и 3-м пальцами (очень необычная даже для тех времен аппликатура), а вниз — 3-м и 4-м. По словам Томаса, необходимо также, чтобы «при движении рук как наверх, так и вниз» три средних пальца «шли по клавишам, не соскальзывая с них».

Этими рассуждениями аппликатурные рекомендации Томаса не завершаются. Он посвящает этой проблеме большой раздел — гл. XVIII (с. 40–45; номер распространяется сразу на две страницы и ставится на правой). Приведем резюме Э. Харих-Шнайдер: «Его [Санта-Мария] аппликатура во много крат более современна (по сравнению с той, что дается у Эрнандо Кабесона.— *Ред.*). <...> Для игры наверх в правой руке помимо аппликатуры Кабесона 3-4-3-4 он предлагает 2-3-4-3-4 и 1-2-3-4-3-4. Для игры вниз в правой руке использованы кроме 3-2-3-2 также 4-3-2-3-2-3 или, в движении восьмыми,— 4-3-2-1-3-2-1 и 5-4-3-2-1-3-2-1; следовательно, это та аппликатура, которая наиболее употребительна и сегодня. В левой руке вверх в гаммах дано 2-1-2-1 и, наконец, 4-3-2-1-4-3-2-1. В движении вниз — 3-4-3-4 или 2-3-4-3-4, 1-2-3-4-3-4, а также 1-2-3-4-1-2-3-4. Эту последнюю аппликатуру с подкладыванием 1-го пальца под 4-й Томас рекомендует главным образом для пассажей восьмыми» (Harich-Schneider, 1970: 32).

Санта-Мария останавливается и на проблеме ритмической орнаментации, о которой уже шла речь (см., в частности, примеч. 15–17):

«Глава XIX. О способе игры с хорошим вкусом

Относительно игры с хорошим вкусом, что является седьмым условием, нужно иметь в виду, что четверти следует играть одним образом, а восьмые — тремя.

Способ, которого следует придерживаться, чтобы играть четверти, заключается в том, чтобы задерживаться на первой четверти и быстро пробегать вторую; точно так же задерживаться на третьей, пробежав четвертую, то есть поступать так, как если бы первая четверть имела точку, а вторая была одной восьмой. <...> И надо иметь в виду, что та четверть, которую пробегают, должна быть не слишком краткой, а несколько умеренной».

Здесь Санта-Мария приводит следующий пример:



Далее Санта-Мария дает три способа ритмической орнаментации восьмых. Первый способ — превращение ровного движения в прямой пунктирный ритм — «используется в сочинениях, написанных полностью в контрапунктической манере и в долгих и в коротких последовательностях глос». Второй способ — превращение в обращенный пунктир — «используется в коротких глосах, которые применяются как в обычных сочинениях, так и в фантазиях. Следует отметить, что этот способ более изящный, нежели другой, названный выше». Наконец, третий способ: возможна орнаментация и путем равномерного ускорения в каждой группе из четырех восьмых к последней ноте, на которой нужно несколько замедлить; «...притом необходимо следить за тем, чтобы пятая восьмая попала бы на свое, правильное, время... то есть так, как если бы три восьмые были шестнадцатыми, а четвертая имела точку. Этот третий способ — самый привлекательный и грациозный, и его можно использовать как в коротких, так и в длинных глосах. Необходимо, однако, следить за тем, чтобы замедление на восьмой не было слишком большим, а только таким, чтобы сделать это слегка ощутимым и понятным, поскольку долгие задержки ведут к громоздкости, неуклюжести и уродству в музыке. По той же причине необходимо играть три восьмые, которые ускоряются, не слишком быстро, а только немного...»

В приводимых ниже нотных примерах (цит. по: Santa Maria de, 1937: 51) точки, проставленные Санта-Мария над восьмыми и шестнадцатыми, означают, что эти ноты должны приходиться на начало тактовых долей. Ускорение, предусматриваемое третьим способом орнаментации, в примере никак не обозначено.

96a



6



B



³⁶ (С. 186). Назовем имена наиболее выдающихся испанских органистов XVII–XVIII веков в хронологическом порядке: Себастьян Агилера де Эредиа, Франсиско Корреа де Араухо, Пабло Бруна, Хосе Хименес, Хуан Баутиста Хосе Кабанильес, Мигель Лопес, Хосе Элиас. Кабанильес — органист кафедрального собора Валенсии — действительно явился наиболее выдающейся и универсальной творческой фигурой испанской музыки своей эпохи. В 60-х годах XX века были найдены и его замечательные вокальные сочинения. Некоторые испанские музыковеды сравнивают его значение для испанской музыки с ролью И. С. Баха в немецкой музыкальной культуре (см., например: González Valle, 1995). Творчество Кабанильеса оказало огромное влияние на испанскую музыку XVIII века: практически все крупнейшие композиторы последующей эпохи — Х. Элиас, А. Солер, С. де Альберо — прямо или косвенно принадлежали к его школе.

Ныне представляется спорным положение о сильном воздействии Фрескобальди на Кабанильеса. Творчество валенсийского мастера —

последняя вершина в развитии самобытной староиспанской традиции, которая в свое время явилась одним из важных импульсов в формировании творческого облика самого Фрескобальди.

В последнее время наследие великого испанского композитора активно изучается; в Валенсии создана Ассоциация друзей органа имени Кабанильеса (АЧАО), выходит ежеквартальный журнал «Кабанильес». К настоящему моменту изданы все его вокальные произведения и 8 томов органной музыки (полный список его сочинений, включающий 231 тьенто и многое другое, см.: Llorens Ciceró, 1981).

³⁷ (С. 186). Учитывая современные данные о роли клавира в испанской музыкальной культуре XVI–XVII веков, представляется нецелесообразным резко разделять органную и клавирную литературу, поскольку, несмотря на все более возрастающее смещение акцентов в сторону органа, практически вся испанская литература для клавишных инструментов могла исполняться на клавире (типичные кастильские органы располагали, как правило, одной клавиатурой и очень неразвитой педалью, состоявшей всего из нескольких нот). Более того, вся литургическая органная литература и звучала реально на струнных клавишных инструментах как в домашнем музицировании, так и в церкви, ибо в соответствии с церковными канонами в определенные периоды (Адвент, Страстная неделя) вместо органа в богослужении использовался клавесин. В связи с этим есть все основания полагать, что литургическая органно-клавирная музыка Испании XVII века естественным образом подготовила расцвет национального светского клавирного искусства XVIII века.

Уточним также, что в XVII веке дифференциации не исчезают окончательно: этот жанр встречается у Х. Хименеса, а затем обретает второе рождение в творчестве Х. Б. Кабанильеса и А. Солера.

³⁸ (С. 187). С современной точки зрения итальянское влияние здесь сильно преувеличено. До начала XIX века в Испании существовала устойчивая и богатая национальная традиция не только в инструментальной, но и в литургической и театральной музыке. Бесспорно, итальянская опера пользовалась большой популярностью, но подобное происходило по всей Европе — от Лондона до Петербурга. Работа над теоретическим обоснованием национальных основ испанской музыки и полемика против использования оперного стиля в богослужении продолжались практически весь XVIII век — с участием более 50 самых видных испанских музыкантов той эпохи.

Упомянутый М. С. Друскиным трактат Хосе де Торреса-и-Мартинеса Браво был посвящен изложению принципов национальной манеры аккомпанемента в церковной музыке. В связи с распространением итальянской оперы и отсутствием пособий по итальянской практике цифрованного баса Торрес (сам являвшийся одним из стойких приверженцев национального испанского стиля) включил в переиздание своего трактата главу с практическими сведениями об аккомпанементе в «итальянской манере». Следует заметить, что в эпоху барокко в Испании, в отличие от других стран Европы, клавесин редко использовался в качестве инструмента continuo — эту роль чаще всего выполняли орган, арфа, а в светской музыке — и гитара (см., например: Stein, 1987: 357).

³⁹ (С. 187). Не следует преувеличивать и французские влияния, ибо «французскими вкусами» была увлечена очень незначительная часть испанской знати (о борьбе с французскими влияниями в испанской культуре данного периода см.: McClelland, 1937). Большая часть испанского общества XVIII века (в том числе и высшая аристократия) демонстрировала полностью противоположное — «плебизм» (по выражению Х. Ортеги-и-Гасета), почитая за счастье носить народные костюмы, говорить на «низком» наречии, посещать корриду и танцевать в своих дворцах «неприличные» национальные танцы (см.: *Ортега-и-Гасет Х. Веласкес. Гойя. М., 1997. С. 255–265*). М. С. Друскин справедливо отмечает эту тенденцию испанской культуры в начале данного раздела. И действительно, не учитывая ее, невозможно полностью понять ни столь ярко выраженное фольклорное начало в музыке Д. Скарлатти и его испанских современников (А. Солера, М. Бласко де Небры и др.), ни творчество крупнейшего художника эпохи — Ф. Гойи. Что касается клавесина, то, как уже указывалось выше, он был известен в Испании, по крайней мере, с конца XV века. В XVIII веке кроме инструментов местного производства были распространены главным образом итальянские, фламандские и английские (причем как одномануальные, так и двух- и трехмануальные), а не французские (поэтому известный испанский клавесинист Р. Пуйяна указывает на историческую необоснованность, с точки зрения аутентичного исполнительства, исполнения музыки Скарлатти и испанских композиторов на французских инструментах (см.: Puyana, 1987).

⁴⁰ (С. 187). Согласно исследованиям последнего времени, отношения Скарлатти с испанскими музыкантами носили характер взаимовлияния

и взаимообогащения. В частности, С. Кастнер писал о возможном влиянии на Скарлатти Кабанильеса (Kastner, 1962: 89). Многие стилистические черты, ранее считавшиеся характерными исключительно для творческого облика великого итальянца, — смелая модуляционная техника, виртуозные приемы клавирного письма и т. д. — обнаруживаются в испанской музыке задолго до его приезда на Пиренейский полуостров. Скарлатти глубоко усвоил иберийские профессиональные музыкальные традиции; наряду с этим он ярко и органично претворил древние ладовые и ритмические основы испанского фольклора. Подчеркнем, что все испанские композиторы, которых ранее называли его учениками (А. Солер, С. де Альберо и др.), до встречи с ним при мадридском дворе получили основательное традиционное испанское музыкальное воспитание. Думается поэтому, что можно говорить о клавирном творчестве Д. Скарлатти как о выдающемся явлении испанской профессиональной музыкальной культуры, обогащенном общеевропейскими, в том числе итальянскими, достижениями. Следует учитывать, что до 1707 года Неаполь и Королевство обеих Сицилий являлись частью испанского государства. В связи с этим представляется плодотворным мнение С. Кастнера, говорившего о необходимости изучения единых черт музыкальной культуры западно-средиземноморского региона (Каталония, Валенсия, Сицилия, Неаполь).

⁴¹ (К с. 187). Хронологически первым испанским композитором, собственно клавесинной музыкой которого мы ныне располагаем, является *Висенте Родригес Монльор* (1690–1760), преемник Кабанильеса на посту органиста Кафедрального собора Валенсии. Ранее была известна лишь одна его соната, изданная Х. Нином (см.: *Dix-sept sonates et pieces...*, [1928/1929]). Недавнее открытие Х. Климентом «Книги токкат» Родригеса (Rodríguez Monllor, 1978) заполнило лауну в истории испанского клавирного искусства, доказав его естественную эволюцию от Кабанильеса к клавесинистам середины столетия. На независимое от Скарлатти или иного итальянского композитора возникновение и развитие в Испании клавирной сонаты указывал и У. Ньюмен (Newman, [1963]: 278–279). Пьесы Родригеса стилистически и композиционно неоднородны и наглядно демонстрируют исторически переходный характер его творчества (некоторые сонаты еще связаны с полифонической органной традицией тьенто, в других уже явно заметны раннеклассицистские черты). Токкаты в сборнике расположены по ступеням хроматического звукоряда (аналогично «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха); автор использует 19 тональностей из 24, включая столь редкие

Des-dur, H-dur, fis-moll. Заметим, что, по-видимому, первым в испанской музыке употребил все 24 тональности органист Хосе Элиас (ок. 1678 — ок. 1755, также ученик Кабанильеса), написав «24 пьесы во всех тональностях для органа».

Среди множества интересных испанских музыкантов середины и второй половины XVIII столетия необходимо специально назвать двух выдающихся мастеров клавирного творчества, фактически неизвестных в отечественном музыкознании, — С. де Альберо и М. Бласко де Небра.

Себастьян де Альберо (1722–1756) — один из наиболее талантливых и многообещающих композиторов (к сожалению, рано ушедший из жизни). Его сочинения сохранились в двух манускриптах и были открыты совсем недавно, в 70-х годах XX века. Первая рукопись (изданная в 1978 году) представляет собой тетрадь из 30 одночастных сонат и переписана той же рукой, что и «венецианское» (хранящееся в Венеции) собрание сонат Скарлатти. Второй источник — рукописный сборник «Произведения для клавирина или фортепиано» («Obras para clavicordio o piano forte»), составленный между 1746 и 1756 годами, был обнаружен в библиотеке Мадридской консерватории и опубликован в 1977–1981 годах. Это самый ранний образец фортепианной музыки в Испании и одних из самых первых в Европе. Представленные в нем циклы озаглавлены необычным образом: «Ричеркар, fuga и соната», они характеризуются переплетением виртуозного клавирино-фортепианного письма и национальных полифонических традиций (см.: Powell, 1980: 12–15).

Мануэль Бласко де Небра (1750–1784), органист кафедрального собора Севильи, — также исключительно талантливый и рано умерший мастер. До недавнего времени были известны лишь шесть его клавирных сонат, изданных при жизни, однако в 1980-е годы было обнаружено еще более 20 произведений. Стилистически Бласко де Небра уже более близок к Й. Гайдну и особенно к Ф. Э. Баху, чем к Д. Скарлатти, тем не менее его музыка также обладает ярко выраженным национальным испанским характером (см.: Johnsson, 1985: 191–208).

Перечислим еще несколько имен испанских клавиристов и пианистов: Хоакин де Охинага (1719–1789), Нарсисо Касановас (1747–1799), Филиппе Родригес (1759–1814), Хоакин Монтеро (1764 — 1815), Хосе Лидон (1748–1827), Феликс Максимо Лопес (1742–1821).

⁴² (С. 189). Имеющиеся сегодня исторические данные свидетельствуют, что испанские музыканты одними из первых в Европе начинают активно использовать фортепиано: заглавие рукописного сборника

«Произведения для клавесина или фортепиано» С. де Альберо (см. коммент. 41) — второе после сонат Л. Джустини (1732) наиболее раннее указание нового инструмента. Фортепиано флорентийского типа было хорошо известно на Пиренейском полуострове, по крайней мере, с 40-х годов XVIII века и пользовалось большой популярностью при португальском и испанском дворах. В связи с этим многие исследователи в последние годы все более склоняются к точке зрения, что Д. Скарлатти и его иберийские коллеги К. Сейшаш, С. де Альберо, А. Солер были среди первых главных защитников нового инструмента и что их музыка звучит на фортепиано более естественно (см.: Scheveloff, 1970; Badura-Skoda E., 1985; Sutherland, 1995). Тем не менее в Испании не было антагонизма между клавесином и фортепиано, оба инструмента бытовали бок о бок до 20-х годов XIX века (возможно, в силу родства звукоизвлечения клавесина со столь популярной в стране гитарой).

⁴³ (С. 189). Хуан де Сессе-и-Балагер (1736–1801) — органист королевской капеллы в Мадриде. В 1773–1790 годах в мадридской печати было анонсировано много публикаций его сочинений, в том числе струнные квартеты, скрипичные сонаты, фуги, версеты, менуэты, сонаты для клавишных инструментов. Из многочисленных изданий сохранилось всего два, в том числе анонсированный в 1773 году сборник фуг, упоминаемый М. С. Друскиным (это первая сохранившаяся испанская публикация клавирной музыки после «Facultad Organica» Ф. Корреа де Араухо, 1626). Но как раз в заглавии данного сборника — Шесть фуг для органа и клавесина — фортепиано не значится (это одна из неточностей Х. Нина). Фортепиано указано в заглавии другого сохранившегося издания Сессе — «Первая тетрадь сборника музыкальных пьес для клавикорда, фортепиано и органа» («Quaderno primero de una colección de piezas de música para clavicordio, forte-piano y órgano», op. 6, ок. 1786), а также двух несохранившихся публикаций: Восемь дивертисментов для клавесина или фортепиано (Ocho divertimentos para clave o forte-piano, 1784) и «Третья тетрадь коллекции музыкальных пьес для клавесина, фортепиано и органа» («Quaderno tercero de una colección de piezas de música para clavicordio, forte-piano y órgano», op. 8; см.: Powell, 1980: 19–20).

⁴⁴ (С. 190). К. де Сейшаш — центральная фигура португальской музыки XVIII столетия, автор хоровых духовных и камерно-инструментальных произведений, а также около 700 клавирных токкат (сонат).

К сожалению, лиссабонское землетрясение уничтожило большинство его рукописей; ныне из клавирной музыки достоверно известны лишь 88 сонат, а также Концерт для клавесина с оркестром A-dur. Сейшаш пользовался исключительной славой как композитор и виртуоз, что отражено в словарях XVIII века, как португальских, так и европейских (в частности, в словаре Гербера). С 1720 года он был органистом королевской капеллы в Лиссабоне, где в течение девяти лет (1721–1729) работал вместе с Д. Скарлатти. Несмотря на то что Сейшаш был на 19 лет моложе неаполитанского мастера, нет никаких данных о том, что он был его учеником. Более того, К. Ф. Хеймес приводит документальные свидетельства, что отношения двух музыкантов носили характер взаимовлияния, и доказывает, что реально клавирный стиль Сейшаша не отмечен столь непосредственным влиянием Скарлатти, как это считалось раньше (Heimes, 1967).

⁴⁵ (С. 197). М. С. Друскин пишет здесь о так называемой «белой нотации», указывающей на трехдольный метр. Но в главнейших источниках вёрджинельной музыки она отсутствует. Пережитки мензуральной нотации у вёрджинелистов заключаются в другом: используются старинные обозначения размера. Как известно, в мензуральной нотации размер фиксировался с помощью четырех обозначений:

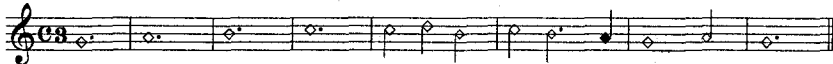
- — tempus perfectum, prolatio major ($\frac{9}{4}$);
- — tempus perfectum, prolatio minor ($\frac{3}{4}$);
- e — tempus imperfectum, prolatio major ($\frac{6}{4}$);
- c — tempus imperfectum, prolatio minor ($\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$).

Этими знаками и пользовались вёрджинелисты, по-своему их трактуя. Например, в V гальярде из «Партении» указан размер $\frac{C}{8}$, то есть движение имперфектными половинными длительностями на 3 ($\frac{3}{2}$). Имперфекция стала также обозначаться вертикальной чертой (Ф, ф). В некоторых пьесах знаки мензуральной нотации отсутствуют, выставлены лишь цифры, указывающие на количество долей. Например, в «The Irishe Ho-Ноане» («Фицуильямова вёрджинельная книга», т. 1, № 26) после ключа стоит цифра 3 (см. также примеч. 46).


⁴⁶ (С. 198). Знаки c, f и Ф не только несли информацию о темпе исполнения музыки, но и указывали (особенно в первом периоде развития вёрджинельной музыки) на подразделение нотных длительностей в такте. Так, Дж. Плэйфорд писал в своем труде «Введение в искусство музыки» (1679) в главе «О четырех модусах, или пропорциях

времени, или измерении нот <measure of notes>»: «1. Перфектный от большего <The Perfect of the More> [обозначается $\textcircled{3}$] — когда все [длительности] подразделяются на три. Таким образом, три лонги приходятся на ларгу, три бревиса — на лонгу, три семибревиса — на бревис, три минимы — на семибревис; за исключением четвертей и др[угих более мелких нот], которые подразделяются на две... 2. Перфектный от меньшего [обозначается $\textcircled{2}$] — когда все [длительности] подразделяются на две, за исключением семибревисов... 3. Имперфектный от большего [обозначается $\textcircled{3}$] — когда все [длительности подразделяются] на две, за исключением половинных, которые [подразделяются] на три, а именно: две лонги на ларгу... три минимы на семибревис с точкой перфекции... и это обычно называется „трехдольный размер“ <triple time>... Этот модус часто используется в веселых песнях и гальярдах, и он обычно называется „гальярда“ или „трехдольный размер“; бывает в двух темпах: один медленный, другой быстрый. Первое бывает тогда, когда такт состоит из трех половинных, приходящихся на один семибревис с точкой, где точка ставится для перфекции, чтобы получилось перфектное время, и обычно называется „три к одному“:

97

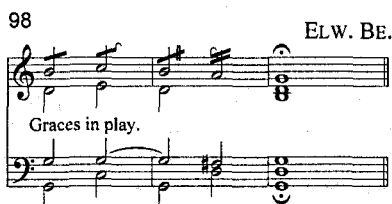


Второй вид этого трехдольного размера относится к более быстрому движению и отмеряется тремя четвертями или минимой с точкой для перфекции. Этот более быстрый размер подходит или используется в веселых пьесах, а именно курантах, сарабандах, жигах и им подобных. <...> 4. Четвертый и последний модус, который называется „имперфектный от меньшего“ [обозначается ф], встречается тогда, когда все [длительности] подразделяются на две, а именно: две лонги на ларгу, два бревиса на лонгу... и это называется „дупла“ или размер семибревиса, но многие называют это „обычный размер“ <common time>, потому что его используют чаще других. Он пригоден для антемов, фантазий, паван, аллеманд и тому подобных. <...> Заметим: когда этот обычный размер в реверсии [то есть если знак развернут влево], темп того упражнения или песни, перед которыми оно помечено, берется... в два раза быстрее, чем в первом случае [т. е. когда написан обычный знак этого размера]» (Playford, 1679: 32–34).

⁴⁷ (С. 198). Соображения относительно расшифровки украшений ♪ и ♪, высказанные М. С. Друскиным, соответствуют представлениям, распространенным в специальной литературе. В частности, они во многом совпадают с теми, которые излагает Х. Эндрюс (Andrews, 1969: xxxii–xxxiii). Добавим лишь, что параллельные двойные черточки могли означать и более продолжительную трель, и трель с заключительным оборотом (нахшлагом). Не исключено, что это обозначение могло предполагать и тот мелизм, который стал потом называться переперечеркнутым мордентом и который подобен обычному (переперечеркнутому) морденту, но исполняется не вниз, а вверх от основного звука: . Такие мелизмы имеются, например, в трактатах Санта-Мария (1565) и Дируты (1593).

Лишь впоследствии, начиная с середины XVII века, в Англии публикуются издания (трактаты и ноты) с объяснениями исполнения орнаментики.

Следует, однако, указать на совершенно уникальный материал, приведенный еще А. Бейшлагом (Beyschlag, 1908; Бейшлаг, 1978: 50), а позднее А. Долмечем (Dolmetsch, 1946: 387–388) и тем не менее принятый во внимание не всеми современными учеными. В одном из манускриптов, хранящихся в Британском музее (Add. MS. 31403), на с. 5 имеется нотный пример с указаниями по расшифровке орнаментики, подписанный английским композитором, органистом и теоретиком Илузем Бевином (ок. 1554–1638) — как считается, учеником Таллиса. Долмеч относит этот документ примерно к 1600 году, Бейшлаг (явно ошибочно) — к 1680-му. Запись украшений в нотном примере следующая:



В тексте между строчек указано: «Украшения в игре».

Далее следует расшифровка украшений, выполненная достаточно подробно:

99 ELWAY BEVIN.

The graces, before, is here exprest in notes.

Текст между строчек гласит: «Украшения, [приведенные] до этого, выражены здесь в нотах» (в русском издании книги Бейшлага ошибочно: «предвосхищающие украшения выражены...»).

Из расшифровки Бевина видно, что украшение, обозначенное одной черточкой (♪), играется как пунктирный шлейфер. В данном случае предписано исполнение за счет времени основной ноты, однако нет указаний на то, что это украшение не могло исполняться за счет предыдущей ноты. Даже в первой половине XVIII века в Германии И. Г. Вальтер (1708, 1732) давал расшифровки шлейфера за счет времени предыдущей ноты (то есть по принципу антиципации).

Вертикальные черточки, пересекающие наклонную, означают трель. Флажок в начале или в конце наклонной черты указывает на группетообразное опевание основного тона.

⁴⁸ (С. 201). По мнению ряда ученых, например Данройтера, Долмеча и Фергюсона, в расшифровку a plain & shake вкралась опечатка; аналогичные утверждения встречаются и в связи с beat — своего рода мордентом, обозначаемым у Пёрселла волнистой линией (то есть так, как во Франции и Германии обозначали трель). Х. Фергюсон считает, что название «beat» не соответствует приводимому Пёрселлом украшению, — по его мнению, оно должно называться «forfall and beat», то есть форшлаг снизу и мордент (см.: Early English keyboard music, 1971: 13–14). По существу, это верно, но с точки зрения логики Пёрселла исполнение beat само по себе уже предполагало начало с нижнего вспомога-

тельного звука. Аналогичный мелизм есть не только у Куперена, но, как указывает Сен-Ламбер, и у Г. Нивера, только у последнего он называется просто «agrément» (украшение).

В указаниях Пёрселла имеется весьма важное замечание, что трель (shake) всегда должна играть с верхней ноты, мордент (turn) — с нижней, а в «простой ноте и трели» (plain note and shake) вначале выдерживается верхний вспомогательный звук (это и есть «простая», то есть неукрашенная нота) и лишь затем играет украшение. Отсюда ясно, что у Пёрселла нет расхождений между нотными примерами и поясняющим текстом и, таким образом, все виды трелей в его клавирной музыке должны играть с верхнего вспомогательного звука. Некоторые ученые, приводя данное разъяснение композитора, пытаются доказать, что и ему не следует полностью доверять. Однако оно пользовалось в Англии первой половины XVIII века полным доверием и неоднократно фигурировало в различных клавирных источниках. Например, оно почти дословно цитируется в публикациях своеобразных самоучителей (в том числе и по игре на клавесине) Преллёра ([Prelleur], 1731) и содержится в широко распространенном словаре Дж. Грассино (Grassineau, 1740).

⁴⁹ (С. 203). Стихотворное обыгрывание имен с помощью аллегорий, каламбуров, акrostихов было чрезвычайно распространено в ренессансной поэзии. В частности, до нас дошли слова посвященной Бёрду песни на стихи неизвестного поэта:

A bird I have that sings so well,
None like to her their tunes can rise;
All other birds she doth excel,
And of birds all best worthy praise.
Now this my bird of endless fame,
Whose music sweet, whose pleasant sound,
Whose worthy praise, whose worthy name,
Doth from the earth to heaven rebound.

В переводе Н. Муравьевой, выполненном специально для данного издания:

Так сладостно пение птицы моей,
Так звучна россыпь ее рулад;
Никто не может равняться с ней,
Она хвалы достойна стократ.

Слава ее не иссякнет впредь,
Звуки, рожденные ею, нежны.
Она, земную покинув твердь,
Ныне гостя небесной страны.

Автор перевода указывает, что, судя по текстологическим деталям, эти стихи были, скорее всего, написаны вскоре после смерти Бёрда. Подобного рода музыкально-поэтические эпитафии тогда были традиционны. Среди них — мотет «*Death hath deprived mee*» («Смерть лишила меня») Томаса Уилкса на смерть Морли (1603), ода «На смерть Генри Пёрселла» Джона Драйдена, положенная на музыку Джоном Блоу (1696). Оду Драйдена в переводе Г. Кружкова см. в изд.: *Европейская поэзия XVII века*. М., 1977. С. 148. (Библиотека всемирной литературы. Серия 1; [т. 41]).

⁵⁰ (С. 219) Жанр фантазии в «Фицуильямовой книге» ни разу не обозначается английским синонимом «*fancy*». В написании «*fancie*» он встречается дважды у Бёрда («Книга леди Невелл», № 36 и 41), а позднее — у Пёрселла и композиторов его времени. Различие между английским и континентальным типами фантазии состоит в том, что первый «остался почти незатронутым поздними итальянскими тенденциями. На протяжении всего XVII века он сохранил многотемность и „многосекционную“ структуру раннего ричеркара и мотета. В произведениях этого жанра нередко встречаются гомофонные разделы, часто трехдольные, танцевального характера, которые все более и более тяготеют со временем к имитационной полифонии» (Paliska, 1968: 95). По-видимому, М. С. Друскин не выводит генетически ветвь английской фантазии из более ранних жанров, чем и объясняется недооценка проявлений в ней импровизационности как основного принципа. Этим вызваны упреки и в «разорванности, несобранности», и в стремлении угодить «фигурационному разнообразию». Между тем орнаментирование является главным формообразующим фактором музыки этого рода, причем типологически оно несомненно восходит к лютневой традиции. Фантазии в Англии были не только клавирным жанром: сохранились фантазии для виолы или консорта виол.

⁵¹ (С. 265). О французской клавесинной музыке до середины XVII века известно очень мало. Скуден и сохранившийся нотный материал, который практически исчерпывается сборниками Аттеньяна (1530–1531) и Тителуза (1623, 1626). Однако данные о более раннем использовании клавесина все же имеются. Напомним, что в книге

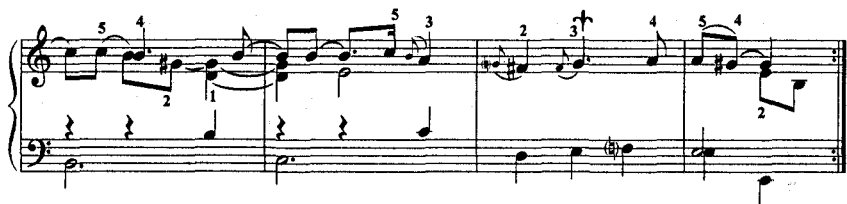
М. С. Друскина в разделе «Инструмент» отмечаются упоминания эшикье в письмах Иоанна Арагонского (1387, 1388), эпинета — в поэме Симона Бугуина (1508). Как уже говорилось, в трактате Арнаута де Зволле (1440) содержится описание ряда клавишных инструментов, и среди них эшикье и клавицембалума. В первой половине XVII века распространенность клавесина отражена, помимо публикации Тителуза, и в работе Мерсенна, который, как указывает М. С. Друскин на с. 69 этой книги, в 1636 году «ставит эпинет в центре целой группы музыкальных инструментов». Тот же Мерсенн приводит характеристики не только одномануального, но и двух- и даже трехмануального инструмента, что, несомненно, свидетельствует о развитой культуре французского клавесинизма.

Сведения о клавесине во Франции первой половины XVII века можно почерпнуть и из переписки французского клавесиниста при дворе Людовика XIV Пьера де Ла Барра с Константином Гюйгенсом. Ла Барр сравнивает французские и фламандские инструменты. Из его описания можно предположить, что речь шла о мануальной копуле (см.: Ripin et al., 1980: 227). Упомянем также Первую тетрадь табулатуры для эпинета, опубликованную Симоном Горлье в 1560 году (утрачена), а также относящийся к 1626 году рукописный манускрипт немецкого происхождения (хранится в Копенгагене, в Королевской библиотеке, № 376), в котором имеются две безусловно французские аллеманды — *Allemande de Mr. Meschanson* и *Allemande de Mr. Pinell* (см.: Apel, 1972: 506–507).

⁵² (С. 296). В аллемандах присутствуют черты и лютнеобразного, и синкопированного изложения. Однако следует заметить, что одновременное сочетание этих указаний в пьесах Куперена не встречается, а используется в его трактате для характеристики французского клавесинного стиля в целом. Приведем отрывки из пьес, снабженные авторскими указаниями «*luthée*», что поможет понять специфику этого принципа (пример 100 — «*Les Charmes*», Сюита № 9, II тетрадь; пример 101 — «*Les Mézangère*», Сюита № 10, II тетрадь):

100 Première partie
Luthé et lié (mesuré, sans lenteur)





101 **Luthé-mesuré**

Second system of a musical score, measures 101-104. The piece is in 3/4 time. The treble clef staff features a melody with various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings. The bass clef staff provides a complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, also featuring ornaments. The key signature has one sharp (F#).

⁵³ (С. 332). Темпо-ритмо-агогическая концепция Фрескобальди родственна скорее представлениям о *tempo rubato* музыкантов XIX века, нежели Този (см. примеч. 18). Вместе с тем как частный прием у Фрескобальди встречается и старинное *rubato* (разумеется, не обозначавшееся тогда этим термином). Например, замечательная по своей тонкости и нежной выразительности 4-я часть из *Partite sopra L'Aria della Romanesca* полностью сочинена именно в такой манере:



⁵⁴ (С. 333). Ниже рекомендации Фрескобальди на основе варианта 1637 года приводятся по В. Апелю (ApeI, 1972: 456–457), вставки из издания 1615 из 1624 годов (выделенные курсивом) — по антологии Х. Фергюсона (Early Italian keyboard music, 1977, I: 12). Комментарии и дополнения к тексту приводятся в квадратных скобках.

«К читателю:

Поскольку я прекрасно знаю, каким успехом пользуется манера игры с вокальными аффектами и с расчленением разделов, я счел нужным доказать мою приверженность и симпатию к этой манере с помощью настоящего скромного труда, отдаваемого мною в печать вместе со следующими рекомендациями...

1. При такой манере игры не нужно все время соблюдать неизменный темп; в этом отношении есть сходство с исполнением современных

мадригалов, трудность которых значительно облегчается путем отбивания такта порою медленно, порой быстро и даже с помощью остановки в воздухе в соответствии с аффектами и значением слов. [В 1615 году эта манера конкретно относится «к темпу исполнения токкат».]

2. В токкатах я попытался проследить не только за тем, чтобы они были богаты разнообразными пассажами и аффектами, но и за тем, чтобы каждый раздел можно было исполнять отдельно так, чтобы играющий мог по желанию остановиться там, где он того захотел.

Если произведение слишком длинное, то можно исполнять [отдельно] его части, с учетом того, чтобы они оканчивались в необходимой [то есть в основной] тональности.

3. Начала токкат должны исполняться медленнее и арпеджированно, и там, где звуки слигиваны или встречаются задержания или диссонирующие звуки в средних разделах пьесы, их тоже можно брать арпеджированно, чтобы не оставлять инструмент пустым, притом эти удары могут повторяться по желанию играющего.

Токкаты должны начинаться очень медленно, и аккорды должны арпеджироваться, чтобы восполнить недостаток инструмента — его неспособность продлевать звук. Задержания и диссонирующие созвучия в середине пьесы тоже должны зачастую играть арпеджированно. [Х. Фергюсон уточняет: «Предлагаемое арпеджирование не должно быть таким быстрым и блестящим, как, например, в Хроматической фантазии И. С. Баха, но медленным, со спокойным взятием отдельных звуков аккорда, что будет способствовать продлению звука, не нарушая характера.»]

4. В трелях или в пассажах, будь то в скачкообразных или поступенных, необходимо остановиться на последней ноте, пусть даже восьмой, или шестнадцатой, или если это просто другая [по длительности] нота. Такая остановка позволит избежать смешения одного пассажи с другим.

5. В заключительных построениях, даже если они записаны быстрыми нотами, необходимо сделать ощутимое замедление, и, когда приближаешься к концу пассажа или заключению, темп должен браться и того медленнее.

Иногда такие заключения показываются в нотации аккордами, записанными половинами в обеих руках. [Х. Фергюсон уточняет: «Это делается, чтобы прояснить структуру токкат, канцон, ричеркаров и пр. Разумеется, это неприемлемо для танцевальных частей, природа которых требует неизменного пульса на протяжении всей пьесы, за исключением ее заключительных тактов».]

6. Цезуры или заключения разделов встречаются тогда, когда в обеих руках одновременно играют консонансы, записанные половинными нотами. Когда трель в одной руке сочетается с пассажем в другой, нужно не играть ноту против ноты, но стараться играть трель быстро, а пассаж более сдержанно и в выразительной манере, иначе будет неразбериха. [Х. Фергюсон комментирует: «Это говорит о том, что количество выписанных в реальной нотации чередований звуков трели — условное и может быть по желанию увеличено»].

7. Когда встречается раздел, в котором восьмые ноты в одной руке и шестнадцатые — в другой, его не следует играть слишком быстро, а рука, исполняющая шестнадцатые, должна брать их несколько пунктирно, однако точка должна быть не после первой ноты, а после второй — и так до конца, пунктировать не первую, а вторую.

[Напомним, что прием удлинения второй ноты за счет укорачивания первой был описан как второй вариант изменения ритма ровно записанных восьмых в трактате Томаса де Санта-Мария (1565). Неизвестно, был ли Фрескобальди знаком с рекомендациями испанца, но интересен сам факт совпадения рекомендации двух музыкантов, принадлежащих к разным национальным культурам.]

8. Прежде чем исполнять пассажи в параллельном движении шестнадцатыми в обеих руках, необходимо остановиться на предыдущей ноте, даже если эта нота черная; затем нужно смело и решительно исполнить пассаж, чтобы показать с еще большим эффектом беглость рук.

9. В вариациях <nelle Partite>, включающих как быстрые, так и выразительные разделы, лучше выбрать медленный темп; это следует соблюдать также и в токкатах. Те части, в которых нет быстрых пассажей, можно играть достаточно живо, и в выборе подходящего темпа исполнитель должен опираться на свое суждение и хороший вкус. В этом и кроется дух и совершенство такой манеры и стиля исполнения.

[В. Апель добавляет: «В предисловии к первому изданию Фрескобальди придерживался более консервативного взгляда в отношении темпа партит, ибо он говорит, что их следует исполнять в одном и том же темпе... У Фрескобальди сказано:] *В отдельной части пусть будет верный и пропорциональный темп, а если в некоторых разделах имеются быстрые пассажи, нужно начинать играть в удобном темпе, поскольку не подобает вначале играть быстро, а затем тянуть. Но их нужно целиком брать в одном темпе, и нет никакого сомнения в том, что совершенство игры главным образом состоит в понимании темпа.*

Разделы партит или токкат, включающие ноты малой длительности или выразительную орнаментику, должны играть медленнее; более простые разделы — быстрее. Выбор темпа оставляется на усмотрение хорошего вкуса исполнителя.

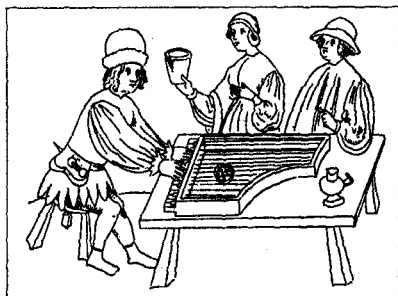
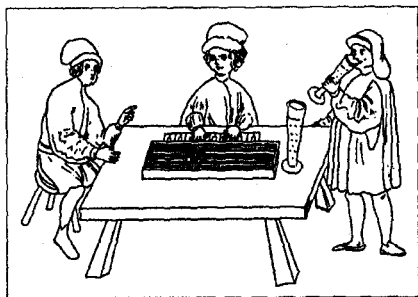
10. *Ричеркары, канцоны, каприччио и др. должны исполняться вначале спокойно, чтобы последующие разделы звучали еще более блестяще».*

⁵⁵ (С. 351). Все представления относительно хронологии творчества Скарлатти предположительны. Так, издав в возрасте 53 лет сборник «*Essercizi*» (1738), Скарлатти обозначил его как оп. 1, но, скорее всего, это были не первые его сонаты, хотя именно с них начинается свою нумерацию Кёркпатрик. По-видимому, к более ранним относятся сочинения, представленные в 14-й и 15-й тетрадах рукописного венецианского собрания. Возможно, в португальский период жизни (1720–1725) композитором были написаны следующие сонаты, которые вошли в изданный в 1739 году сборник Розейнгрейва (нумерация по публикации А. Лонго и, в скобках, по Кёркпатрику): IX/423 (32); S/7 (34); VIII/357 (40), 386 (35); S/36 (42). К тому же периоду, вероятно, относятся сонаты, представленные в 14-й и 15-й тетрадах венецианского собрания: IV/158 (58); III/136 (61); II/58 (64), 84 (63); IV/168 (77); II/75 (78), 80 (79); VI/271 (81); I/30 (82); S/31 (83); IV/166 (85); I/36 (88); V/211 (89); III/106 (90); IV/176 (91); VIII/362 (92); VII/336 (1) и ряд других.

Определение «миниатюра» к сонатам Скарлатти может быть применено лишь условно, с позиций более поздней эпохи: культура барокко в прикладной музыке не знала такого понятия (см.: Климовицкий, 1992). И сонаты Скарлатти, при всей скромности их масштабов, — это по своему статусу крупная композиция, «большая форма» (Ю. Тынянов; см.: Крайнец, 1994: 47).

Среди сочинений, предположительно относящихся к более ранним, весьма интересны те, в которых композитор в рамках одночастности еще не до конца порывает с принципами сюитно-циклической композиции. В таких пьесах отдельные черты напоминают о сонате церковной или камерной. С первым типом сонаты перекликается парное чередование контрастных по темпу четырех разделов-частей: VI/271 (81), I/36 (88), IV/176 (91), I/21 (120); со вторым — более свободное чередование контрастных по темпу разделов, обычно трех: V/211 (89), III/106 (90). Порой сюитный прообраз подчеркивается композитором. В одном случае разделы-части обозначены «Giga», «Minuet» — I/75 (78). В ряде сочинений название танца фигурирует как заголовок: Minuetto — VIII/357 (40), S/36 (88), Gavota — II/58 (64), Minuet — II/80 (79) и т. д. Такие сюитообразные сонаты весьма разнообразны по своим жанровым истокам, в них определеннее всего проявляются принципы контрастно-составной формы — см.: I/36 (42); III/106 (90); IV/154b (135), 176 (91); V/211 (89), 217 (73); VI/271 (81); VII/303 (170), 347 (220) и др.

⁵⁶ (С. 365). В разделе «Инструмент» были приведены сведения о первом упоминании названий «Clauichordium», «Clauicymbolum» и «Schachtbrett» в Германии в 1404 году. В «Веймарской книге чудес» («Weimarer Wunderbuch», ок. 1440) приводятся рисунки с изображением одного музыканта, играющего на клавикорде, другого — на клавесине:



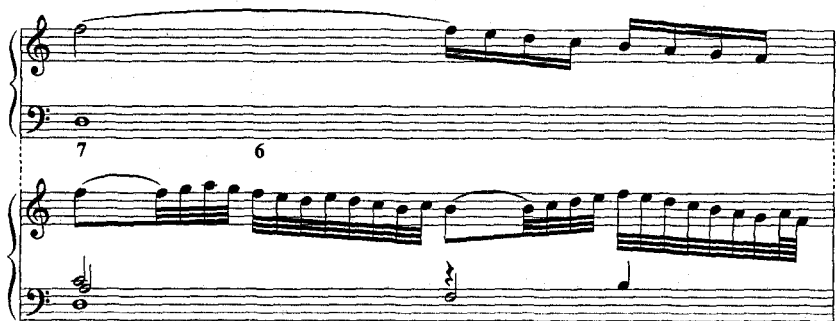
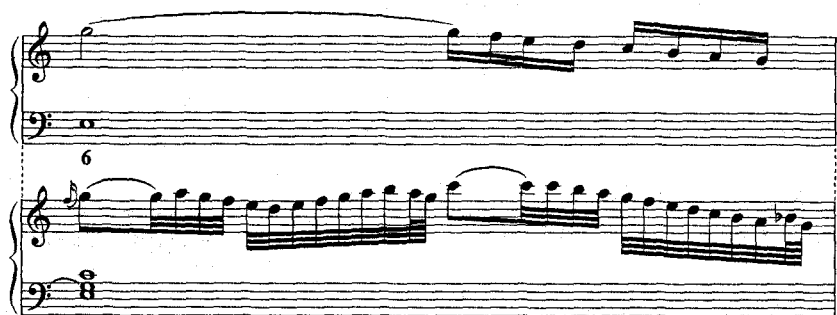
Таким образом, возникновение клавирного искусства в Германии должно быть отнесено к концу XIV — началу XV века.

⁵⁷ (С. 372). Интересен орнаментированный вариант сонаты Райнке-на, выполненный И. С. Бахом (приводится в сравнении с оригиналом, цит. по: Harich-Schneider, 1970, Notenbeilage: 15):

103
Solo
Largo

Райнкен

Бах





⁵⁸ (С. 417). Эти 30 пьес в первоначальной редакции появились именно в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха» (или, точнее, «Нотной книжке для Вильгельма Фридемана»), вероятно, осенью 1722 года — весной 1723-го, причем двухголосные были названы прелюдиями, а трехголосные — фантазиями. В автографе десять прелюдий записаны самим Иоганном Себастьяном, а остальные пять (e, F, G, a, h) — детской рукой, очевидно Вильгельма Фридемана. Именно эти пять прелюдий подверглись существенной переработке при создании окончательной редакции, возникшей позднее в том же 1723 году. В новом автографе, целиком выполненном Иоганном Себастьяном, инвенциями поименованы лишь двухголосные пьесы, тогда как трехголосные значатся как симфонии. Общее авторское заглавие сборника, приводимое на с. 420–421 данной книги, весьма выразительно, но слишком громоздко для постоянного употребления. Нередко в литературе сборник фигурирует под

названием «Инвенции и симфонии», соответствующим содержанию, но неавторским. Заслуживает внимания соображение А. Милки, что вернее всего было бы воспользоваться первыми словами оригинального титульного листа, а именно «Искреннее наставление», по аналогии с «Хорошо темперированным клавиром» — названием, возникшим точно таким же образом (Милка & Шабалина, 2001: 106).

⁵⁹ (С. 422). Отождествление равномерной и хорошей темперации было распространено долгое время. Так, в Музыкальной энциклопедии (т. 5, с. 494) в качестве примера художественного применения равномерной темперации приводится «Хорошо темперированный клавир» Баха. Однако в действительности существовало множество различных систем темперации. Несколько из них разработал известный органист, композитор и теоретик А. Веркмайстер. В частности, его система, предложенная в работе 1691 года (так называемая «Веркмайстер-3»), содержит 8 чистых квинт, тогда как остальные интервалы темперированы; при этом автор пользуется выражением «wohl temperieren» (хорошо темперировать). И. С. Бах, по свидетельству его ученика И. Ф. Кирнбергера, «требовал все большие терции делать острыми» (Magpurg, 1776: 213), то есть более широкими, чем чистые. Если все терции расширялись, то очевидно, что подразумевалась именно равномерная темперация. В баховское время она не была новой. Еще в середине XVII века ее описывал Ж. Дени в трактате о настройке эпинета: «...мы сужаем чуть-чуть все квинты таким образом, чтобы они всё же звучали достаточно хорошо, хотя они и не чистые. <...> ...Все квинты должны быть темперированы равномерно...» (Denis, 1650: 10). Равномерная темперация использовалась на клавишных инструментах Фрескобальди и Фробергером, а применительно к конструкции лютни описана Рамосом де Парехой (Ramos de Pareja, 1482) и В. Галилеи (Galilei, 1581). В ряду различных систем темперации ее рассматривал Царлино (см.: Lindley, 2002: 253).

⁶⁰ (С. 423). Здесь М. С. Друскин, очевидно, опирался на авторитетное для своего времени мнение Г. Келлера, писавшего, что из числа автографов «Хорошо темперированного клавира» «...только „фолькманвагенеровский“ абсолютно аутентичен. Он был завершен, как гласит надпись в конце последней фуги, в 1732 году („S. D. G. 1732“), однако это был не первоначальный текст, а список, который Бах сделал со своего (несохранившегося) первоначального манускрипта 1722 года; можно предположить, что одновременно Бах предпринял ряд улучше-

ний» (Keller, 1950: 131). Фактически же единственная сохранившаяся рукопись «Хорошо темперированного клавира» содержит обе даты: 1722 год в начале, а 1732-й — в конце (правда, последняя цифра к настоящему времени практически стерлась). На это указывает К. Вольф, одновременно замечая, что в автографе «почерк однороден по характеру, и по разным соображениям невозможно себе представить, чтобы он [Бах] не завершил манускрипт до 1732 года» (Wolff Ch. et al., 2002: 318). Запутанная ситуация с источником «Темперированного клавира» по-разному освещалась различными исследователями. Д. Ледбеттер в труде, специально посвященном этому сборнику, сообщает, что рукопись 1722 года приобрел несколько позже 1840 года композитор Р. Фолькман, который впоследствии передал ее Р. Вагенеру, профессору анатомии в Марбурге, а тот, в свою очередь, подарил ее Королевской библиотеке в Берлине (Ledbetter, 2002: 6). А. Кройц пишет, что «фолькман-вагенеровский» автограф датирован 1732 годом (Kreutz, [1963]). Наиболее исчерпывающую информацию по данному вопросу дает А. Дюрр (Dürr, 1989). Факсимильная публикация сборника была выполнена по указанному автографу, и в ней дата «1722» отчетливо видна (см.: Bach J. S., 1971).

⁶¹ (С. 454). Помимо редких косвенных упоминаний, позволяющих предполагать использование клавира в русском бытовом музицировании, применительно к XVII, а тем более к XVI веку мы никакими надежными данными об этом не располагаем. Всестороннее изучение петербургской музыкальной культуры XVIII века позволило отчасти прояснить вопрос о том, каким путем шло в России распространение струнных клавишных инструментов, нот, собственно искусства игры на клавире. Источниками этих сведений являются документы придворного ведомства и петербургская пресса — газеты «Санкт-Петербургские ведомости» и «*Sanct-Petersburgische Zeitung*».

До елизаветинского царствования клавикорды и клавесины попадали в российскую столицу из Европы, преимущественно из немецких земель, в отдельных случаях из Англии. Их выписывали образованные люди, покупавшие также европейские книги. Из газетных объявлений можно понять, что при продаже с аукциона имущества умерших горожан печатные ноты, клавикорды и другие инструменты, например скрипки и виолы, а также книги составляли одну группу ценных предметов. Инструменты, вероятно, привозились и музыкантами-иностранцами.

С конца 1740-х годов в Петербурге фиксируется начало деятельности первых инструментальных мастеров, изготавливавших инструменты

на заказ, а также «починивавших» и настраивавших имеющиеся. До 1770-х годов это были исключительно клавесины, спинеты и клавикорды, а также модные в середине XVIII века панталеоны. В 1770-е годы появляются «пианофорте» «на манер английских», фортепиано, «фортепиано с флейтами и органами» и другие инструменты нового поколения. Из выдающихся европейских мастеров, работавших в Петербурге, следует упомянуть Иоганна Габрана и Франца Киршника (фортепиано, органы, клавиорганы); деятельность обоих приходится на 1780–1790-е годы. Сведения о русских мастерах XVIII века отсутствуют.

Иностранные музыканты — исполнители на клавишных инструментах — появляются в Петербурге с воцарением Анны Иоанновны. С 1731 года на придворной службе состоял «клавицинбалист» — итальянский певец, композитор и клавесинист Джованни Антонио Гуэрра (даты жизни неизвестны). Позднее при итальянской придворной опере служили такие выдающиеся мастера игры на клавире, как В. Манфредини (1737–1799; в Петербурге — 1761–1768), Б. Галуппи (1706–1785; 1765–1768), Дж. Паизиелло (1740–1816; 1776–1783), Д. Чимароза (1749–1801; 1787–1791), В. Мартин-и-Солер (1754–1806; 1788–1806). Все они давали при дворе концерты, учили дам и тем самым распространяли представление о господствовавшем в Европе музыкальном стиле и разнообразные навыки, необходимые любителям музицирования и профессионалам. Дж. Паизиелло даже опубликовал посвященный великой княгине Марии Федоровне учебник генерал-баса «*Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia il Basso Fondamentale sopra il Cembalo*» («Правила хорошего аккомпанемента, или Генерал-бас для чембало», 1782).

С момента основания Сухопутного шляхетного кадетского корпуса (1731) во всех образовательных учреждениях российской столицы, в том числе и в частных пансионах, воспитанников обучали «музыке и танцам», навыкам игры на клавире. Некоторые музыканты-иностранцы, пользовавшиеся покровительством знатных особ, преподавали игру на клавире в богатых домах, имели много учениц. Из крупных клавирных композиторов в качестве домашних педагогов пользовались успехом Дж. М. Рутини (в Петербурге в 1757–1761 годах) и венский виртуоз А. Эберль (1796–1801).

⁶² (С. 456). Дмитрий Степанович Бортнянский (1751–1825) — певчий, композитор, капельмейстер, директор Придворного певческого хора. Родился на Украине; в 1758 году попал в число малых певчих, отобранных для Придворной капеллы. Здесь помимо пения обучался «музыкальной науке», то есть чтению нот, игре на инструментах, возможно и на клавире. С 1765 года занимался композицией под руководством

Б. Галуппи, в 1768-м был отправлен вместе со своим наставником в Италию для продолжения музыкального образования. Учитывая то обстоятельство, что Галуппи был выдающимся клавесинистом и композитором клавирных сонат, можно предположить, что юноша учился у него не только сочинению оперной и церковной музыки, но также освоился с итальянским клавирным искусством.

Через некоторое время после возвращения в Петербург (1779) Бортнянский стал учителем и капельмейстером жены великого князя Павла Петровича Марии Федоровны. В 1780-е годы она увлекалась музыкой, много играла и устраивала музыкальные вечера со своими придворными, среди которых было немало музыкальных талантов. Именно для нее Бортнянский написал упомянутый М. С. Друскиным клавирный альбом, который содержал 5 сонат для клавесина, 2 сонаты для клавесина и скрипки, 1 сонату для фортепиано и скрипки, 4 пьесы и 3 двухручных переложения хоровых произведений (Н. Финдейзен предположительно датировал рукопись 1783–1784 годами). Из состава этого альбома сохранились 3 сонаты (B-dur, C-dur, F-dur), опубликованные до его исчезновения. Помимо них на сегодняшний день известны Клавирный концерт, Квintет № 2, C-dur, для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели (1787) и Концертная симфония B-dur для *fortepiano organisé*, двух скрипок, арфы, виолы да гамба, фагота и виолончели (1890). *Fortepiano organisé*, то есть фортепиано с органом, было любимым инструментом Марии Федоровны, построенным для нее И. Габраном. Ныне этот инструмент хранится в Павловском дворце.

Стиль клавирных сочинений Бортнянского не отличается особой оригинальностью. Композитор использовал множество стереотипных формул. Однако при внимательном вслушивании в их потоке обнаруживаются мягкие «славянские» обороты, шутки вроде «янычарского» мотива в Сонате C-dur и другие тонкости, позволившие Н. Финдейзену счесть сонаты гораздо более изящными и мелодически содержательными, чем громадное большинство однородных клавирных сочинений, созданных авторами второго плана на Западе.

Если же говорить о композиторах-иностранцах, чья клавирная музыка могла звучать в русских салонах наряду с произведениями Бортнянского, то это Чимароза, определенно присутствовавший в тот период в Петербурге. Добрую память оставил по себе Паизиелло, чьи сборники и концерты, посвященные Марии Федоровне, сохранились. Отлично играли на клавире и Дж. Сартти, и прибывший в Петербург в 1788 году В. Мартин-и-Солер.

Приложение

Материалы к биографии М. С. Друскина

Публикация и комментарии Л. Г. Ковнацкой

В предисловии к настоящему тому уже говорилось о том, что основой монографии «Клавирная музыка» послужила докторская диссертация М. С. Друскина. Истоком ее явилось участие в 1937 году в Баховском семинаре под руководством И. А. Браудо; работа над диссертацией была начата в следующем, 1938 году, а завершена в блокаде Ленинграда в конце 1941 года. Тогда же было объявлено о предстоящей защите, однако в условиях страшной зимы 1941/42 года это оказалось невозможным. Защита состоялась лишь в 1944 году в Московской консерватории и сначала, в апреле, была провалена, а в октябре того же года увенчалась успехом.

Зеркалом этой истории, которая не может не привлечь внимания своим драматизмом, служат обнаруженные мною документальные материалы. Это в первую очередь краткий протокол первой, неудачной защиты (стенограмма ее пока не найдена), а также протокол, стенограмма и другие документы успешной перезащиты, хранящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, Москва). Кроме того, важные штрихи в общую картину вносят два письма, написанных непосредственными участниками событий. В совокупности эти документы ярко обрисовывают очевидный и одновременно сложный сюжет, о котором в свое время, в 1970-е годы, приходилось слышать краткий рассказ М. С. Друскина.

Центральное место среди названных материалов занимает, разумеется, полная стенограмма второй защиты.

Стенограмма вообще — явление специфическое. Вопреки ее определению в словарях как документа, который содержит запись всего происходившего на собрании или заседании, она не в состоянии отразить ситуацию в полном объеме: стенографистка фиксирует ход дела в меру своей общей образованности, специальной осведомленности,

объема памяти и психической мобильности. И тем не менее стенограмма справедливо считается одним из наиболее правдивых документов. Невзирая на определенные потери, она показывает очень многое: время и место действия, состав действующих лиц и часто всех присутствовавших, тему обсуждения и последовательность его этапов, в ней видна расстановка сил в дискуссии или конфликте, она передает дух времени через характерную для него фразеологию. Все это имеет не только частный интерес, связанный с определенным событием и его героем, но и интерес общий, поскольку отражает профессиональный ритуал и атмосферу эпохи.

Такова публикуемая здесь стенограмма. В ней запечатлен глубокий конфликт, разыгравшийся между профессором Р. И. Грубером и М. С. Друскиным, которого, несмотря на огромный авторитет Грубера, поддержали все другие активные участники перезащиты: три официальных оппонента — Б. В. Асафьев, Т. Н. Ливанова и А. Б. Гольденвейзер, а также председатель художественного совета, директор Московской консерватории В. Я. Шебалин.

В мою задачу не входит углубление в историю изменившегося отношения Р. И. Грубера к своему бывшему младшему коллеге по ленинградскому Институту истории искусств — коллеге, с которым двумя десятилетиями ранее ему доводилось плодотворно сотрудничать и даже играть в четыре руки сочинения современных авторов. Так или иначе, возникшая коллизия породила мощную интригу, а та привела к провалу защиты в апреле 1944 года и угрожала аналогичным результатом в октябре. Явно личная в своих истоках, эта коллизия затрагивает проблему нравственной позиции в научной дискуссии и в жизнеповедении. Обращу внимание лишь на одну из формулировок, выдвинутых Р. И. Грубером, а именно — «наличие порочности методологической»: как хорошо известно, подобное резюме могло привести к трагическим последствиям в жизни автора оцениваемой работы, притом много более серьезным, нежели только слом профессиональной карьеры. Сокрушительный подтекст обвинения, на который остро реагировали как диссертант, так и благожелательные оппоненты, требовал в процессе защиты соответствующей риторики, в которой в ином случае не было бы нужды.

По воспоминаниям М. С. Друскина, после провала первой защиты директор Московской консерватории В. Я. Шебалин пригласил его в свой кабинет, где, немало смущенный, высказал предположение относительно причины отрицательного результата: многие члены ученого совета, представлявшего все факультеты Московской консерватории, плохо знали или вовсе не знали М. С. Друскина как ученого

и прекрасно знали профессора Р. И. Грубера как коллегу по консерватории, суждениям которого и отдали предпочтение. Следуя предложению Шебалина, Друскин прочитал в Московской консерватории открытую лекцию, темой которой выбрал *Mattheus-Passion* И. С. Баха¹. Лекция состоялась в канун перезащиты, 25 октября 1944 года, и имела прекрасный резонанс, что благотворно сказалось на результатах нового голосования.

Перехожу к публикации материалов докторской защиты М. С. Друскина, главные из которых хранятся в протоколах и стенограммах заседаний художественного совета МГК за 1944/45 учебный год². Читатель должен учесть особенности диссертационных защит тех лет, когда процедура, в сравнении с настоящим временем, была менее формализованной и выступления действительно относились к жанру устного слова. (Этим и объясняется оттенок самооправдания в начальной реплике отступившего от обычая Р. И. Грубера: «Я постарался записать, чтобы лишнего не говорить», с. 591 настоящего издания.) Отсюда — систематические повторы слов и выражений ради смыслового акцентирования и усиления дидактичности речи, множество вводных слов. Основные положения диссертации Друскина, новаторские по своей сути, в стенограмме утверждаются декларативно и потому более схематично и прямолинейно. Однако благодаря этому сегодняшний читатель, как некогда слушатель, воспринимает авторскую концепцию укрупненной. Стилль речи соискателя позволяет вскрыть психологическую подоплеку происходящего и ощутить огромное напряжение, в котором пребывал М. С. в ходе защиты.

В настоящей публикации текст приведен в соответствие с современными нормами орфографии и пунктуации, буквенные ошибки исправляются без оговорок. Имена и названия воспроизводятся по оригиналу. Конъектуры заключаются в квадратные скобки, ремарки публикатора

¹ По всей видимости, М. С. воспользовался при этом материалом своей статьи объемом в 18 машинописных страниц (14-я отсутствует), которая хранится в его личном архиве. Вверху в центре с. 1 зафиксирована дата — 1940 г.; в левом верхнем углу имеется перечеркнутый штамп «Получено» и дата — 11 декабря 1940 г.; в правом верхнем углу карандашом в круглых скобках заметка рукой автора: «(статья, написанная для „Сов[етской] музыки“ и отвергнутая ее тогдашним редактором Кабалевским)».

² РГАЛИ, ф. 658, оп. 13, ед. хр. 9 (всего 367 листов голубоватой бумаги небольшого формата). В те годы защиты диссертаций проходили на специальных заседаниях художественного совета, в отличие от специализированного ученого совета в наши дни.

печатаются курсивом в угловых скобках, существенные поправки публикатора — в угловых скобках прямым шрифтом. Номера листов по архивной пагинации обозначаются цифрами в угловых скобках, печатаемыми жирным шрифтом.

Записи выступлений М. С. Друскина и Р. И. Грубера и текст отзыва Б. В. Асафьева передаются с учетом имеющейся в них рукописной авторской правки. В выступлении Р. И. Грубера, где правка особенно существенна и выразительна своим отличием от сказанного на самом деле, публикация представляет два слоя текста — первоначальный (стенограмма выступления, большая часть которого была, очевидно, прочитана по предварительно написанному тексту) и созданный оратором после защиты. Отвергнутый фрагмент передается зачеркиванием, а образуемый правкой печатается курсивом. Сноски, вписанные Р. И. Грубером в стенограмму, обозначаются, как и в оригинале, звездочками. Сохраняется различие видов подчеркивания, причем волнистая линия заменяется пунктиром.

<178> П Р О Т О К О Л № 5

заседания художественного совета

Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского

от 13.IV-1944 г.

Присутствовали: 1. Шебалин. 2. Любимов. 3. Асафьев. 4. Гр. Гинзбург. 5. Мострас. 6. Козолупов. 7. Грубер. 8. Гутор. 9. Соколов. 10. Кузнецов. 11. Мясковский. 12. Николаев (пр[едставитель] ГУУЗа). 13. Фейнберг. 14. Ан. Александров. 15. Жив (пр[едставитель] месткома). 16. Петренко. 17. Гедике. 18. Данилин. 19. Кишкинцева (секретарь партбюро). 20. Гарбузов. 21. Цыганов. 22. Игумнов. 23. Нечаев.

Повестка: 1) Защита диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведческих наук М. С. Друскина на тему: Клавирное творчество и исполнительство XVI и XVII веков.

2) Защита диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведческих наук А. А. Гозенпуда на тему «Фашизм и музыкальная культура».

СЛУШАЛИ: Диссертацию М. С. Друскина на тему «Клавирное творчество и исполнительство XVI и XVII веков» (стенограмма прилагается ³).

После обсуждения диссертации избирается счетная комиссия в составе: председателя И. И. Любимова и членов: Д. М. Цыганова и В. В. Соколова.

ПОСТАНОВИЛИ: Согласно результатов тайного голосования считать диссертационную работу отклоненной.

Результаты голосования: 10 за, 9 против, 4 воздержавшихся.

СЛУШАЛИ: Диссертацию А. А. Гозенпуда «Фашизм и музыкальная культура» (стенограмма прилагается ⁴).

ПОСТАНОВИЛИ: Согласно результатов тайного голосования считать диссертационную работу отклоненной.

Результаты голосования: 11 за, 5 против, 7 воздержавшихся.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ <подпись> [В. Шебалин]

УЧЕНЫЙ СЕКРЕТАРЬ <подпись>

³ Напоминаю, что стенограмма заседания от 13 апреля 1944 года не обнаружена.

⁴ В этой и близлежащих единицах хранения того же архивного фонда эта стенограмма отсутствует.

<316> Я В О Ч Н Ы Й Л И С Т**ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО****«26» октября 1944 г.**

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| 1. Шебалин В. Я. ⁵ | 27. Способин И. В. |
| 2. Богатырев С. С. | 28. Цыганов Д. М. |
| 3. Любимов И. И. | 29. Оборин Л. Н. |
| 4. Александров А. В. | 30. Шостакович Д. Д. |
| 5. Мясковский Н. Я. | 31. Нечаев В. В. |
| 6. Гедике А. Ф. | 32. Соколов В. В. |
| 7. Гольденвейзер А. Б. | 33. Табаков М. И. |
| 8. Данилин Н. М. | 34. Гутор А. Е. |
| 9. Дорлиак К. Н. | 35. Орвид Г. А. |
| 10. Игумнов К. Н. | 36. Ямпольский А. И. |
| 11. Козолупов С. М. | 37. Фейнберг С. Е. |
| 12. Мострас К. Г. | 38. Багриновский М. М. |
| 13. Петренко Е. Ф. | 39. Цейтлин Л. М. |
| 14. Райский Н. Г. | 40. Голованов Н. С. |
| 15. Цыбин В. Н. | 41. Нежданова А. В. |
| 16. Богдасаров А. С. | 42. Василенко С. Н. |
| 17. Александров А. Н. | 43. Асафьев Б. В. |
| 18. Небольсин В. В. | 44. Биткин Н. И. |
| 19. Борисовский В. В. | 45. Представитель парт. |
| 20. Гарбузов Н. А. | организации |
| 21. Гинзбург Г. Р. | [М. М. Кишкинцева] ⁶ |
| 22. Глиэр Р. М. | 46. Представитель ГУУЗа, |
| 23. Грубер Р. И. | Комитета п[о] д[елам] |
| 24. Кузнецов К. А. | искусств |
| 25. Ойстрах Д. Ф. | [А. А. Николаев] ⁶ |
| 26. Софроницкий В. В. | |

⁵ Фамилии, против которых имеется подпись, выделены жирным шрифтом.

⁶ В машинописном перечне фамилия не указана, имеется только неразборчивая подпись.

<180> МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

СТЕНОГРАММА
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА МГК

26 октября 1944 г.

ЗАЩИТА ДИССЕРТАЦИИ НА УЧЕНУЮ СТЕПЕНЬ
ДОКТОРА ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ НАУК
М. С. ДРУСКИНЫМ

на тему

«Клавирное творчество и исполнительство
в XVI, X[V]II и X[V]III вв.»

Официальные оппоненты:

Акад. Б. В. АСАФЬЕВ

Проф. А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР
Т. Н. ЛИВАНОВА
Р. И. ГРУБЕР

<181> СТЕНОГРАММА
ЗАСЕДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

26 октября 1944 г.

Защита диссертации на ученую степень доктора искусствоведческих наук **ДРУСКИНЫМ** Михаилом Семеновичем на тему «Клавирное творчество и исполнительство в XVI, X[V]II и X[V]III вв.»

Проф. ШЕБАЛИН В. Я.

Я хочу напомнить совету, что эта диссертация, правда в другом составе совета, уже была рассмотрена, но, так как результаты голосования были очень неотчетливы, а именно: хотя большинство

голосов было «за», но не было необходимых 50%, Комитет по делам высшей школы счел возможным передать эту диссертацию на вторичное рассмотрение совета в его новом составе. При вторичной процедуре, как известно многим из присутствующих, необходим четвертый оппонент. Эту миссию согласился взять на себя А. Б. Гольденвейзер. Я думаю, что, поскольку для многих здесь присутствующих диссертация неизвестна, мы хотя бы вкратце, но процедуру предыдущего собрания повторим, т. е. дадим слово оппоненту <соискателю> для краткого изложения [содержания диссертации], затем выступят все оппоненты, причем буду просить тех оппонентов, которые выступали раньше, насколько мыслимо, говорить короче, а Александр Борисович [Гольденвейзер] нам заново изложит свое мнение по данному вопросу.

Разрешите предоставить слово диссертанту.

<182> М. С. ДРУСКИН.

Я уже имел честь в художественном совете Московской консерватории докладывать содержание своей работы. Я рад предоставленной мне возможности еще раз рассказать о моей работе, ибо надеюсь, что смогу кое-что дополнить; этим самым впечатление о моей работе будет более полным.

Разрешите вкратце напомнить. Объектом моего исследования является клавирное творчество и исполнительство, творчество и исполнительство для тех инструментов — клавесина, клавикорда, отчасти органа, которые в течение трех столетий играли чрезвычайно большую роль в истории музыкальной культуры.

<183> Этот период связан с такими именами крупнейших композиторов, как Фрескобальди, Бах, Куперен, Скарлатти и другие. Однако тут же я должен сказать, что тему свою я должен был сознательно ограничить. Если речь идет о трех столетиях, то охватить три столетия европейской музыки в одном исследовании невозможно. Я сознательно взял определенный угол зрения, изучая эту эпоху только с точки зрения «клавирности», особенностей клавирного стиля, как творческого, так и исполнительского. Тем самым вопросы, более широко связанные с развитием исторического процесса, не входят в поле зрения моего исследования.

В работе своей я опираюсь на нотные первоисточники и книжные первоисточники. Под нотными первоисточниками я имею [в виду] томовые издания клавирных пьес, которые существуют в очень большом количестве. В тех случаях, когда привлекаю нотный материал, не связанный с клавирным творчеством, я отчасти беру и из книжных источников, и из перепечаток, но в основном берутся нотные примеры из этих томовых изданий.

Богатыми первоисточниками являются старинные трактаты. В библиографии, которая приложена к моей работе, <184> указано 42 клавирных трактата по вопросам игры на разных инструментах, причем мне удалось в Ленинградской и Московской консерватории обнаружить редчайшие издания-инкунабулы, в частности труд испанского монаха Томаса из Санта-Мария «Арте де фантазия», относящийся к 1565 году, который не переиздан <не переведен> на другие языки, а имеется только в частичном пересказе в труде Кинкельдея.

Таким образом, документы прошлого, эти замечательные высказывания старых музыкантов, мне очень многое приоткрыли. Я должен сказать, что работа над клавирными трактатами, их изучение открывает широчайшие перспективы для исследователя, и я ставил себе целью не только широко использовать эти документы, но ставил себе и методологическую задачу: я пытался идти не априорным путем, пытался не строить какую-то гипотезу, а идти за мыслью этих авторов — стремился мысли эпохи осветить как бы изнутри.

Естественно, что в своей работе я использовал и большое количество исследований более позднего времени и нашего времени. Библиография занимает у меня свыше <185> трех печатных листов просмотренной литературы. Естественно, что объем такой большой просмотренной литературы не позволил мне дать критическую оценку [всей] этой литературы. Я это делаю в тех случаях, когда эти исследования представляются особенно важными для моей темы. Тогда я даю не только обзор литературы, но и критику ее. Так я поступаю в тех случаях, когда я говорю о работах, посвященных мотивной технике или посвященных орнаментике и т. д.

Я ставил себе задачей организовать и систематизировать тот огромный свод знаний, который существует по данной теме, дать своего рода путеводитель по данной теме. Цель моего исследования заключалась в том, чтобы показать в единстве развития инструмент, творческое мышление композитора и исполнительское мышление клавириста. В этом триединстве я хотел увидеть нечто общее и цельное. Так поставленная задача, смею утверждать, ни в одной работе не подвергалась еще исследованию.

<186> Есть, скажем, классический труд по вопросу клавирного творчества Зейферта (1899 г.), есть работы более поздние — Фротшера, Виланиса, Оскара Би, французского автора Пирро, английского автора Шедлока и многих других. Однако в этих работах не преследовалась цель изучить инструментальное творчество композитора и исполнительство того времени как проявление одной идеологии, той художественной идеологии, которая развивалась в условиях феодального общества в тот переломный период, когда в этом обществе назревали и накапливались силы капиталистические. Этот период был переломным, периодом необычайной напряженности, и я стараюсь определить особенности этого стиля — стиля, заключенного в эстетических возможностях инструмента, стиля, заключенного в творчестве, и стиля, заключенного в исполнительстве. Я хочу показать, что эта идеология характеризуется, с одной стороны, стремлением выйти из замкнутой системы, той системы, которая устанавливалась в течение длительного времени, и, с другой стороны, она не выходит из этой системы; поэтому мысль бьется необычайно напряженно — эту мысль, бьющуюся и в творчестве, и в исполнительстве, и даже в тембровых рядах клавирина и клавикорда, я связываю с мотивом — с мотивом как осуществлением этой мысли.

Я стараюсь проанализировать особенности этой мотивной техники, проанализировать, как утоньшается и услож- <187> няется психологический штрих в этих произведениях. Изучение особенностей мотивной техники представляет собой один из краеугольных камней в моих теоретических положениях, и в то же время я пытаюсь установить, что наряду с интересом к мотиву как к мысли, бьющейся в замкнутом пространстве, появляется другая характерная

тенденция, а именно стремление к вариационности. Творческая личность в это время осознает себя связанной с действительностью и стремится в какой-то мере почувствовать свои особенности; она не отрывается от общей среды, среди которой она существует, и находит свои особенности в этом варьировании.

Таким образом, я нашел свой рабочий термин, который введен в моей работе, а именно: метод мотивно-вариационного мышления. Я подвергаю специальному изучению вопрос развития этого метода в различных исторических странах, я стремлюсь определить особенности этого метода мышления, полагая, что он является наиболее характерным проявлением художественной идеологии в области музыки в данный период.

Я должен тут же ввести второе ограничение в моей работе. Естественно, что тему «Клавирное творчество и исполнительство», несмотря на то что она звучит узко, всю эту тему обнять мне не удалось.

В превосходной работе Т. Н. Ливановой, посвященной музыкальной драматургии Баха, устанавливается ряд <188> моментов, которые, казалось бы, могли бы быть в моей работе, а именно: Т. Н. Ливанова изучает музыкальную драматургию сюит и сонат; этой темы я не касаюсь; я изучаю творческую композиционную единицу, какие-то особенности мышления, а все то, что выходит за рамки этого изучения, не попадает в поле моего зрения. Это сознательное ограничение проведено мною последовательно, ибо иначе в этой большой теме, охватывающей 3 века и все страны Европы, в этой большой работе я не смог бы найти правильное русло, генеральную линию.

Этим основным теоретическим положением посвящена первая часть моей работы, первые 3 раздела ее, а именно: 1) инструмент, 2) стиль и жанры и 3) исполнитель. Во второй части я рассматриваю развитие клавирного творчества и исполнительства по национальным школам, по различным странам Западной Европы — только Западной Европы, потому что в России клавирное творчество не развивалось в той сильной степени, как это имело место на Западе, и если, условно говоря, хронологической границей моего исследования является 1750 год — год смерти Баха, то к этому времени в России клавирное творчество не развивалось. <189> Когда

развивается творчество для клавишных инструментов в России, то в России существует не клавесин, а существует фортепиано.

Следовательно, во второй части я исследую эти национальные школы. Я стараюсь проследить развитие этих школ под знаком борьбы «клавирности» с «фортепианностью», т. е. с новыми методами мышления, — с тем, что ведет за собой развитие тематической разработки, что ведет за собой иные приемы и стили фортепианного исполнения.

Для подкрепления исторического исследования по национальным школам я обращаюсь к вопросам, выходящим за сферу моего исследования, вопросам общеисторическим, для того чтобы показать роль клавира в быту и в культуре данной национальности. Меня не интересует развитие музыкальной культуры в целом и той или иной национальности. Меня интересует только развитие клавира, и если здесь я могу почерпнуть сведения из общеисторических фактов, то естественно, что это я привожу. В изучении этих национальных школ я стремлюсь показать борьбу клавирности и фортепианности, т. е. борьбу архаики и новаторства — того, что ведет назад к этим <190> особенностям клавирного мышления и что ведет к разработке новых методов, что ведет к фортепиано. И на стыке этих больших противоречий я обнаруживаю творческие фигуры — Фрескобальди, Куперена, Баха, которым я посвящаю большое количество страниц.

Вторая часть имеет семь разделов. Там обследованы Англия, Нидерланды, Испания, Франция, Италия, Германия и в самостоятельный очерк выделено творчество Иоганна Себастьяна Баха.

Таковы теоретические положения моей работы, но работа моя обращается не только к историку, но и к практику-музыканту, который работает в области то ли фортепианной педагогики, то ли фортепианной методики, то ли в качестве практика-концертанта.

Это опять особая специфичность моей работы. Мы знаем труды, специально посвященные исполнительским вопросам, — труды Борреля, Дольметча или немца Шеринга. Однако эти вопросы там стоят в отрыве от творческой практики. Я же исполнительские вопросы пытался включить в вопросы творческой практики.

Разрешите на этих вопросах вкратце остановиться.

<191> Когда я поднимаю вопросы, связанные с исполнительством, я пытаюсь это сделать так, чтобы это звучало актуально для наших дней, т. е. не только поднимаю эти вопросы как историк, не только говорю о том, как тогда исполняли клавирную музыку, но как это может быть полезно и сейчас, ибо принципы, которые я хочу установить, являются существенными и сейчас, подчас не только для исполнительства клавирного, но и более широко. Прежде всего, я полагаю, что инструмент является не только просто инструментом, обладающим материальными средствами звукоизвлечения, но является носителем определенной эстетической идеи, и с этой точки зрения я рассматриваю клавесин. Я высказываю мысль, что клавесин уступает место фортепиано не потому, что он был несовершенным инструментом, а потому, что появились иные стилистические потребности, которым этот инструмент не отвечает. Но этот инструмент, обладающий своеобразной тембровой гаммой, отвечал той идеологии, которая главенствовала в течение исследуемого мною периода. Как вы знаете, клавесин, как и клавикорд и отчасти орган, особенно имея в виду баховский орган, не обладает звуковыми возможностями и динамикой в той мере, в какой обладает ими современный рояль.

<192> И тут я утверждаю, что эстетической заинтересованности в динамике не было не потому, что этот инструмент был несовершенен, но потому, что требования к исполнительству, исполнительские ресурсы были иные. И вот здесь я пытаюсь доказать, что был иной тип динамики, который я условно называю микродинамикой, динамикой мельчайших оттенков, которых добивались не через средства усиления или ослабления звука, а иным, обходным путем, о чем я буду говорить позднее. И во-вторых, был иной принцип динамики, который я именую фактурной динамикой, который дает уплотнение или разрежение музыкальной ткани в те моменты, в которые наше современное мышление требует крещендо или диминуэндо. Если бы я мог проиллюстрировать за инструментом, я привлек бы целый ряд таких примеров. Напомню в качестве одного из ярких примеров развитие в F-молльной прелюдии из 1-го тома Wohltemperierte Klavier Баха, где уплотнение и разрежение ткани

связано с моментами динамического роста или ослабления. И приемы микродинамики, мельчайших динамических оттенков, небольших психологических штрихов, посредством которых клавиристы добиваются разнообразия исполнения, здесь играют чрезвычайно большую роль. Поэтому в первую очередь орнаментике и орнаментации я посвящаю особую главу. Эта тема чрезвычайно обширная, ей посвящено большое количество трудов — напомним труды Dannreuter, Лаха, Клея и целого ряда других. В библиографии у меня <193> около 30 названий этих трудов. Но в вопрос об орнаментике до сих пор не внесена достаточная ясность. Разрешите вкратце остановиться на этом вопросе. Я имею в виду орнаментiku, которая дает своеобразные мелодические извилины мельчайших линий.

В отношении к клавирной орнаментике существовали различные точки зрения. Известный пианист Бюлов считал, что это своего рода уродство века, это болезненный нарост на произведениях старинных композиторов, и он предлагал отказаться от орнаментики путем хирургической ампутации, что он и делал в своих редакциях.

Редактор-пианист Мери вводит иной принцип: он вписывает все украшения и говорит, что это есть проявление уродства инструмента; поскольку у нас современный инструмент — фортепиано — не нуждается в такой богатой орнаментике, он, вписывая орнаментiku, сильно сокращает ее. Здесь выдвигается иной тезис, что не век был плох, а инструмент несовершенный.

Этой же точки зрения придерживается известный в свое время немецкий ученый Риман. Советский исследователь Г. М. Коган опровергает эту точку зрения, он остроумно называет эту теорию «теорией инструментального фактора» и стремится доказать, что орнаментика свойственна не только клавесинной музыке, что украшательство существует и в вокальной музыке, и в музыке для других инструментов. Об этом пишет <194> целый ряд французских исследователей, например Escorcheville и ряд других.

Казалось бы, это обоснование должно было внести какую-то ясность; однако, к сожалению, оно еще больше запутывает вопрос. Если правы эти авторы в своем утверждении, что в течение этого периода все и всё украшали — и архитектуру, и мебель, и дворцовые

парки, и музыку, то оказывается прав Бюлов: это действительно болезнь века! Правда, эти авторы говорят, что это не болезнь, а специфичность века, но это все-таки не дает окончательного объяснения в этом вопросе. И действительно, мы знаем, что в литературе был период, когда подобное украшательство играло очень большую роль: в испанской литературе — Боскан, Гарсиласо, в Италии — Марино (в Италии была специальная школа маринистов, которая занималась украшательством в литературе); в Германии была вторая Силезская школа. Что получается? В музыке мы имеем с опозданием на столетие то же самое украшательство?

Каждый, кто занимается старинной музыкой, сталкивается с этой проблемой, знает, что орнаментика в старинной музыке играет значительно бóльшую и иную роль. И я пытаюсь установить, что орнаментика играет роль поэтически-выразительного фактора в исполнении.

<195> Это как раз привносит элементы микродинамики, оживляя какой-либо звук, придавая ему особое значение или связывая его с другими звуками.

Я пытаюсь установить, что это функция не только выразительная, но что орнамент способствует связи или разобщению отдельных звуков между собой. Недаром Куперен пишет, что существует трель связывающая и трель разобщающая. Я пытаюсь подробнее остановиться на этом вопросе, на вопросе о конструктивно-выразительной роли орнамента, ибо считаю, что это одна из основных и наименее изученных (несмотря на такую большую литературу) область клавирного исполнительства.

Сейчас я говорил об орнаментике мелодической, но существовала орнаментика и ритмическая. С самых древних трактатов — Томаса из Санта-Мария — мы видим, что интерес к орнаментике ритмической, к изменению ритма на путях привнесения этого небольшого динамического штриха в исполнение, оживляющего произведение, что этот интерес существует у старых клавиристов. Томас из Санта-Мария дает прием, каким путем можно оживлять исполнение путем [изменения] ритма: если вы играете гамму вверх в одинаково ровном звуке, но если вы ее ускоряете к последней ноте, то дается иллю- <196> страция крещендо, и этот секрет был

знаком музыкантам XVI века. На вопросах ритмической орнаментации я останавливаюсь подробно, и оказывается, что темпо рубато, сведения о котором появляются в XVIII веке (о нем пишет Моцарт своему отцу из Маннгейма, что современники удивляются, как играет свободно его правая рука, а левая рука в это время держит ритм),— это темпо рубато существовало и в более ранние периоды. Причем существовали две манеры ритмической орнаментации: манера итальянская, именуемая ломбардской, когда длительность первой ноты укорачивалась за счет длительности второй ноты, и манера французская, когда длительность второй ноты уменьшалась за счет длительности первой ноты.

И вот эти вопросы орнаментики меня чрезвычайно интересуют, и мне кажется, что эти вопросы имеют значение не только для клавирной (узко говоря) музыки, а значительно шире, ибо крайне существенны вопросы мелодической орнаментации для Шопена или темпо рубато для современных авторов. И точно так же к актуальным выводам я прихожу и в вопросах апплика- <197> туры. На более ранних этапах развития мы видим, как авторы трактатов пишут, что эти вопросы не поддаются изучению. Фирдунк или Аммербах пишут, что по этим вопросам ничего нельзя сказать, а Преториус утверждает, что совершенно безразлично, как ты играешь,— хотя бы носом, лишь бы это было правильно.

И вот появляются трактаты, которые предъявляют все более и более серьезные требования к этому вопросу, считая, что артикуляция в исполнении связана не только с тем, как держится рука, но и с тем, как расставляются пальцы, и Куперен утверждает, что даже с закрытыми глазами он может услышать, играют ли определенный отрывок указанной им аппликатурой или нет. Этот новый метод, связанный с артикуляцией мотива, я именую методом мотивной аппликатуры.

<198> Мне кажется, что и эти вопросы имеют значение не только при изучении старинной музыки, но имеют какую-то актуальность и сейчас. Редакции А. Б. Гольденвейзера или работы Артура Шнабеля по редакции сонат Бетховена используют тип мотивной аппликатуры, которая устанавливается в тот период, о котором я говорю.

Таковы некоторые мои положения по практически-исполнительским вопросам. Основываясь на этих положениях, раздел нотографии, занимающий значительное место в работе, я строю не просто как перечень источников, а пытаюсь дать критическую нотографию: подвергаю критике не только нотный текст, его правильность и достоверность, но и различные типы редакции, в частности, подробно останавливаюсь на вопросах редакций Куперена и Скарлатти.

Над своей диссертацией я работал три года, с 1938 по 1941 г. Последние страницы диссертации дописывались в Ленинграде в период блокады и голода в конце 1941 года. Прошло около трех лет с этого времени, и естественно, что в такой объемной работе, отойдя несколько от нее, я увидел и некоторые неуклюжие выражения, и стилистические шероховатости. Особенно мне это стало ясно после обсуждения моей работы на заседании художественного совета 13 апреля этого года. Поэтому я ощутил потребность внести некоторые стилистические и редакционные <199> изменения. Стилистические изменения я сейчас, конечно, не оговариваю. Редакционные изменения и дополнения были введены мною на страницах 50, 54, 87–89, 104, 246, 357, 360. Я заново написал предисловие, придав ему характер более тезисный, дающий как бы сгусток работы, в отличие от того предисловия, которое было написано мною раньше. Кроме того, я ввел уточнения в ссылках на нотные примеры.

Своим уважаемым оппонентам я заблаговременно представил те изменения, которые были мною внесены в работу.

В заключение разрешите поблагодарить художественный совет Московской консерватории и его председателя профессора В. Я. Шебалина за то, что мне была предоставлена возможность представить на ваше рассмотрение мою работу.

Проф. ШЕБАЛИН.

Поскольку Б. В. Асафьев по болезни отсутствует, я зачитаю его отзыв.

(Зачитывает отзыв Б. В. Асафьева⁷.)

⁷ Отзыв Б. В. Асафьева не вписан в протокол защиты и не приложен к нему. В настоящей публикации воспроизводится по тексту, хранящемуся в РГАЛИ, ф. 2658 (фонд Б. В. Асафьева), оп. 1, ед. хр. 345 (машинопись).

Академик Б. В. АСАФЬЕВ.

Отзыв о диссертации М. С. Друскина
на тему:

«Клавирное творчество и исполнительство
в XVI, XVII и XVIII веках в Западной Европе»

Работа М. С. Друскина имеет две части: первая говорит о теории и практике клавирного искусства, вторая — о национальных клавирных школах (Англии, Нидерландов, Испании, Франции, Италии, Германии). Задача первой части — вывести общие теоретические предпосылки, задача второй части — показать различие путей развития национальных школ, выдвинуть внутри каждого из этих путей кульминационные точки развития и подчеркнуть творческие полемики, разгоравшиеся вокруг них. Ното- и библиографии посвящена третья часть работы. Нотография дает критический разбор нотных источников (например, проведена подробная критика изданий Куперена, Скарлатти и т. д.). В библиографии приведен исчерпывающий список работ по данной теме (76 страниц), сгруппированный в систематическом порядке (например, список работ по диминуированию, по орнаментике, список старинных клавирных методик и пр.). В примечаниях к каждому из 10 разделов работы дается подробный справочный материал по всем вопросам, затронутым в диссертации.

Выполнение этого обширного замысла представляет собой обстоятельный, вдумчивый труд чуткого музыканта-ученого. Прекрасно усвоены и музыкально прочитаны первоисточники, то есть музыка данных эпох и стилей в тесной связи с тем, что о ней было высказано мыслящими теоретиками. Это сделано с тонким пониманием процессов сознания и исполнительства, природы и выразительных свойств инструментов клавирного типа, а главное, с раскрытием заложенной в инструменты данной категории эстетической идеи.

Мысль Друскина об эстетической идее, «несомой» инструментом, становящимся своего рода историческим документом, — ценный путеводитель по диссертации; приводимый автором детальный анализ интонационно-смыслового становления «клавирности» трех веков в ее наглядности, национально-стилевом формировании

выполняется образцово. Образцово в смысле тщательного отбора музыкальных показательных примеров и отличной по данному вопросу и его «окрестностям» эрудиции автора — эрудиции отнюдь не внешней (ради количества названий!), не «начетничества ради». Эта мысль и метод ее защиты (понять данную художественную эпоху из размышлений тех, кто ее создавал, и отсюда — вдумчивое раскрытие высказываний авторов старинных трактатов) занимают во всей работе выдающееся место, являясь зерном ее содержания и определяя ее несомненную научную ценность как существенного вклада в музыкознание. Именно в области изучения «клавиренности» до сих пор наблюдается ряд лакун, несмотря на хорошие работы по деталям. Друскин, организуя имеющиеся знания, вырабатывает явно жизнеспособные обобщения с четко проложенными просеками, гарантирующими дальнейшие научно-исследовательские успехи.

Важно, что он делает это как музыкант, обладающий — можно сказать — обобщенной культурой слуха, особенно исполнительского. Так, например, в разделе, посвященном творческой деятельности исполнителя, он по-новому ставит и разрешает вопросы об исполнительской вариации мелодии (с. 135–140), вариации ритма (стр. 140–143), о приемах фактурной динамики (стр. 143–147), об исполнительской артикуляции (стр. 159–164), о значении мелизмов, убирающих сильное время в такте, подчеркивающих эмфазис, связывающих и разобщающих звуки (стр. 178–180, 187–191, 213–219), о мотивной аппликатуре (170–172, 174–176), об аффекте как своеобразном методе связывания внутреннего движения музыкальной пьесы с высшим, танцевально-пантомимным (стр. 193–197).

Благодаря этой высокой культуре слуха, Друскин слышит произведения как живую воспроизводимую музыку (а не только зрением или по усвоенным мнениям из книг), но слышит ее в эпохе, в ее эстетическом и стилистическом становлении, то есть как исторический документ, но интонируемый. Тут есть нечто близкое с методами устной филологии. Нельзя не уважать научной работы музыковеда, читая которую и вникая за разветвлением мысли автора слышишь музыку, а с нею ощущаешь и действия самих музыкантов как личностей, то пребывающих в недрах созданной ими же замкнутой системы музыкального мышления, то в борьбе за но-

вые стилевые принципы, через выдвижение импровизационно-инструментальных и вариационных жанров являющиеся вестниками лично-творческой свободы. Имею в виду центральное место работы (стр. 104—109), из которого беру подробную цитату. «В выдвижении этих жанров,— пишет автор,— сказывается своеобразное проявление лично-творческой свободы и стремление... Традиции сохраняются, но отношение к ним меняется с замкнутостью предустановленной системы... Именно в этом следует искать причину такого совершенного развития мотивно-вариационного метода... или полифоничность композиционных планов развития и проч. ...В этой внутренней замкнутости... два столетия спустя романтиками XIX века».

Тут в изложении Друскиным крайне значимого отдела музыкально-исторического продвижения «личного начала в клавириности» наука истории музыки преодолевает как мертвенность обычного изложения (по поводу музыки или «о музыке без музыки»), так и другую крайность — изложение модернизированное, идущее от субъективных впечатлений нашей современности, направленных на музыку прошлого ради ее усвоения на потребу теперь. Друскин стремится постичь музыку, как она образовывалась и как о ней думали люди ее слышавшие и принимавшие ее как свое мышление.

Таким образом, работа Друскина становится путеводителем по области клавирного искусства, раскрывающегося как художественная мысль в ее живом творческом и исполнительском действовании в окружающей — слушающей и размышляющей о музыке — среде. Это становится вполне ясным, во-первых, из очерков, предвещающих те разделы второй части, в которых обрисовывается культурно-историческая обстановка как фон, на котором развивалось клавирное искусство, и, во-вторых, из вникания в формулировку «кульминаций», имевших место в национальных становлениях «клавириности». Имею в виду выдвинутые автором положения:

— в разделе, посвященном Англии,— о художественном противоречии двух школ вирджинального искусства;

— в разделе, посвященном Нидерландам,— об импровизационной дидактике, которой жило искусство нидерландских органистов (стр. 302);

— в разделе, посвященном Испании,— о Кабесоне как своеобразном представителе «эредиянского стиля» в музыке (стр. 34?);

— в разделе, посвященном Франции,— о борьбе Куперена, клавесинное творчество которого по-новому освещено (стр. 393–413), с итальянскими «сонатистами» и об установлении новой клавесинной традиции Маршана — Дандрие — Дакена — Рамо;

— в разделе, посвященном Италии,— о двух традициях итальянской клавирности, идущих от Фрескобальди (стр. 450–460) и от Пасквини — Скарлатти (стр. 468–470);

— в разделе, посвященном Германии,— о формировании школы «мелодического письма» Пахельбеля — Кунау — Матессона (стр. 520–527);

— в разделе, посвященном Баху,— об особом положении Баха среди современников (стр. 540–543) и о двух манерах творческого письма Баха: о принципе окаймления и о принципе развития, продолжения (стр. 566–570).

Все это составляет глубоко продуманное, базирующееся на обширных знаниях музыкально-предметное изложение важнейших эпох клавирности. Оспаривать значимость изучения этой области, где представлено столько великих музыкальных сокровищ и где находится прародина нашего пианизма, было бы странной близорукостью. Тем более, что с точки зрения непосредственно исторически познавательной диссертация Друскина дает в ряде мест привлекательно свежее изложение фактов (например, о борьбе рационализма и сенсуализма во Франции, стр. 361–364, о чертах трезвого положительного мышления нидерландцев XVII века или страстного спокойствия — испанцев и т. д.).

Что сказать о неизбежных недостатках работы, столь интенсивно развернутой?

Затронута так много существенных вопросов эволюции клавирности, вопросов, упущенных другими исследователями, что изложение, раскинувшись по просекам, заслоняет целевую устремленность автора (примеры можно найти в главах, посвященных английским верджиналистам) или вызывает пожелание в более детальном, с примерами, развитии основных положений за счет широты охвата. Но тут же видишь, что всякое сужение границ отра-

зится на интересных провидениях мысли автора. Лучше пожелать ему продолжить исследование выбранной им сферы, признав уже выполненное в рецензируемой диссертации достойным присуждения ему степени доктора искусствоведческих наук.

Академик <подпись> (Б. В. Асафьев)

23 февраля 1944 г.
(Москва)

<200> Проф. ГРУБЕР.

Я позволю себе сжато повторить прошлое мое выступление, но мне придется довольно много говорить о дополнениях, которые представил Михаил Семенович. Так что все-таки мое выступление будет не очень кратким. Я ~~постарался записать, чтобы лишнего не говорить.~~

Рукопись проф. М. С. Друскина «Клавирное творчество и исполнительство в XVI, XVII и XVIII веках» представляет интерес и заслуживает в ряде отношений положительной оценки, на что я указывал и в своем предварительном письменном заключении, и в своем выступлении на публичном диспуте в связи с защитой Друскиным М. С. данной работы 13 апреля 1944 года.

Я писал тогда следующее:

«В процессе изложения автор затрагивает ряд существенных вопросов клавирного творчества и исполнительства, как-то: роль клавира в музыкальной жизни соответственного периода, вопросы мелодико-ритмической орнаментации, мотивно-вариационного письма, фактурной динамики, исполнительской артикуляции, мотивной аппликатуры и ряд других.

<201> Касаясь этих вопросов, автор высказывает ряд верных мыслей и положений.

В результате перед нами впервые на русском языке бесспорно заслуживающая внимания рукопись объемом свыше 25 авторских листов, с богатым библиографическим указателем, посвященная важному периоду формирования клавирного стиля и исполнительства.

Положительной чертой работы М. С. является цитирование многочисленных источников, раскрывающих то, как относились

музыкальные деятели того времени к своему творчеству и исполнительству. Эту особенность работы правильно подчеркивает Б. В. Асафьев. С отзывом Б. В. Асафьева (как я отмечал и в своем прошлом выступлении) я во многом солидаризируюсь, *не в выводе, а в характеристике ряда особенностей*. Здесь у меня принципиальных расхождений почти не было и нет.

Более того: еще зимой 1942 года, когда мы с М. С. находились в Ленинграде, я с полной ответственностью считал возможным рекомендовать Институту театра и музыки⁸ принять первую часть работы М. С. в портфель института для опубликования ~~при первой~~ **возможности**.

<201[a]>⁹

Не имея возможности и не считая необходимым полностью изложить повторить свои соображения, изложенные при первой защите, я сжато суммирую только основные свои возражения, которые полностью поддерживаю и сейчас.

Я говорил тогда о методологической шаткости, непродуманности, расплывчатости, ненаучности в *рассмотрении* основных, коренных вопросов музыкально-исторического процесса, в той мере, в какой его считал нужным касаться сам диссертант, — *такова ответственная формулировка, раскрывающая понимание М. С. марксистско-ленинского метода (с. II–III предисловия основной рукописи); характеристика Ренессанса (стр. 104 осн[овной] рук[описи] — 1-я стр. тезисов; характеристика французск[ого] классицизма (стр. 358–359 осн[овной] рук[описи]); утверждение о близости «романтизма» XVII в. и романтизма XIX в. (стр. 107 осн[овной] рук[описи]) и др. Я указывал тогда, что неправильное понимание метода сказалось на самом существе, в отрыве изучаемых музыкальных закономерностей от конкретно-исторической среды (несмотря на наличие «культурно-исторических» вводных глав), — в качестве примера я приводил большой раздел из эволюции аллеманды, стр. 82–90 рук[описи]; <201[a] об.>¹⁰ в схемати-*

⁸ Бывший Институт (Зубовский) истории искусств, с 1939 года переименованный в Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки (ныне РИИИ)..

⁹ В архивной пагинации цифра 201 повторена.

¹⁰ На обороте л. 201[a] архивная пагинация отсутствует.

ческом разграничении мотивно-вариационного и сонатно-симфонического принципа (напр[имер], в итальянской клавирной музыке), вместо того чтобы раскрыть живой процесс борьбы старого и нового принципов в пределах одного стиля*; разбросанность отдельных наблюдений, не сведенных в единую целостную концепцию (стр. 62–65, 78–79, 94–95, 97–104, 104–109, 159–164, 170–176, 178–180, 187–191, 213–219), — подробнее см. стенограмму моего первого выступления, 13-IV-1944 г.

<202> Это я подчеркиваю. ~~Этот недочет еще усугублен~~ Эти недочеты еще усугублены категорическим декларированием в предисловии, что, в отличие от большинства других музыковедов, названных буржуазными, автор будет рассматривать свой предмет с позиций марксизма-ленинизма, как советский музыковед.

Я заявлял тогда о наличии грубейших элементарных ошибок в формулировках, в применении основных исторических и эстетических категорий, избранных свободно самим диссертантом, никем не навязанных ему; говорил также об ошибках в переводе. При этом я касался вопроса и о *приписках и подчистках***, произведенных автором после официального представления рукописи. Я говорил о неудовлетворительности ссылочного аппарата, особенно в отношении нотных цитат (*отсутствие во многих десятках случаев четкого установления первоисточников по ним*). Важность использования первоисточников неоднократно подчеркивалась и подчеркивается правильно самим диссертантом.

Остановимся сжато на перечисленных пунктах, тем более что и в заключительном слове на *первой защите диссертации 13/IV 1944 г.*, и в новой главе, представленной Михаилом Семеновичем теперь, налицо неправильное понимание ряда моих возражений и *необходимость предпосылок* правильной постановки вопроса. Настаивая на *необходимости* методологической ясности, продуманности научных формулировок, я и тогда отнюдь не собирался и не собираюсь требовать от Михаила Семеновича обширных изысканий

* Эту же ошибку отмечает проф. Гольденвейзер (стр. 41–42 данной стенограммы).

** С. II–III (предисл[овие]), 63, 359 основной рук[описи].

в области экономики, политики, социального строя изучаемых эпох; <203> тем менее я желал бы видеть у него наклеивание всяких «социологических этикеток» на творчество или исполнительство того или иного композитора. Я отнюдь не требовал от Михаила Семеновича превращения в историка музыкальной культуры, ~~в-це-лях~~ *особенно большого* расширения его задач и кругозора. Михаил Семенович настаивает на том, что область его диссертации — узкая область клавирного творчества и исполнительства. Прекрасно, я полностью согласен с этим, это полное право диссертанта. Более того, я готов удовлетвориться тем (количественно) местом, которое Михаил Семенович отводит вопросам ~~социологического~~ *социально-экономического* и музыкально-исторического порядка в широком смысле слова, но, мне кажется, мы не только не имеем права, но обязаны настаивать на том, чтобы в пределах, избранных автором, он оперировал грамотными, верными, научно апробированными понятиями и формулировками, а этого-то, к сожалению, не было тогда, нет и сейчас.

Может ли научный работник в любой области правильно, грамотно, исторически мыслить, если в его формулировках царят путаница, расплывчатость и грубые ошибки? Вряд ли кто ответит утвердительно на этот вопрос. А между тем умение грамотно исторически мыслить — это то, что мы должны требовать от исследования в любой теоретической области, как бы узка она ни была. <204> Тем более от М. С. Друскина, опытного профессионального музыковеда, имеющего примерно 20-летний стаж *<зачеркн. нрзб.>* педагогической и научно-литературной работы.

Перед нами не новичок, не аспирант, не исполнитель, талантливо проявляющий себя в своей исполнительской области, но не обладающий опытом литературного оформления своих мыслей.

Вот отсутствие необходимой исторической грамотности, ~~не говоря о шаткости~~ *наличие порочности* методологической — это я вменял и вменяю в вину диссертанту.

Быть может, Михаил Семенович в своих добавлениях поправил свою диссертацию, переделал ее надлежащим образом, дал новое толкование? Ведь прошло с момента ее первого обсуждения полгода, а это срок немалый. Многое можно было сделать. Поэтому

я охотно принял от М. С. дополнительный материал и стал его изучать, невзирая на то что, как мне сообщили, формально при перерезах можно принимать во внимание лишь коренную переработку, а не отдельные исправления. Но я не стоял никогда и не стою на формальной точке зрения <205> и был бы рад, если бы дополнительный материал дал мне основание изменить свою прежнюю точку зрения. К сожалению, этот материал не только не позволил изменить мне свою точку зрения, но, как я говорил, укрепил еще сильнее убеждение в правильности моей прежней общей оценки данной работы как докторской диссертации.

<1нрзб.> не отрицая ее большого интереса, ценности и правильности напечатания.

Дополнения к диссертации заключаются, во-первых, в написании нового предисловия (9 страниц) — программного введения, как сказал М. С.; во-вторых, в изменении и пропуске некоторых формулировок в тексте; написании нового введения к главе о французском классицизме и, затем, в перечне некоторых источников к некоторым нотным примерам.

Допустим, что основные положения М. С. в специальной области, изложенные в новом предисловии, не вызывают сомнений (но, как увидим дальше, это не так). Также ~~как~~ допустим, что не вызывает сомнений и сегодняшнее сжатое ~~содержательное~~ вступление М. С.; допустим, что положительная оценка оппонента <206> Б. В. Асафьева, а может быть, и А. Б. Гольденвейзера (последующего), может быть многократно усилена,— и все же в данном виде мне представляется, что ответ может и должен быть в целом отрицательный.

Что мы находим в добавлениях? Мы здесь встречаемся снова со знакомой нам путаницей, расплывчатостью, ненаучностью ряда основных формулировок. То, что М. С. сказал во вступительном слове*, меня убедило как раз в том, что М. С. так и не понимает самой постановки вопроса о ~~правильной научной формулировке~~ *правильных научных формулировках*. Подхожу дальше к этому вопросу.

* А именно то, что изменения касаются лишь «внесения некоторых стилистических и редакционных изменений».

<207> Мы убеждаемся в этом дополнении в небрежности и неполноте ссылочных указаний. Особенно нужно остановиться на своеобразном «методе» исправления ошибок, допущенных в самой диссертации. Не вдаваясь в детальный разбор всех изменений, остановимся на наиболее показательном случае — характеристике эпохи Ренессанса, которая, как товарищи помнят, изобиловала элементарными ошибками в применении учения об общественно-экономических формациях, двусмысленными понятиями о якобы характерной для деятелей периода Ренессанса «моральной свободе» и другими дефектами.

Для тех товарищей, которые не были в прошлый раз, я сжато скажу, что и в тезисах, и на стр. 104 основного текста, характеризуя Ренессанс, Михаил Семенович писал чрезвычайно странную вещь: «создаются новые общественные формации...» — в то время как мы знаем уже сто лет, со времени Маркса и Энгельса, что период Ренессанса — это период вызревания одной, капиталистической формации в недрах феодальной. И дальше, характеризуя эту эпоху, которая тысячу раз была охарактеризована и Марксом, и Энгельсом, и другими выдающимися мыслителями, Михаил Семенович находит такие черты, как «привнесение моральной свободы», целый ряд очень странных формулировок. Казалось бы, М. С., так настойчиво и в самой работе, и в тезисах возвещающий о каких-то новых «общественных фор- <208> мациях» в период Ренессанса, в новой редакции действительно разъяснит свое «открытие» — какие новые формации создаются в эпоху Ренессанса наряду с капиталистической, известной нам. Или Михаил Семенович мог прямо и открыто признать свою грубую, даже для студента грубую, ошибку и исправить ее. Вместо этого М. С. предпочитает в новой редакции вовсе пропустить эту неверную формулировку, вычеркнуть всякое упоминание о ней. Дело идет <нрзб.> всего о трех словах — предлагает читать *все* как есть, а это зачеркнуть: «создаются новые общественные формации»! Это представляется нам совершенно недопустимой для диссертанта «страусовой политикой». Одно из двух: или привлечение таких краугольных понятий исторической науки, как учение об ~~общественных~~ общественно-экономических формациях, нужно диссертанту (а оно безусловно нужно, с этим я согласен), и тогда соот-

ветственные понятия нужно грамотно, осмотрительно применять, или оно не нужно вовсе, но тогда зачем М. С. целый ряд научно-исторических понятий — и «общественные формации», и «производительные силы», и многие другие — применяет на каждом шагу и в диссертации, и в новых дополнениях?!

Такая фигура умолчания обнаруживает отсутствие принципиальности, научной добросовестности, еще более укрепляет сомнение в правомерности претензий диссертанта на <209> высокую ученую степень доктора. Но, стараясь замазать грубые ошибки основной редакции, Михаил Семенович в своей заново написанной вводной, программной главе и в новом введении по французскому классицизму продолжает писать именно в том же роде, как и в основной диссертации, употребляя неточные, произвольные выражения, абстрактные формулировки, о содержании которых приходится догадываться, и то с трудом.

<210> Так, на странице 359 новой редакции, характеризуя систему государственного управления Франции конца XVIII века, Друскин утверждает, что она «вступила в противоречие с производительными и культурными силами страны», — опуская важное промежуточное звено — производственные отношения, через посредство которых производственные силы только и могли воздействовать «на культурные силы» (тоже странный, малонаучный, расплывчатый термин).

На стр. 5 нового предисловия М. С., очерчивая исторические рамки своей диссертации, указывает, что великая и смутная эпоха кровопролитных войн и огромных социальных потрясений — эпоха, тянущаяся к позитивизму, к философской пытливости мысли, к глубокой человечности, началась с ожесточенной борьбы реформации и контрреформации и ознаменовалась выдвижением идеологии нового класса, борющегося с пережитками «феодального мышления».

Это очень ответственная формулировка, причем она дана в программном введении, как сказал сам Михаил Семенович.

Между тем уже в этом одном предложении налицо ряд типичных для М. С. неточностей, расплывчатости и т. п.

<211> Во-первых, борьба в это время шла не с пережитками феодального мышления, а с настоящим, закоренелым вполне реальным,

прочно укорененным феодализмом во многих основных странах Европы. Во-вторых, «эпоха» не может «тянуться к философской пытливости мысли, к человечности» и т. п. «Тянуться»* могут лишь передовые классы соответственной эпохи, в данном случае буржуазия, которая почему-то ни разу на этом обширном отрывке не названа. Говорится загадочно: «нового класса», но какого — не сказано. О каком хронологическом периоде идет здесь речь? Если судить по формулировкам, т. е. по «философской пытливости мысли», по «человечности», — по-видимому, это формулировки, характеризующие, по диссертанту, период Ренессанса. Казалось бы, речь идет о конце XV и начале XVI века, но, ~~судя если судить по заявлению М. С., что~~ «начало этого периода — эпоха реформаций и контрреформаций», — очевидно, это ~~XVII-век, и тогда к 2-я пол[овина] XVI века.~~ К какому же «позитивизму» она тянется, эта эпоха?

Теперь о ~~теме~~ *понятии* позитивизма. Автор вводит, не оговариваясь, для эпох ~~до~~ XIX века понятие позитивизма. Каждому известно, что позитивизм — это философское <212> <зачеркн. нрзб.> материалистическое учение XIX века, родоначальником которого считается Огюст Конт. Можно говорить о позитивизме ~~народов~~ ~~конца~~ *народников* уже 2-ой половины XIX века в России, можно говорить о позитивизме махистов, но говорить о позитивизме в XVI и XVII веках никак не приходится. Может быть, Михаил Семенович имел в виду механистический материализм французских энциклопедистов? Тогда пусть так и скажет. Или здесь опять ~~новое~~ употребление привычного термина в новом смысле? Таким образом диссертант может дойти до того, что станет называть материализм идеализмом и наоборот, шиворот-навыворот, а в ответ на критику начнет оправдываться и скажет: «Вы меня не так поняли»**.

Некоторые выражения в новой редакции М. С. счел нужным уточнить. Вместо «моральная свобода», крайне неудачного, расплыв-

* Выражение само по себе неудачное.

** См. также следующее за цитированным местом положение М. С. о «замкнутой системе» и отношении художника к действительности или противопоставление <нрзб.> и «дворянской интеллигенции» (с. 359 нов[ой] редакции приложения).

чатого термина, которым характеризует М. С. деятелей Ренессанса, он просит читать «глубокая человечность». Предполагается **читать, значит**, что понятие «моральной свободы» эквивалентно понятию «глубокой человечности»!

<213> Как видим, легкость в мыслях необычайная! Этими изменениями Михаил Семенович сам наглядно показывает, как следует относиться к его формулировкам, — повторяю, не случайным, а к ответственным формулировкам, которые он включает даже в тезисы.

Не лучше обстоит дело и с исправлением ссылочного аппарата — имею в виду наиболее важные ссылки по источникам нотных цитат. Несмотря на утверждение Михаила Семеновича в своем заключительном слове в прошлый раз, что с ссылками у него все благополучно, диссертант в добавлениях счел нужным признать правильность наших замечаний и дать на отдельном листе несколько названий. М. С. приводит 32 случая, ранее не аннотированных, в действительности их много больше. Ряд примеров и сейчас без объяснения причин остаются без указаний источников. Только на первых 200 страницах остались без аннотации примеры на стр. 88, 91, 136 **тут** (далее несколько примеров может быть более или менее известных) и 201. В числе получивших аннотации сейчас находятся и такие нотные примеры, которые специально препарированы автором работы, откуда диссертант заимствовал свой пример; они снабжены *в оригинале* особыми скобками, разделительными цезурами и так далее, т. е. носят следы индивидуальной обработки. Именно так обстоит дело, например, с рядом примеров — 93, 99, 100-я страницы диссертации, — взятых из книги Данкерта «История фуги» (стр. 57, 59). Здесь указание на источник вдвойне необходимо — не только для установления степени достоверности источни- <214> ка, но и для упоминания автора соответственного препарирования, соответствующего толкования данного нотного примера. В основной диссертации все 3 примера из Данкерта (стр. 57–59) никак не аннотированы, хотя на стр. 96 в примечании есть ссылка на данную работу Данкерта по другому поводу. Сейчас в добавлениях М. С. аннотирует два примера на страницах 98 и 100, но пропускает

пример на странице 99*. Сами аннотации в добавлении, даже там, где они есть, составлены крайне небрежно, не говоря об отсутствии места и года издания, полностью отсутствуют указания на страницы использованной книги, что является столь же общепринятой необходимостью, как, скажем, обозначение на адресе не только города и улицы, но и номера дома.

Пример на странице 115 взят, по указанию Михаила Семеновича, из книги ~~Гааза~~ Гааса «Musik des Barock», в этой книге вы не *<так>* при всем желании его не найдете, но обнаружите в другой книге Гааза, «Aufführungspraxis der Musik», на стр. 113.

<215> Так же точно пример со стр. 61 находится не у Лаха, а в той же книге «Aufführungspraxis...» на стр. 112; *пример со стр. <?> взят из работы Лаха, а не Haas'a.*

Вся эта путаница в добавлениях М. С. Друскина имеет место несмотря на то, что все названные мною книги: *Haas*, Бюккена, Данкерта и многие другие — Нефа, ~~Эберста~~, Римана — имеются в наличии в читальном зале нашей консерватории и никем не взяты, а мирно покоятся на полках. Следовательно, М. С. (в случае, если он почему-либо опустил аннотацию в момент фотоснимка *при первоначальной работе над диссертацией* — а это как раз наиболее естественно) легко мог восполнить пробел во время своего пребывания в Москве зимой, весной и осенью 1944 года.

Простите, товарищи, что утруждаю вас перечислением пунктов неточностей и небрежностей. Скажу, что ведение этой далеко еще недостаточной, но необходимой и неизбежной проверки для меня было занятием не из приятных, но вопрос определения степени научной добросовестности диссертации этого требует, тем более что хотя наличие точных, четких ссылок необходимо в любой научной работе, но особое значение это приобретает в работах такого типа,

* В последней по времени редакции этих ссылочных указаний, сделанных [для] вторичной защиты, М. С. заменяет на с. 60 указание на *Haas'a*, а не на *Lach'a*, добавляет ссылочное указание к примерам на с. 61 и 99, но *впадает в ошибку, адресуя читателя, по примеру с. 61, к книге Гааза «Musik des Barock», в то время как нотный пример взят из книги «Aufführungspraxis der Musik», и оставляет без исправления неправильную ссылку на стр. 115.*

как рассматриваемая диссертация, которая, по замыслу данного автора, построена главным образом на использовании, <216> суммировании многочисленного материала, книжного и нотного; является, по словам диссертанта, своего рода «компендиумом». В таких работах лишь выверенная сноска создает прочную базу для оперирования заимствованным музыкальным и автобиографическим литературным материалом.

Таким образом, и в самой диссертации, и в добавлениях, представленных через ½ года после первой защиты с учетом, казалось бы, сделанных замечаний, налицо — помимо замечаний принципиального характера, которые, конечно, имеют первостепенное значение,— налицо и систематическая ненаучность формулировок, путаница в ссылочном аппарате, неточность в применении основных понятий и т. д.

Словом, многочисленные свидетельства, оспаривающие необходимое для любой работы признание за данной работой достаточной научной серьезности, тщательности, стройности строгости проверки, добросовестности. Это все не мелочи. Это все далеко не только редакционные и стилистические замечания. Это не только вопросы формы (хотя и форма существенна), но в значительной степени и вопрос содержания. Ведь правильная форму- <217> лировка — неперемное условие правильного научного мышления; ведь только выверенная сноска создает базу для оперирования музыкальными и книжными цитатами.

Что бы мы сказали об исполнителе — пианисте, скрипаче, певце, который в ответственном выступлении, допустим даже имея интересный, ценный замысел интерпретации, на каждом шагу бы фальшивил? Смазывал пассажи, делал кляксы, а после критики, спешно выправив хромавшие места, стал бы делать в других местах новые ошибки? Что бы мы сказали о струннике, который бы себе позволил играть на расстроенной скрипке, а ведь неточность формулировок, путаница в сносках и т. п. — это тоже «расстроенность», неналаженность научного аппарата!

<218> Не так давно в «Правде» от 14 октября 1944 года появилась большая статья литературоведа Тимофеева под названием «На литературные темы». В этой статье «Правда» сочла нужным

подвергнуть резкой критике литературную небрежность, встречающуюся у многих поэтов и прозаиков, метко определив такую небрежность как «неряшливость мысли». Это слова статьи Тимофеева. Вспомнив эту статью, вы без труда увидите, насколько прегрешения цитируемых там авторов меньше тех моментов, на которые я обратил внимание, — там несогласование падежей <зачеркн. нрзб.> и т. п. Неужели же критерии, применявшиеся к поэтам и литераторам, не должны быть применимы к научным работникам-диссертантам? Конечно, должны, и для того, чтобы показать, что они действительно применяются, я приведу один случай из практики Высшей аттестационной комиссии, чему свидетель я был, будучи вызван в качестве референта по делу одного музыковеда. Рассматривалось *среди прочих* дело о присуждении докторской степени — не музыканту, представителю совсем другой специальности. Зачитывается прекрасное заключение о диссертации, констатирующее новые, ценные результаты, к которым пришел диссертант. Но *вот* встает один известный академик — не буду называть фамилии — и заявляет, что он слышал о результатах обсуждаемой диссертации, но слышал также, что будто бы автор в процессе формулировки допустил небрежность. Немедленно данная работа снимается с <219> обсуждения и дается *на проверку* выступавшему академику для установления того, действительно ли в диссертации допущены небрежности. Такова практика, и это вполне понятно и закономерно. Ведь ученая степень доктора — это высшее отличие, которого достойны лишь подлинны мастера науки. Но разве мыслим мастер науки, у которого отсутствовала бы величайшая требовательность к себе, величайшая научная добросовестность, не говоря уж обо всем остальном — о таланте, эрудиции и проч.

К сожалению, в данной диссертации, как видите, в этом отношении остается желать много лучшего.

Картина, мне кажется, ясна. Я предполагаю, что диссертант — ловкий полемист — попытается опровергнуть, опорочить мое выступление. Не стану предугадывать его тактику на сей раз, но дело не в бойкости полемики — дело в фактах, в формулировках, дело в необходимых условиях всесторонней научности, которой должен удовлетворять претендент на докторскую степень.

13 апреля 1944 года художественный совет своим голосованием в значительной степени выразил свое отношение к данной работе. Я считаю, что на сегодня нет объективных данных для изменения ~~художественному совету художественным советом~~ принятого решения.

<220> Официальный оппонент профессор ЛИВАНОВА Т. Н.

Я хотела быть максимально краткой и постараюсь говорить очень коротко. Но у меня очень затруднительное положение, которое [и сегодня] не стало менее затруднительным. Два предыдущих оппонента явно противоречат один другому, и затруднение, мне кажется, еще подчеркнуто самим Р. И. Грубером: Роман Ильич сейчас согласился почти целиком с отзывом Б. В. Асафьева и вместе с тем нашел, что диссертация не заслуживает докторской степени. С другой стороны, Роман Ильич совершенно не говорил о музыкальном материале диссертации. Я позволю себе считать его выступающим как бы заново и вернусь к музыкальному материалу диссертации, осветив его самым простым и самым коротким образом, рассказав, что она собой представляет, с моей точки зрения.

Работа охватывает очень большой отрезок времени и посвящена как истории инструмента, так и истории искусства и литературы для данного инструмента.

<221> Она велика по своему объему, но на каждый из разделов, на каждую из тем падает не так уж много страниц, потому что весь материал огромен. Здесь около 9 [авторских] листов посвящено суммарному изложению истории инструмента, около 14 листов — национальным школам и большой справочный раздел, нотный и библиографический. При таком замысле работы на многие темы приходится не так уж много места. Тому же Баху уделяется около 1,5 листа, Генделю совсем немного. Так что работа не растянута, а скорее сжата, и в этой сжатой работе те формулировки, о которых говорил Р. И., и тот материал, которого касался Р. И., занимает чрезвычайно небольшое место. Мне даже трудно определить, какой части материала касался Р. И., примерно 1/100, если говорить о листаже и материале работы вообще. Другого же материала Р. И. не касался.

Как поставлена тема самой работы? Диссертация производит впечатление очень большого пособия по данной теме, пособия не

учебного, а научной работы, которая может быть пособием, большого справочного труда, свода материалов. Затем в работе имеет место выделение ряда важных, иногда более частных, иногда более <222> общих проблем в связи с историей исполнительства на клавире.

Что мне представляется наиболее сильной стороной книги <диссертации>? Она заключена в широком, полном, очень нужном и правильном освещении свойств клавирного материала. Новейшими научными данными хорошо обрисована история инструмента, его разновидности, способы исполнения на нем, высказывания исполнителей, издания, переиздания и редакции. Практически эти сведения по истории инструмента, по орнаментике и по многим другим подтемам этой работы, по-моему, практически очень нужны любому исполнителю на данном инструменте, и специально занимающемуся этой старой эпохой, и тому, кто обратился в своей педагогической работе и исполнительской до известной степени к случайному [материалу?] и хотел бы правильно вникнуть в существо дела. Работ таких вводных, таких больших и полных даже на иностранных языках нет. Так что, не говоря о скромности нашей литературы, и в общемузыкаловедческом масштабе такая работа нужна и полезна.

<223> Трудная сторона работы заключается в следующем. Необходимо выявить цельность темы. Необходимо в этом громадном, пестром материале найти и провести свою линию и, с другой стороны, суметь охватить все необходимое. По тому, как эта идея охвачена, перед нами скорее сумма очерков, чем монография, чем исследование монографического типа.

<224> Это безусловно возможное, а в данной области, пожалуй, сейчас единственно возможное направление. Очерки по тому, как они написаны, представляются мне во многом очень интересными, содержат много новых, свежих мыслей, в них очень много примечательного.

Я не буду касаться возможности различных редакционных изменений в работе — то или иное, другое слово лучше было бы не сказать или сказать иначе, — буду касаться мысли работы, ее материала.

Первый и второй разделы работы вызывают у меня несколько общих соображений. Рассмотрение клавирной музыки сначала по общему разрезу — история инструмента, исполнительства, жанра, —

а затем по национальным школам представляется мне удачным, хорошим; это дает большую полноту в охвате материала, и собственно клавирная, а также инструментоведческая часть остаются сильнейшими. Это лучшее, что есть в работе. История жанра и музыкального языка — наиболее трудная часть работы, здесь есть ряд интересных, новых мыслей и есть свои трудности для автора — трудности в области объективной, трудности материала: клавирная музыка сплетается с лютневой, органной, вокальной и т. д.

Можно поставить [в упрек] — и это, пожалуй, самое главное, что я поставила бы в упрек автору и что можно поставить [в упрек] с точки зрения научного вкуса, а не правильности или не- <224а>¹¹ правильности оценок,— подчеркивание не тех сторон клавирного искусства или жанра, которые следовало бы, мне кажется, подчеркнуть в исследуемом материале. [Так,] возможно выделить то одни, то другие стороны истории французского клавесинизма, и хотелось бы выделить не совсем те стороны, которые выделил Михаил Семенович. Это дело научного вкуса и выбора фактов, необходимых для освещения основной мысли автора.

Иной раз я поставила бы в упрек автору слишком большую опору на книжные источники. Хотелось бы отвлечься от изобилия книжных определений, на время как бы забыть о них и иметь в виду, в виде особого эксперимента, саму музыку. Часто в наше время такое исследование необходимо бывает, потому что из книжных источников нависают традиционные понятия, которые, мне кажется, не всегда [нуж]ны, жизненны. Сейчас объясню, что я имею здесь в виду.

Перехожу к отдельным замечаниям по отдельным разделам, конкретизируя то, что говорила до сих пор.

Первая глава, глава об инструменте,— наиболее ценная и наименее спорная; это одна из лучших глав книги, очень полезная практически. Во второй главе о стиле и жанрах хорошо подчеркнута всепроникающая роль клавесина: клавесин и в опере занимает определенное место, <225> и в ансамбле XVII века неизбежен, и в силу этого в клавирной литературе завязываются особые связи

¹¹ На этом листе архивная пагинация отсутствует.

с другими жанрами и стилями. Одной из важнейших линий изложения во второй и третьей главах этого раздела является такая: автор пытается установить связь между методом развития внутри клавирной пьесы, между способом ее композиции и динамикой клавесина. В основе композиторского метода М. С. усматривает мотивно-вариационное развитие, а в основе динамики — отчетливую артикуляцию. Это безусловно ценная мысль, но и в прошлом выступлении, и сейчас подчеркну, что это группа звеньев в общей цепи развития — и динамика клавесина, и развитие внутри клавирной пьесы, — ибо мотивное развитие можно понимать широко и по-разному, и динамика связана не только с этим развитием, но и с другими особенностями клавирного цикла, в котором части сопоставлены по принципу резкого контраста.

<226> Можно было бы сделать ряд частных редакционных замечаний в связи с определением, какое место занимают ораториальные <ораторские> фигуры в композиционной фактуре Баха. Можно было бы указать, что ссылки на работу Браудо очень интригующие, но не всегда ясные, потому что работы органиста Браудо не всегда опубликованы и такого рода ссылки образуют <?> систему тембро-динамического лада, но что это за система и как это автор понимает, нам из этой ссылки не всегда ясно.

Во втором разделе рассматриваются национальные школы Англии, Нидерландов, Испании, Франции, Германии и Бах выделяется в особую главу. Эти все части построены аналогично, кроме Баха. Здесь краткое историческое введение, несколькими штрихами автор вводит в историю, затем рассматривает истоки каждой национальной школы, очень тщательно освещает источники и характеризует школы, выдвигаемые ими жанры, в ряде разделов выделяя композиторские монографии. Далеко не все из этих глав новы и по своему значению, и [по тому,] как они написаны. Мне представляется, что самая удачная глава — об итальянских клавес[си]нистах, а наименее удачная глава, очень трудная, — о клавирной музыке Баха. Как <227> раз [здесь] можно было бы спорить, что говорить и чего не говорить. Существуют в истории французского клавес[си]низма и итальянского многие известные факты. Все мы знаем, какую большую роль играет орнаментика у французских клавес[си]-

нистов. Михаил Семенович не хочет повторять известного, и эти факты намеренно не подчеркивает, считая, что читатель об этом хорошо знает. Это возможно, но в работе, которая должна выявить общую перспективу и сопоставить самые яркие факты, пожалуй, можно было бы пожелать напоминания.

Глава о Бахе представляется мне просто слишком большой <маленькой> по объему, именно в силу того, что сама тема чрезвычайно важна. Мало места уделено Французским сюитам Баха, мало места уделено и мало сказано о Генделе, о Рамо.

Очень важен третий раздел, раздел нот и библиографии. Берется [ли] здесь только использованная литература, или автор хочет дать полный список этой научной, необходимый список литературы? Если последнее имеет место, то тогда некоторые популярные работы, не относящиеся к музыке, можно было бы, мне кажется, показать.

<228> Вот в этом музыкальном материале, которого я касаюсь, можно ли найти какие-нибудь, скажем, неправильные оценки того или иного стиля, неправильные оценки значения композиторов, того же Рамо, Баха, Генделя? Этого я не нахожу, и такого рода возражений у меня нет. Я бы могла добавить ряд маленьких фактов. Точка зрения на крупных авторов, которых касается Михаил Семенович с точки зрения развития клавес[си]низма как стиля, развития отдельных клавирных школ, место их в истории клавес[си]низма, связи законов развития клавес[си]низма с динамикой клавира — все это мне представляется правильным, часто новым и весьма интересным.

Мне кажется, что работа вполне заслуживает той степени, на которую она претендует.

<229> Официальный оппонент проф. А. Б. ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР.

Я не могу представить развернутого и подробного анализа работы Михаила Семеновича, какой дали предшествующие оппоненты: я, во-первых, не специалист-музыковед; во-вторых, не имел возможности так детально изучить работу М. С. — тем не менее, ознакомившись с ней, я имею ясное представление о качестве этой работы, о характере ее и некоторые общие соображения и частные свои суждения попытаюсь высказать.

Общее впечатление от работы М. С. Друскина в высшей степени положительное. Я считаю эту работу очень хорошим и нужным явлением в нашей музыковедческой литературе. Я выскажу некоторые свои соображения, несогласия в некоторых отдельных сторонах работы, но думаю, что нет на свете ни одного, даже самого первоклассного труда, с которым можно было бы на все 100% согласиться и в котором не было бы недостатков. Я считаю чрезвычайно удачным самый план работы, о чем уже говорила и Т. Н. Ливанова: сначала общая часть, в которой говорится об инструменте, композиции для него и исполнении на этом инструменте, и второй раздел — о более конкретных явлениях; и также считаю удачным, что они разделены по разным странам, так как в различных странах раз- <230> витие музыкального искусства, и в частности клавирного искусства, шло своими, часто своеобразными путями.

Обзор истории инструментов сделан чрезвычайно подробно, интересно и серьезно с научной точки зрения; может быть, специалисты-инструментоведы найдут там какие-нибудь мелкие погрешности, упущения, неточности — они неизбежны, но, мне кажется, не подлежит сомнению, что это сделано очень тщательно, добросовестно, содержательно и изложено весьма удачно.

Связь развития стиля сочинительства и содержания сочинений с развитием инструмента тоже показана достаточно обоснованно и подробно, что весьма важно, так как [показано] взаимодействие: с одной стороны, [влияние] усовершенствования инструмента на композиторов, а с другой стороны, запросы композиторов, которые вызвали эти изменения и усовершенствования.

Это все показано достаточно ясно. Примеры многочисленные и во всей работе подобраны очень интересно и показательно. Если в ссылках есть неточности, это очень грустно, но это легко исправимо корректорским путем и ни в какой мере научной ценности не может снизить, даже если такие неточности имеются.

<231> Автор выдвигает мысль о том, что в разбираемую им эпоху господствовал метод мотивно-вариационного письма. Наблюдение это правильное, и примеры, которыми он иллюстрирует свои положения, и убедительны и интересны, но тем не менее здесь есть, конечно, и некоторая ошибка. Большинство исследователей, когда они

делают какие-нибудь наблюдения или приходят к какому-нибудь справедливому выводу, бывают часто склонны слишком схематизировать и слишком прямолинейно применять это свое наблюдение, и некоторая ошибка перспективы в работе М. С. наблюдается. Получается впечатление, что как будто бы композиторы в известную эпоху держались мотивно-вариационного метода сочинения, а потом явились композиторы, которые больше держались метода тематического, из которого, собственно, родились симфонические формы. Я думаю, что такого резкого разделения не было, что все это взаимно переплеталось одно с другим и в разные эпохи у разных композиторов и в разных странах неодинаково проявлялось. Если мы будем говорить о творчестве Куперена — одного из излюбленных композиторов Михаила Семеновича, которого <232> му он отводит очень много места и подробно анализирует, то к его творчеству это определение подходит в значительной степени. Но если мы, например, возьмем итальянских композиторов — того же Скарлатти и ряд других, — то мы увидим, что у них элемент зарождения сонатных форм в более позднем смысле этого слова в гораздо большей степени и ярче проявляется, чем у французских клавесинистов, и к ним метод мотивно-вариационного письма, к их творчеству, это понятие применимо в гораздо меньшей степени, чем к французским. Наоборот, мы можем указать композиторов и более поздней эпохи — эпохи, когда уже сонатное мышление очень ярко выразилось в творчестве композиторов, — у которых этот метод мотивно-вариационного письма ярко выражен. Допустим, у Моцарта, или во многих отношениях у Шопена, или, может быть, в наши дни у Скрябина. Словом, такого рода методы не бывают резко сменены один другим, а взаимно переплетаются. Это недостаточно подчеркнуто автором, и может создать впечатление, что сначала было одно, а потом другое.

В обзоре творчества композиторов-клавиристов в разных странах мне казались очень удачными главы, посвященные композиторам Англии, Нидерландов, Франции.

<233> Менее углубленно Михаил Семенович говорит об испанских композиторах; кажется мне, недостаточно подробно, и читатель получает менее ясную картину о пути развития клавирной музыки в Испании.

Не совсем я согласен с некоторыми высказываниями по поводу музыки Италии. Михаил Семенович почему-то говорит о том, что Италия не создала в такой степени, как другие страны, о которых он пишет, своего яркого клавирного стиля. Мне кажется, что это неверно, что итальянские композиторы в этой области, напротив, создали очень много интересного и значительного, и странным образом М. С. только в примечании упоминает Доменико Скарлатти и говорит о том, что он нетипичен для Италии, потому что он значительную часть своей жизни не жил в Италии. Мне кажется, что это неправильно: тогда Шопен не типичный польский композитор — он всю жизнь жил в Париже — и Григ не типичный норвежский композитор, потому что большую часть своей жизни прожил в Германии. Мне кажется, что самым типичным клавирным композитором Италии и самым великим был Доменико Скарлатти, и вообще мне кажется, что значение этого гения музыкального искусства недостаточно Михаилом Семеновичем подчеркнуто. Я думаю, что из всех <234> живших на земле музыкантов одним из самых великим был Доменико Скарлатти, сохранивший до наших дней свежесть и яркость своего музыкального языка, какую-то неувыдаемую молодость. Кроме того, мне кажется, недостаточно подчеркнута и в других странах связь многих из этих композиторов с народным творчеством, и главным образом с народным танцем,— связь, которая проникает и в творчество английских старинных композиторов, и насквозь проникает <пронизывает> творчество Доменико Скарлатти. Я согласен с Тамарой Николаевной, что несколько мало М. С. уделил места величайшему из всех этих музыкантов, о которых он говорил,— Баху. Глава, посвященная Баху, могла быть более пространной и углубленной, и мне кажется, что Михаил Семенович не совсем дооценивает Баха, утверждая, например, что произведения, написанные для клавира Бахом до 30-летнего возраста, не представляют выдающейся ценности,— несколько голословно это утверждает. И о таком великом произведении Баха, как «Wohltemperierte Klavier», недостаточно подробно говорит и даже указывает во втором томе [на] элементы схоластического заострения, которых я там не вижу.

Мне кажется, Бах недостаточно углубленно рассмотрен в книге <диссертации> Михаила Семеновича.

Все эти мои замечания отнюдь не клонятся к снижению общего весьма высокого уровня этой работы которая отличает- <235> ся не только обилием материала, но — что встречается далеко не часто в музыковедческой литературе, да не только в музыковедческой,— книга прекрасно изложена литературно, очень хорошо читается, очень интересно и легко и написана очень хорошим языком. В виде придирки я выписал несколько неудачных выражений, которые легко можно исправить, но это мелочи, их немного, и даже не стоит утруждать присутствующих этими мелкими цитатами.

<236> Я в нескольких словах останавлиюсь на выступлении Романа Ильича, которое на меня произвело впечатление, я бы позволил себе сказать, несколько критики придирчивого характера. Конечно, в каждой работе можно найти какие-то неточности в определениях, но из этой критики, которую мы слышали, можно подумать, что все эти неточности имеются во всей книге, а между тем это, может быть, касается отдельных моментов, а в общем книга основана на весьма и весьма серьезном изучении материала, добросовестном изучении, изложена в смысле архитектоники целесообразно и изящно, очень хороша литературно и, мне кажется, в полной мере отвечает требованиям, которые предъявляются к научной работе для получения докторской степени.

Я очень рад, что в своем беглом ознакомлении и суждении солидаризируюсь с таким крупным авторитетом и весьма серьезно изучившим работу, как Б. В. Асафьев, который считает, что работа М. С. вполне заслуживает присвоения докторской степени.

<237> Тов. Друскин.

Я должен начать с традиционной благодарности уважаемым оппонентам, но в данном случае традиционная благодарность моя вполне искренняя. Правда, Б. В. [Асафьев] по болезни не мог здесь быть, но Б. В. подробно ознакомился тогда¹² с моей работой, а выступившие сегодня оппоненты Тамара Николаевна [Ливанова]

¹² Очевидно, перед первой защитой.

и Р. И. [Грубер] должны были вторично ознакомиться с ней. Точно так же А. Б. [Гольденвейзер], несмотря на всю свою занятость, нашел время и желание для того, чтобы внимательно с ней ознакомиться. Таким образом, благодарность моя искренняя и вполне обоснованная.

Начну с выступления Р. И., потому что, очевидно, на эту тему мне придется говорить дольше. В сегодняшнем своем выступлении Р. И. выступил более резко, чем в прошлый раз, причем эпитеты, которые он употреблял, я все записал. Здесь очень много эпитетов, включая и эпитет «бойкий полемист». Вот этот последний эпитет я возвращаю Р. И., потому что мне кажется, что от такого научного авторитета, каким является Р. И., можно требовать более осторожных и точных формулировок. Во всяком случае, говорить обо мне как о человеке, который 20 лет работает в области музыковедения, и <238> как о практике-исполнителе, как руководителе молодежи, воспитывающем аспирантов,— говорить обо мне как о человеке, у которого «легкость мыслей необыкновенная»,— мне кажется, не вполне заслуженно.

Я отказываюсь от этой полемики и перехожу по существу к разбору некоторых эпитетов, которые были употреблены по отношению к моему скромному труду: «путаница», «расплывчатость», «отсутствие необходимой исторической грамотности», «отсутствие научной добросовестности», «отсутствие ясности», «шаткость», «непродуманность».

Как видите, страшные эпитеты!

<239> Когда официальный оппонент и такой педантичный ученый, каким является Роман Ильич, употребляет подобные термины, он должен отвечать за свои слова. Александр Борисович облегчил мне ответ Роману Ильичу. Производит впечатление, что Р. И. не читал работы, он о ней не говорит, он говорит об одной странице всей работы, странице раздела второго — если потребуется, я укажу эту страницу (стр. 104). И в течение примерно получаса на двух заседаниях Р. И. обсуждает эту страницу. Тамара Николаевна сказала, что это одна сотая моего труда,— даже еще менее: это лишь одна семисотая, потому что в работе 700 страниц! И сегодня [я] в своем вступительном слове и мои оппоненты в их выступлениях указывали, что в работе есть определенный метод исследования, есть определенные положения, есть какая-то концепция, есть какая-

то мысль, но обо всем этом Р. И. не говорит ни слова. Неужто можно так критиковать работу, неужто я неправ, когда говорю, что это метод косвенной критики, а не критики по существу. На тему моей работы есть целый ряд исследований, с которыми Р. И. знаком или, если он не все их помнит, мог бы восстановить их в памяти, — сказал ли я в моей работе что-то новое, есть ли новая концепция, правильно ли я изложил исторический процесс развития клавирного искусства, исчерпывающе ли освещена вся литература, или я сделал какие-то упущения? На эти вопросы, выступая второй раз, Р. И. точно так же ничего не сказал.

<240> Конечно, каждый исследователь, написавший работу, да еще когда проходит 3 года после ее окончания, может быть недоволен этой работой. Может быть, этого не следовало бы говорить сейчас, но мне кажется это вполне понятным чувством взыскательности к себе, требовательности исследователя. Ведь часто и композитор бывает недоволен тем своим сочинением, которое имеет даже мировую славу. Если бы я сейчас написал эту работу, может быть, много[е] написал бы иначе. Но, однако, эта работа написана, и я за нее отвечаю, и я считаю и утверждаю, что в этой работе есть какая-то определенная мысль, вокруг этого стержня идет развитие, и я просил бы, чтобы Р. И. когда-нибудь — в последний раз мы встречаемся публично на эту тему — высказался о работе по существу, помимо подобных голословных утверждений. Я вернусь к тем цитатам, о которых говорил Р. И., ибо нельзя говорить про человека, опубликовавшего 15 книг и брошюр и столько занимавшегося музыкознанием, что у него отсутствует необходимая историческая грамотность. Не говоря о том, что Р. И. поступает некорректно в отношении своих коллег: как такой авторитет, как Б. В. Асафьев, мог не заметить отсутствия необходимой грамотности или как не заметила этого Т. Н. Ливанова. Если в моей работе отсутствие необходимой грамотности действительно имеет место, это каждый <241> студент заметит!..

Следующий тезис, который был у Романа Ильича, — ошибки в переводе. Вся моя работа построена на переводах, ибо все построено на документации. Вы имеете дело с испанским, французским, английским, немецким, итальянским и прочими языками.

Роман Ильич в прошлый раз привел один пример: «<не вписано>», который мог быть переведен и так, и иначе. <242> Я действительно в одном экземпляре работы перевел один вариант — «правдиво», а в другом — другой вариант, «реально».

В прошлый раз здесь присутствовал академик А. И. Белецкий, который сказал, что я абсолютно прав и в том, и в другом варианте. Точно так же возможны варианты и в переводе «Wahrheit und Dichtung» — точно так же и здесь слово Wahrheit может быть переведено и с тем, и с другим оттенком. Это единственный пример, который привел Р. И. И на основании этого примера он позволяет себе утверждать, что у меня есть ошибки в переводах! И если во всей работе (если он ее, конечно, читал) Р. И. нашел всего один пример, как же он может на основании этого одного сомнительного случая дискредитировать научный аппарат в моей работе?!

Р. И. упрекает меня в некрасивых поступках — в «подчистках». О каких подчистках идет речь? Если в одном экземпляре, может быть, дан один вариант какого-то одного или двух выражений, а в другом — другой вариант, это и есть подчистки?! Очевидно, существовали объективные трудности в сверке экземпляров. Здесь 700 страниц, причем Т. Н. сказала, что третья часть — ссылочная — чрезвычайно велика. Вся работа имеет перекрестные ссылки. Неужели не может вкратце неточность в одном или в другом экземпляре? Однако подобные упреки бросают тень весьма некрасивого свойства на диссертанта. <243> Р. И. это знает и потому так безответственно утверждает. И наконец, неточности ссылочного аппарата. Точности ссылочного аппарата, научно выверенной документации я всегда требую от своих учеников. Я так их воспитываю, ибо и сам я так же воспитан (ср. мои предшествовавшие работы). Но если в работе 200 нотных примеров и огромный ссылочный аппарат, то могут вкратце неточности при сверке экземпляров диссертации. Но если бы Р. И. перечислил большое количество неточностей в ссылках на нотные примеры, если бы Р. И. сказал, что эти примеры взяты не из книги Лаха, а взяты из книги Хааса и что книга Хааса — это книга плохая, то есть что нотный пример взят из недоброкачественного источника, тогда Р. И. был бы прав. Я ввел бы в заблуждение своего читателя. Но

разве это так? Сколько таких случаев насчитал Р. И.? Указал на один-два примера и на основании этого сделал по принципу неправильного силлогизма по логике Введенского ¹³ странный вывод, что вообще в работе научный аппарат недобросовестен! <244> Причем в этой, мягко говоря, передержке Р. И. доходит до некоторых уже прямо недобросовестных моментов. Он говорит, что ссылка на книжку есть, но не указано место и год издания книги. Если бы вы действительно читали мою работу, то убедились бы в том, что против каждой фамилии автора стоит порядковый номер библиографии. Потрудитесь перелистать страницы диссертации, и в конце книги вы найдете фамилию данного автора, место и год издания его книги.

<245> Поэтому я утверждаю и продолжаю утверждать, что упреки Романа Ильича, идущие по линии научной документации, по линии ссылочного аппарата, сверки нотных примеров, сверки текстов и переводов, недобросовестны. Эти упреки я отмечаю категорически. Я утверждаю, что в любой работе подобного типа, обладающей большим ссылочным аппаратом, всегда можете найти ошибки то ли корректора, то ли автора, который мог случайно не заметить ошибки переписчика. Для того чтобы действительно это утверждать, надо дать не один пример, на основании которого делать выводы о всей работе, а значительное большинство таких примеров.

И вот основной мой упрек Роману Ильичу заключается в этом: Роман Ильич не пожелал взять на себя труд в качестве оппонента — а это является его обязанностью в данном случае, именно обязанностью Р. И. Грубера, который хорошо знает научную литературу, — проанализировать мою работу не только на основании одной ее страницы, а всю целиком и доказать, что в этой работе есть или нет самостоятельной концепции и новых выводов в области музыкознания. Это не было сделано Р. И., и не было [об этом] сказано.

¹³ Речь идет о профессоре Петербургского университета, выдающемся русском философе и психологе А. И. Введенском (1956–1925), создателе логического учения. Под неправильным силлогизмом имеется в виду рассуждение, в ходе которого частное умозаключение подменяется общим.

Р. И. бросил в прошлый раз другой упрек, также голословный, назвав мои очерки «научно-популярными очерками». И тогда я не считал нужным ответить на это. Сказать <246> можно всё, вам поверят или не поверят, но докажите, где, что мною заимствовано, сделано не самостоятельно. Вы этого не говорите и свое утверждение не подкрепляете конкретной критикой.

Теперь относительно цитат, которые приводились Романом Ильичом. Р. И. говорит, что он вовсе не считает необходимым давать социологические этикетки и не требует от меня, насколько я его понял, чтобы я свою работу «орнаментировал» цитатами из классиков марксизма-ленинизма. Я этого не делаю, потому что я считаю ненужным: зачем воскрешать в памяти читателей те широко известные цитаты о Ренессансе, которые без труда можно заимствовать из любого пособия. Я этого не делаю, я пытаюсь дать образное впечатление от данной эпохи. Меня интересует в данном случае не тот анализ, о котором он говорит, — производственные отношения, производительные силы — я пользуюсь уже готовыми схемами, к которым я не прибегаю, потому что они уже существуют в нашей науке — зачем я должен это повторять? И если я говорю, что эпоха характеризуется глубокой человечностью, — это верно, это именно выдвижение человеческой личности, выдвижение тезиса о свободе человеческой личности. Прежде у меня было выражение «моральная свобода», оно меня не удовлетворило после того, как Р. И. обратил внимание на это выражение, я его вычеркнул, представил другой вариант. Можно остановиться и на старом варианте, я не <247> заменял одно другим, это не эквивалентные понятия — «моральная свобода» и «глубокая человечность», — это ребенку 9 лет будет понятно! Я дал другой эпитет, который больше характеризует эту эпоху. Нельзя же так наивно искать ошибки в моей работе!..

Или же вопрос относительно общественных формаций. Я признаю, что это неудачный термин, потому что он вводит в заблуждение. Роман Ильич, если цитировать классиков марксизма, нужно цитировать очень точно — т. е. говорить не об общественных формациях, а об общественно-экономических формациях. У меня же говорится об общественных формациях — говорится, как я уже сказал, неудачно, следовало бы говорить о новых формах общественных отношений.

<248> Я заменил эти слова более коротким выражением «новые общественные формации», от которого решил позднее отказаться. А сегодня Р. И. говорит: как же так, какая же это необыкновенная «легкость в мыслях». Что же, вы готовы от меня требовать, чтобы я оспаривал основные положения марксизма-ленинизма, на которых мы воспитаны с детских лет? Я же все-таки советский ученый, несмотря на то что вы не хотите дать мне это звание. Я воспитан в советском вузе, и естественно, что основные положения марксизма-ленинизма мне знакомы и я не собираюсь их оспаривать. Мне Р. И. говорит, чтобы я пошел против Маркса, и говорит, чтобы я доказал, что в эпоху Ренессанса выдвигаются новые общественно-экономические формации (во множественном числе). Ни в коем случае я не собираюсь этого делать!

Мне приходится спорить о словах. Когда начинается разговор с Р. И., начинается спор о словах. Я действительно отказываюсь понимать, что происходит. Почему Р. И. так относится к моей работе, тот самый Р. И., который говорил о том, что он воспитывает молодых ученых, что он мой близкий друг? Почему к данной работе такое странное отношение? Как видите, мне трудно отвечать Р. И., потому что я не могу спорить о словах. Я считаю, что <249> должна быть научная добросовестность, грамотность. Это все элементарные истины, и я утверждаю, что в этой работе я всеми силами стремился, чтобы эта грамотность, научность и добросовестность была. В какой мере моя работа удовлетворяет такому элементарному требованию — это я предоставляю судить вам.

Т. Н. повторила целиком свое прошлое выступление. Я тогда уже ответил Т. Н. и отвечаю сейчас. Т. Н. сказала, что расстановка акцентов в работе — это дело научного вкуса. Совершенно верно. Это дело научного вкуса. Правильно, конечно, что можно акцентировать и другие моменты. Когда я писал эту работу, я стремился именно с точки зрения одной характерной особенности мышления проследить всю подведомственную мне «епархию» и сделал это в силу того, что я стремился к целевой устремленности изложения. Я с вами согласен, что возможен и другой подход, но, как вы сами сказали, может быть и такой метод. Я на нем и остановился.

<250> В отношении ссылочного аппарата. Здесь просто Т. Н. не обратила внимания на небольшую деталь. У меня специально оговорено, что те книжные или нотные источники, которые отмечены звездочкой, мне не попадались в руки, а я хотел дать наиболее полный перечень литературы. Поэтому не вся литература, которая мной указана, изучена и прочитана, но, правда, подавляющее ее большинство. Я вполне согласен с Т. Н., что бывает полезно отойти от книги и забыть о том, что существуют книги, которые написаны на ту или иную тему.

Вчера я делал сообщение о Matthauss-Passion. <251> Я в своем сообщении старался забыть все те книги, которые я читал на эту тему. И сейчас, если бы я мог вновь вернуться к теме моей диссертации, может быть, я написал бы иначе, но, когда я писал, я задумал ее как компендиум знаний — хотел собрать всё, что есть по данной теме, и поэтому книги играют такую большую роль в работе.

Наконец, о главе о Бахе — об этом говорил и Александр Борисович. Конечно, не приходится говорить о том, чтобы я, такой небольшой человек и небольшой музыкант, мог бы как-то оспаривать величие Баха. Никогда в жизни я этого не делал и делать не буду, ибо полагаю, что тема баховского творчества будет основной темой в моей жизни, вне зависимости от того, сколько мне еще суждено прожить. Главу о Бахе мне было очень трудно писать, потому что имеется огромная литература именно о клавирном Бахе. Я все время стремился не повторять то, что сказано, и, наоборот, заострить новые мысли по данному вопросу — так вознесся у меня композитор Куперен. Поэтому очень трудно писать о клавирном Бахе; трудно найти сжатые определения для того, чтобы эта глава не выросла из рамок всей работы, не стояла слишком особняком и попала бы в тот лимит, который положен всем главам. Поэтому глава получилась более общей — вообще о Бахе и менее о клавирном творчестве.

<252> Однако в этой же главе есть страницы, о которых оппоненты не говорили, но к которым я лично отношусь тепло, — страницы, посвященные Баху-исполнителю. Об этом нигде не писалось так подробно, за исключением небольших сведений у его сына Филиппа Эммануила Баха к Форкелю, и я считал своей заслугой, что эту тему мне удалось как-то поднять.

Александр Борисович сказал мне очень много приятного, и именно от Александра Борисовича мне было в высшей степени ценно это услышать, ибо мы его ценим как большого специалиста-практика и как мыслителя, размышляющего музыканта о судьбах музыки вообще, и это сочетание в одном лице двух качеств чрезвычайно ценно, и тем более ценен для меня тот положительный отзыв, который дал А. Б.

С возражениями, которые были у Александра Борисовича, отчасти я согласен, но мне хочется внести некоторую ясность, и тогда некоторые возражения отпадут. А. Б. говорил, что всякий исследователь, напавший на рудоносную жилу, хочет все собрать и забывает, что рядом есть копи, в которых можно покопаться,— так получилось у меня с методом мотивно-вариационного письма. Однако я не считал, что этот метод является абсолютно определяющим язык композиторов; наоборот, я указал, что это сопо- <253> ставление двух методов, которые я связываю с «клавирностью» и «фортепианностью». Борьба этих методов мышления приводит к своеобразному сочетанию архаики и новаторства. У Куперена, идущего от старого метода, есть в то же время многое от итальянских сонатистов; когда речь идет о Скарлатти, я говорю о победе нового начала, связанного с фортепиано. Вот, кстати, о Скарлатти.

<254> Я вполне разделяю то глубокое уважение, которое питает А. Б. к Скарлатти. Скарлатти у меня посвящено 15 страниц (при моем сжатом лимите!). Та сноска, о которой говорил А. Б., не совсем удачно сформулирована и дала неправильное толкование моей мысли. Я говорил о том, что Скарлатти не создал своей школы в Италии — несмотря на то, что он глубоко итальянский композитор, и когда я говорю об итальянском клавесинизме, то я не говорю, что не было итальянской [клавирной] литературы, а что эта литература не отмечена теми специфическими чертами, которыми она отмечена в других странах. Итальянская клавирная литература больше впитывает в себя скрипичную и вокальную литературу, чем это имеет место во Франции, Англии или Германии. Элементы «клавирности» здесь уступают место «фортепианности».

Вот что мне хотелось ответить моим уважаемым оппонентам.

В заключение разрешите поблагодарить художественный совет за то внимание, с которым он отнесся к моей работе.

<255> Проф. В. Я. ШЕБАЛИН.

Наша процедура подходит к концу. Как видите, товарищи, произошло известное разногласие среди оппонентов. 3 оппонента — Б. В. Асафьев, А. Б. Гольденвейзер и Т. Н. Ливанова — оценили работу положительно и высказались за присвоение М. С. Друскину степени доктора по этой работе.

Совсем особую позицию занял Р. И. Грубер. Я бы сказал, что с большой эмоциональностью и настойчивостью он и в прошлый раз, и сегодня пытался полемизировать с автором. Мне кажется, что те доводы, которые были высказаны Р. И., каким-то странным образом не затрагивают самую суть данной работы, претендующей на степень доктора, а Р. И. сосредоточил свое внимание не на одной странице даже, а на нескольких строках из этой страницы. Я не знаю, чем вызвано такое сужение слов? Может быть, у Р. И. для его настойчивости имеются другие предпосылки, не имеющие отношения к диссертации? Это уже дело его совести. Во всяком случае, сегодня, как и в прошлый раз, самой сущности диссертации Р. И. не коснулся, что мне хотелось бы отметить. В остальном я думаю, что это дело **<256>** художественного совета. Тайное голосование должно привести к ясному и законченному результату.

Позвольте открытую часть заседания совета на этом закончить. Прошу всех посторонних и не членов совета удалиться. Члены совета остаются и продолжают работу.

<315> П Р О Т О К О Л № 14

заседания художественного совета

Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского

от 26.X-1944 г.

Присутствовали: 1. Шебалин В. Я. 2. Богатырев С. С. 3. Любимов И. И. 4. Нечаев В. В. 5. Грубер Р. И. 6. Мострас К. Г. 7. Табаков М. И. 8. Кишкинцева М. М. 9. Небольсин В. В. 10. Козолупов С. М. 11. Багриновский М. М. 12. Биткин Н. И. 13. Гольденвей-

зер А. Б. 14. Гинзбург Г. Р. 15. Николаев А. А. 16. Дорлиак К. Н. 17. Соколов В. В. 18. Способин И. В. 19. Данилин Н. М. 20. Гедике А. Ф. 21. Ямпольский А. И. 22. Петренко Е. Ф. 23. Кузнецов К. А. 24. Гарбузов Н. А. 25. Борисовский В. В. 26. Цыганов Д. М. 27. Гутор Ан. Е. 28. Фейнберг С. Е. 29. Оборин Л. Н. 31¹⁴. Богдасаров А. С. 32. Цейтлин Л. М. 33. Александров А. Н. 34. Цыбин В. Н. 35. Г. А. Орвид.

ПОВЕСТКА: 1. Защита диссертации проф. М. С. ДРУСКИНЫМ на соискание ученой степени доктора искусствоведения на тему «Клавирное творчество и исполнительство XVI, XVII и XVIII веков».

2. Текущие дела.

СЛУШАЛИ: 1. Диссертацию проф. М. С. ДРУСКИНА на тему «Клавирное творчество и исполнительство XVI, XVII и XVIII веков». (Стенограмма прилагается.)

В. Я. Шебалин напоминает Совету, что диссертация рассматривается вторично, так как при первом рассмотрении не было необходимых 50% голосов «за». В. Я. Шебалин оглашает отзыв официального оппонента акад. Б. В. Асафьева, отсутствующего по болезни.

Б. В. Асафьев дает положительную оценку диссертации и считает диссертанта достойным присуждения ученой степени доктора искусствоведения.

Оппонент проф. Р. И. Грубер, находя работу в общем ценной, указывает на ряд существенных промахов и неточностей, а также методологических ошибок и не находит возможным поддерживать присуждение М. С. Друскину ученой степени доктора искусствоведения.

Оппоненты проф. Т. Н. Ливанова и проф. А. Б. Гольденвейзер дают положительную оценку работе и считают автора достойным присуждения ему ученой степени доктора искусствоведения.

¹⁴ Цифра 30 в перечне пропущена.

ПОСТАНОВИЛИ: Ходатайствовать перед ВАК ВКВШ о присвоении проф. М. С. ДРУСКИНУ ученой степени доктора искусствоведения.

Результаты голосования: 23 за, 5 против, 6 возд[ержались].

Председатель

художественного совета <подпись> [В. Шебалин]

Ученый секретарь: <подпись>

<317> П Р О Т О К О Л

СЧЕТНОЙ КОМИССИИ

К ЗАСЕДАНИЮ СОВЕТА КОНСЕРВАТОРИИ

26.X.-1944 г.

Счетная комиссия в составе проф. В. В. Нечаева, И. И. Любимова и В. В. Соколова, избранная на заседании ученого совета МГК 26 октября для подсчета результатов голосования после проведенной на совете защиты диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведческих наук профессором М. С. ДРУСКИНЫМ, констатирует:

а) Роздано под расписку членам совета 34 бюллетеня (баллотировочных); б) 12 бюллетеней остались нерозданными, за отсутствием некоторых членов совета; в) при вскрытии урны оказалось, что все бюллетени были заполнены правильно и опущены в урну.

Результаты голосования оказались следующие:

За присвоение ученой степени доктора искусствоведения проф. М. С. ДРУСКИНУ голосовали 23 члена совета,
против 5 членов совета,
воздержались 6 « «.

Председатель <подпись> (Нечаев В. В.)

Члены <подпись> (Любимов И. И.)

<подпись> (Соколов В. В.)

В Post scriptum к публикации воспроизвожу два документа.

Первый из них — письмо Р. И. Грубера к В. Я. Шебалину, появление которого объясняется в самом документе:

**<102> ПРЕДСЕДАТЕЛЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА
МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
им. П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

проф. В. Я. ШЕБАЛИНУ.

В своем заключительном слове на открытом заседании художественного совета МГК 13 апреля 1944 года диссертант М. С. Друскин огласил мой отзыв о первой части его рукописи «Клавирное творчество и исполнительство XVI, XVII и XVIII вв.» с целью установить противоречие между этим отзывом и моим выступлением в качестве оппонента по диссертации М. С. Друскина.

В связи с этим считаю необходимым сообщить следующее:

1) в своем отзыве я рекомендовал Гос. научно-исследовательскому институту театра и музыки, заведующим отделением всеобщей истории музыки которого я состоял, принять первую часть данной рукописи к печати, что отнюдь не означает признания [соответствия] данной работы требованиям, предъявляемым к диссертации на ученую степень доктора искусствоведения;

2) данный отзыв был дан мной по просьбе М. С. Друскина в начале 1942 года в Ленинграде, в самые тяжелые месяцы блокады Ленинграда, для того чтобы путем заключения между институтом и М. С. Друскиным договора на принятие к печати данной рукописи облегчить тяжелое материальное положение М. С. Друскина посредством выплаты ему гонорара и тем самым поддержать М. С. Друскина впредь до его эвакуации.

Я не счел себя вправе отказать в таком содействии штатному научному работнику Института в эти исключительно тяжелые дни, тем более что я действительно считал работу М. С. Друскина заслуживающей опубликования в печати.

Текст моего отзыва был составлен мной применительно к тем точным формальным требованиям, которые предъявлялись и были необходимы для принятия данной рукописи к печати и тем самым ее оплаты.

Прошу это мое заявление довести до сведения членов художественного совета, зачитав его вместе с протоколом заседания художественного совета от 13 апреля с. г.

15 апреля 1944 года

(проф. Р. И. Грубер)

Имеет смысл сообщить читателю, что в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва) в фонде Р. И. Грубера мною были найдены в комплекте все монографические главы диссертации М. С. Друскина в их предзащитном варианте ¹⁵. Вне всякого сомнения, они представляли научно-педагогический интерес. Подобного комплекта в личном архиве М. С. не было.

Высшая аттестационная комиссия не сочла возможным игнорировать мнение профессора Грубера, который — наряду с Б. В. Асафьевым и Б. Л. Яворским — был одним из самых влиятельных музыковедов и общественных деятелей, членом самых высоких коллегий, советов и комиссий. Но дело не только в этом. Похоже, именно идеологические претензии сделали неизбежной новую экспертизу. Поэтому при рассмотрении дела в ВАК, несмотря на численный перевес положительных отзывов не менее авторитетных оппонентов и убедительный итог голосования, Друскину было предложено доработать диссертацию «в соответствии с отзывом референта» ¹⁶, а затем представить к новому рассмотрению без защиты.

Возможно, упомянутым референтом был профессор К. А. Кузнецов. Во всяком случае, именно он выступил в качестве эксперта проделанной работы, оставив свой положительный отзыв в довольно развернутой письменной форме. Один из ведущих советских музыковедов, Кузнецов имел широкое образование (в частности, учился как филолог в Гейдельбергском университете, на юридическом факультете Московского университета, обучался истории музыки у знаменитого профессора Ф. Вольфрума в Германии, проходил стажировку в Англии), с 1923 года преподавал в Московской консерватории, где в 1940-е годы заведовал кафедрой истории музыки и потом — истории русской музыки. Его авторитет как знатока права, истории, античности и, наконец, музыки и музыкознания, в особенности западно-европейской оперы

¹⁵ РО ГЦММК, ф. 285 (Р. И. Грубер), № 300–302.

¹⁶ Письмо от 27 октября 1945 года за подписью ученого секретаря ВАК Н. Денисова (личный архив М. С. Друскина).

и русской музыки, был также весьма значительным, и потому, вслед за экспертной комиссией ВАК, прислушаемся к его отзыву.

В личном архиве М. С. Друскина хранится машинописный подлинник (либо подписанная копия) письма К. А. Кузнецова. Письмо, датированное 17 апреля 1946 года, адресовано в экспертную комиссию ВАК. Привожу его полностью.

При обсуждении в нашей музыкальной экспертной комиссии докторской работы М. С. Друскина по истории и теории клавирной музыки я высказал в форме специального доклада ряд пожеланий к автору о некоторых восполнениях его монографии.

Автор в течение ряда месяцев усердно поработал над своей диссертацией, приезжал специально для этой цели из Ленинграда в Москву, использовал ряд важных источников, которые до этого, по условиям военного времени, не могли быть им использованы,— в частности, клавирные произведения Alessandro Scarlatti. Больше того: автор по собственной инициативе восполнил работу дополнительными этюдами, например о Генделе. В итоге работа значительно выросла и, главное, приобрела большую закругленность (особенно в разделе об орнаментике; автор сделал интересное сопоставление французской монографии Брюно и нашей, русской, диссертации А. Н. Юровского).

Мое мнение таково, что М. С. Друскин подошел к пожеланиям экспертной комиссии «не за страх, а за совесть», энергично и продуктивно поработал над своей монографией. Если работа М. С. Друскина будет приниматься нашей экспертной комиссией в мое отсутствие (ввиду отъезда в Ленинград), то я высказываюсь положительно о достоинстве диссертации М. С. Друскина как диссертации докторской.

17.IV-46 г. Профессор <подпись> (К. Кузнецов)

Подробная нотография*

- Бах И. С.* Искусство фуги : изд. для фортепиано / И. С. Бах ; [ред. и вступ. ст. Н. А. Копчевского]. — М., 1974.
- Бах И. С.* Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха : для фортепиано / И. С. Бах ; [подгот. изд. и вступ. ст. Н. А. Копчевского]. — М., 1975.
- Бах И. С.* Clavierübung : уртекст : в 4 ч. / И. С. Бах ; [подгот. уртекста, вступ. ст. и коммент. Т. В. Шабалиной]. — СПб., 2004— . Ч. 1 : Партиты : BWV 825–830. — 2004 ; Ч. 2 : Итальянский концерт : BWV 971 ; Увертюра во французском вкусе : BWV 831. — 2005 ; Ч. 4 : Ария с вариациями : BWV 988. — 2006.
- Енгальцев П. Н.* Air russe avec variations pour le clavecin ou piano forte composées ... par le prince Parfeny d'Engalitschew. Oev. III-me. — Moscou, [1798].

* Список охватывает все упоминаемые в основном тексте и примечаниях данной книги издания и рукописные источники клавирной и органной музыки, большинство лютневых, инструментально-ансамблевых и оркестровых сборников и некоторые вокальные. Фортепианные произведения чешских, польских и русских композиторов не включены. Исполнительские редакции отражены не в полном объеме. Список содержит также отдельные дополнительные названия, существенные для темы книги.

Алфавитный порядок — «слово за словом». В фамилиях авторов частицы, которые пишутся с прописной буквы (De, La, Van и т. п.), не инвертируются. Сочинения одного автора перечисляются в хронологической последовательности, причем те из них, год создания или выпуска которых неизвестен, описываются после имеющих дату. При невозможности определить хронологическую последовательность используется алфавитный принцип. В описаниях старинных изданий и рукописей (приблизительно до 1820 г.) допускаются отступления от современных библиографических норм. Сведения о переизданиях приводятся преимущественно в сокращенной форме.

- Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов / [ред. и предисл. Н. И. Голубовской]. — М., 1954.
- История русской музыки в нотных образцах : в 3 т. / под ред. С. Л. Гинзбурга. — Л. ; М., 1940–1952. — Т. 1. — 1940 ; Т. 2. — 1949. То же. — 2-е, перераб. и доп. изд. — М., 1968–1970. — Т. 1. — 1968 ; — Т. 2. — 1969.
- Караулов В. Trois airs russes varies pour le Clavecin ou Forte-piano par Mr. de Karaoulof suivis d'une sonate composée par I. Pratsch. — [St. Petersburg], 1787.
- Кирхгоф Г. Музыкальная азбука, содержащая прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина ... Опус первый : факс. воспроизведение ориг. изд. ок. 1734 г. / реализация цифрованного баса, вступ. ст. и коммент. А. Милки = L'A. B. C. Musical Contenant des Preludes et des Fugues de tous les Tons Pour l'Orgue, ou le Clavecin ... Opera Prima : Faks. Nachdruck 2004 der Originalausg. Amsterdam ca. 1734 / hrsg., kommentiert u. Generalbaß realisiert v. A. Milka. — СПб., 2004.
- Композиторы доглинкинского периода / [ред.-сост. Н. А. Копчевский]. — М., 1986. — (Русская фортепианная музыка ; т. 1).
- Куперен Ф. Избранные пьесы для клавесина / Ф. Куперен ; под ред. [и с предисл.] А. Н. Юровского. — М., 1937. — (Французская клавесинная музыка ; т. 2).
- Новое собрание произведений староклассических мастеров XVI, XVII и XVIII веков (английских, французских, испанских, итальянских, немецких) : для клавинода, клавесина, органа и фортепиано : в 9 тетр. / под критич. ред. Э. К. Розенова. — М., 1922. То же. — М., 1926.
- Огиньский М. К. Избранные произведения для фортепиано / М.-К. Огиньский ; [ред. и вступ. ст. И. Ф. Бэлзы]. — М., 1954.
- Пёрселл Г. Пять концертных транскрипций Александра Юровского : для фортепиано / Г. Перселль. — М., 1938.
- Пёрселл Г. Избранные клавирные сочинения / Г. Перселл ; [ред. и предисл. Н. И. Голубовской]. — М., 1954.
- Прач И. → Караулов В.
- Рамо Ж.-Ф. Избранные пьесы для клавесина / Ж. Ф. Рамо ; под ред. [и с предисл.] А. Н. Юровского. — М., 1937. — (Французская клавесинная музыка ; т. 3).
- Рамо Ж.-Ф. Полное собрание сочинений для клавесина / Ж. Ф. Рамо ; [вступ. ст. В. Н. Брянцевой ; ред. Л. Рощиной]. — М., 1972.

- Русская клавирная музыка / сост., ред. [и авт. вступ. ст.] Н. А. Копчевский. — М., 1981.
- Русская старинная фортепианная музыка : сб. пьес для фортепиано / сост. и подгот. к печати А. Н. Дроздов, Т. Н. Трофимова. — М. ; Л., 1946.
- Русская фортепианная музыка : С конца XVIII до 60-х гг. XIX века : хрестоматия : в 2 вып. / [сост., ред., вступ. очерк и коммент. В. А. Натансона, А. А. Николаева]. — М., 1954–1956. — Вып. 1.
- Скарлатти Д.* 60 сонат : для фортепиано : в 4 тетр. / Д. Скарлатти ; под ред. А. Б. Гольденвейзера. — М., 1927–1939.
- Скарлатти Д.* Сонаты : для фортепиано : в 2 т. / Д. Скарлатти ; [сост., вступ. ст. и ред. А. А. Николаева, И. А. Крайнец]. — М., 1973–1974.
- Трутовский В. Ф.* Вариации на русские песни для клавицимбала или форте-пиано ... Соч. В. Ф. Трутовского = Variations sur les chansons russes pour le clavecin ou fortepiano... par V. Trutovsky. — В Санкт-Петербурге, 1780.
- Фицуильямова вёрджинельная книга : (избр. пьесы) / [отбор и ред. Н. А. Копчевского]. — М., 1988.
- Французская клавесинная музыка / под ред. [и с предисл.] А. Н. Юровского. — М., 1935.
- Французская клавесинная музыка / ред.-сост. [и авт. предисл.] Л. Рошина ; вступ. ст. В. Н. Брянцевой. — М., 1974.
- Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России : (Конец XVIII и первая половина XIX веков) / [сост. Л. А. Баренбойм, В. И. Музалевский]. — М. ; Л., 1949.
- Чимароза Д.* Избранные сонаты : для фортепиано : в 3 тетр. / Д. Чимароза ; [сост. и ред. Л. Лукомского]. — М., 1961.
- A Choice Collection Of Ayres For The Harpsichord Or Spinnet ... [with] very plain and easy direction for young Beginners. — L., [1700].
Idem. — L., ^R1998.
- A second collection of toccates voluntaries and fugues made on propose for the organ and harpsichord compos'd by Pasquini, Polietti, and others the most eminent foreign authors. — L., [c. 1700–1710].
- Agincourt F. d'.* 1^{er} Livre de Clavecin / F. d' Agincourt. — P., 1733.
- Agincourt F. d'.* Pièces pour l'orgue / F. Dagincour ; ed. par L. Pinel ; rev. de J. Bonfils. — P., 1956. — (Éditions musicales de la Schola Cantorum...) (Orgue et liturgie ; vol. 31).
- Albero S. de.* Obras para clavicordio o piano forte, 1746–1756 / S. de Albero ; rev. y transcr.: A. Baciero. — Madrid, 1977–1980. — (Nueva biblioteca

española de música de teclado de los siglos XVI al XVIII ; vol. 1, 2, 4-6).

Albero S. de. Treinta sonatas para clavicordio / S. de Albero ; rev. y estudio de G. Galvez. — Madrid, 1978.

Alberti D. VIII Sonate per il cembalo. Opera prima / D. Alberti. — L., [c. 1748].

Alte Claviermusik in chronologischer Folge: in 12 H. / hrsg. u. mit vortragszeichen versehen v. E. Pauer. — Leipzig ; L., [c. 1860-1870].

Alte Meister : Samml. wertvoller Klavierstücke des 17. u. 18. Jh.: in 6 Bd. / hrsg. v. E. Pauer. — Leipzig, s. a.

Alte Meister des Klavierspiels / hrsg. v. W. Niemann. — Leipzig, s. a.

Altenburg M. Erster Theil newer ... zierlicher Intraden ... auf Geigen Lauten Instrumenten und Orgelwerck gerichtet ... darein zugleich eine Choralstimm ... kann mit gesungen werden ... / M. Altenburg. — Erfurt, 1620.

Ammerbach E. N. Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützlich Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, auch fröliche deutsche Stücklein vnnd Muteten, etliche mit Coloraturen abgesetzt, desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnnd Welsche Passometzen zu befinden ... / E. N. Ammerbach. — Leipzig, 1571.

Idem. — Leipzig, 11583.

Ammerbach E. N. Ein new Künstlich Tabulaturbuch ... / E. N. Ammerbach. — Leipzig, 1575.

An anthology of English Medieval and Renaissance vocal music / ed. by N. Greenberg ; introd. by I. Newman. — N. Y., 1968.

An early 15th-century Italian source of keyboard music: The Codex Faenza, Biblioteca comunale, 117 / American Inst. of Musicology. — S. l., 1961. — (Musicological studies and documents ; vol. 10).

Idem : in facs. — S. l., 1959-1960. — (Musica disciplina ; vol. 13-14).

Anerio G. F. Dialogo pastorale al presepio di nostro signore ... a tre voci con l'intavolatura del cembalo et del liuto ... / G. F. Anerio. — Roma, 1600.

Anglebert J.-H. d'. Pièces de Clavessin composées par J. Henry d'Anglebert Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy avec la maniere de les Joüer. Diverses Chaconnes, Ouvertures, et autres Airs de Monsieur de Lulli mis sur cet Instrum^t. Quelques Fugues pour l'Orgue. Et le Principes de l'Accompagnement. Livre premier. — P., [1689].

Anglebert J.-H. d'. Pièces de clavecin / J.-H. Anglebert ; éd. par K. Gilbert. — P., [1975]. — (Le pupitre ; vol. 54).

- Antico A. (u3d.).* Frottole intabulate da sonare organi, libro primo. — Roma, 1517.
- Antologia de organistas clásicos españoles : (Siglos XVI, XVII y XVIII) : en 2 vol. / rev. de F. Pedrell. — Madrid, 1908.
- Antologia di musica antica e moderna per il pianoforte: in 18 vol. / ed. di G. Tagliapietra. — Milano, [1931–1934].
- Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles: en 10 vol. / publiées d'après les ms. et éd. authentiques avec annot. et adaptations aux orgues mod. par A. Guilmant avec la collab. de A. Pirro. — P., 1898–1910.
- Arresti G. C. (cocc.).* Sonate da organo di varii autori ... — Venezia, [c. 1697].
- Idem // Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts: in 2 Bd. / A. G. Ritter. — Berlin, 1884.
- Idem. — Hildesheim, 1969.
- Attaignant P. (u3d.).* Six gaillardes et six pavaues ... a quatre parties ... Imprimees a Paris par Pierre Attaingnât ... — [1529/1530].
- Attaignant P. (u3d.).* Dixneuf chānsous musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions / et telz semblables instrumentz musicaux. Imprimees a Paris par Pierre Attaingnât ... Jdibus Januarii 1530.
- Attaignant P. (u3d.).* Vingt et cinq chānsous musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions et telz sēblables instrumētz musicaux. Imprimees a Paris par Pierre Attaingnât ... Kal'. Februarii 1530.
- Attaignant P. (u3d.).* Vingt et six chansons musicales reduictes en la tabulature des Orgues Espinettes Manicordions et telz sēblables instrumentz musicaux. Imprimees a Paris par Pierre Attaingnât ... Noñ. Februarii 1530.
- Attaignant P. (u3d.).* Magnificat sur les huit tons avec Te deum laudamus et deux Preludes, le tout mys en tablature des Orgues Espinettes et Manicordions ... Imprimees a Paris par Pierre Attaingnât ... Kal'. Martii. 1530.
- Attaignant P. (u3d.).* Quatorze Gaillardes neuf Pauennes / sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du ieu Dorgues Espinettes Manicordions et telz semblables instrumentz musicaux. Imprimees a Paris par Pierre Attaingnât ... — [1530/1531].

Idem // Keyboard dances from the earlier sixteenth cent. / ed. by D. Hertz. — S. 1., 1965. — (CEKM ; vol. 8).

Attaignant P. (изд.). Tabulature pour le jeu Dorgues Espinettes et Manicordions sur le plain chant de Cuncti potens et Kyrie sons. Avec leurs Et terra. Patrem. Sanctus et Agnus Dei ... Imprimees a Paris par Pierre Attaignât ... — [1530/1531].

Attaignant P. (изд.). Treize Motets musicaux avec vng Prelude, le tout reduict en Tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions et telz semblables instrumentz ... Imprimees a Paris par Pierre Attaignât ... Kal'. April'. 1531.

Attaignant P. Chansons und Tänze : Pariser Tabulaturdrucke für Tasteninstrumente aus dem Jahr 1530 ... : Nach dem einzigen bekannten Exemplar in der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München : in 5 H. / P. Attaignant ; hrsg. v. E. Bernoulli. — München, 1914. — (Seltenheiten aus süddeutschen Bibliotheken in getreuen Nachbildung ; Bd. 3).

Attaignant P. Deux livres de l'orgue édités par P. Attaignant ; Treise motets et un prélude édités par P. Attaignant / publiées par I. Rochseth. — P., 1925. — (Publ. de la Soc. Française de Musicologie. Sér. 1 ; vol. 1–2, 5).

Bach C. Ph. E. Sei sonate per cembalo ... ["Preussische Sonaten"] / C. Ph. E. Bach. — Nürnberg, [c. 1740–1742].

Bach C. Ph. E. Sei sonate per cembalo ... opera II^{da} ["Württembergische Sonaten"] / C. Ph. E. Bach. — Nürnberg, [c. 1742–1743].

Bach C. Ph. E. Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen ... / C. Ph. E. Bach. — Berlin, [c. 1760].

Bach C. Ph. E. Fortsetzung von sechs Sonaten fürs Clavier / C. Ph. E. Bach. — Berlin, 1761.

Bach C. Ph. E. Zweyte Fortsetzung von sechs Sonaten fürs Clavier / C. Ph. E. Bach. — Berlin, 1761.

Bach C. Ph. E. Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber ... Erste Sammlung / C. Ph. E. Bach. — Leipzig, 1779.

Bach C. Ph. E. Clavier-Sonaten / nebst / einigen Rondos / fürs Forte-Piano / für Kenner und Liebhaber ... Zweyte Sammlung / C. Ph. E. Bach. — Leipzig, 1780.

Bach C. Ph. E. Clavier-Sonaten / nebst / einigen Rondos / fürs Forte-Piano / für Kenner und Liebhaber ... Dritte Sammlung / C. Ph. E. Bach. — Leipzig, 1781.

Bach C. Ph. E. Clavier-Sonaten / und / freye Fantasien / nebst / einigen Rondos / fürs Forte-Piano / für Kenner und Liebhaber ... Vierte Sammlung / C. Ph. E. Bach. — Leipzig, 1783.

- Bach C. Ph. E. Clavier-Sonaten / und / freye Fantasien / nebst / einigen Rondos fürs Forte-Piano / für / Kenner und Liebhaber ... Fünfte Sammlung ... / C. Ph. E. Bach. — Leipzig, 1783.*
- Bach C. Ph. E. Clavier-Sonaten / und / freye Fantasien / nebst / einigen Rondos fürs Fortepiano / für / Kenner und Liebhaber ... Sechste Sammlung / C. Ph. E. Bach. — Leipzig, 1787.*
- Bach C. Ph. E. Doppelkonzert in Es-dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester (Wq. 47, Hamburg 1788) ... / C. Ph. E. Bach ; hrsg. v. E. R. Jacobi. — Kassel etc., 1958.*
- Bach J. Ch. Six sonates pour le clavecin ou le piano foerte ... oeuvre V ... / J. Ch. Bach. — [L., c. 1766].*
- Bach J. S. Clavier Übung bestehend in Praludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten, und andern Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach Hochfürstl: Sächsisch-Weisenfelsischen würllichen Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis Opus 1. — Leipzig, [1731].*
- Bach J. S. Zweyter Theil der Clavier Übung bestehend in einem Concerto nach italiaenischen Gusto, und einer Ouverture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertigt ... / J. S. Bach. — [Leipzig, 1735].*
- Bach J. S. Dritter Theil der Clavier Übung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern vor dergleichen Arbeits, zur Gemüths Ergezung verfertigt ... / J. S. Bach. — Leipzig, [1739].*
- Bach J. S. Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths... / J. S. Bach. — Nürnberg, [1741].*
- Bach J. S. Musicalisches Opfer Sr. Königlichen Majestät in Preußen etc. allerunterthänigst gewidmet von Johann Sebastian Bach. — Leipzig, 1747.*
- Bach J. S. Werke : in 47 Bd. / J. S. Bach. ; hrsg. v. Bach-Ges. zu Leipzig. — Leipzig, [1851–1926].*
- Bach J. S. Das Wohltemperierte Klavier : in 2 Bd. / J. S. Bach ; kritische Ausg. v. H. Bischoff. — Leipzig, 1881–1884.*
- Bach J. S. Klavier-Werke : Busoni-Ausgabe : in 25 Bd. / J. S. Bach ; bearb. u. erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen u. Anmerkungen für das*

- Studien der mod. Klavierspieltechnik v. F. Busoni. — L. ; N. Y., [1894]–1923. — Bd. 15 : Aria mit 30 Veränderungen. — [1914].
- Bach J. S.* Die 15 zweistimmigen Inventionen und die 15 dreistimmigen Sinfonien im Urtext / J. S. Bach ; hrsg. v. L. Landshoff. — Leipzig, [1933].
- Bach J. S.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke : in 8 Ser., 87 Bd. / J. S. Bach ; hrsg. vom Johann-Sebastian-Bach-Inst. Göttingen u. vom Bach-Archiv Leipzig. — Leipzig etc., 1954—
- Bach J. S.* Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach / J. S. Bach ; ed. in facs. with a pref. by R. Kirkpatrick. — New Haven, 1959.
- Bach J. S.* Das Wohltemperierte Clavier / J. S. Bach. — Leipzig, 1971. — (Faksimile-Reihe Bachischer Werke und Schriftstücke / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig ; Bd. 5).
- Bach J. S.* Das Wohltemperierte Klavier I / hrsg. v. A. Dürr. — Leipzig, 1989. — (*Bach J. S.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 5 ; Bd. 6.1).
- Bach W. F.* Sonate [Es] pour le clavecin ... / W. F. Bach. — Halle etc., 1739.
- Bach W. F.* Sei sonate per il cembalo / W. F. Bach. — Dresden etc., [1745].
- Bach W. F.* Sämtliche Klaviersonaten : in 3 Bd. / W. F. Bach ; hrsg. v. F. Blume. — Kassel, 1930–1940. — (Nagels Musikarchiv ; Bd. 63, 78, 156).
- Bach W. F.* Klavierfantasien / W. F. Bach ; hrsg. v. P. Schleuning. — Mainz, 1972.
- Bach W. F.* Ausgewählte Klavierwerke / W. F. Bach ; nach Autographen, Abschnitten u. Erstausgaben hrsg. v. A. Böhnert ... — München, [c. 1993].
- Bach W. F.* 12 Polonaises / W. F. Bach ; hrsg. v. A. Böhnert ... — München, [c. 1993].
- Balbastre C.-B.* Recueil de Noël's formant quatre suites avec des variations, pour le clavecin et le forte piano ... / C.-B. Balbastre. — P., [1770].
- Bassani G. B.* Balletti, correnti, gighe e sarabande ... / G. B. Bassani. — Bologna, 1677.
- Bassano G.* Ricercate, passaggi et cadentie per potersi esercitar nel diminuir terminamente con ogni sorte d'instrumento ... / G. Bassano. — Venecia, 1585.
- Bassano G.* Motetti per concerti ecclesiastici per l'organo ... libro 1 / G. Bassano. — Venecia, 1598.
- Bauyn manuscript* : facs. du ms. de Bibliothèque Nationale de France, Paris, Rés. Vm⁷ 674–675 : éd. entièrement revue et corr. / préf. de D. Moroney. — Genève, 1998.

См. также: Manuscript Bauyn.

- Ben Cosyn's Virginal Book → Twenty-five pieces for keyed instrument...
Bertoni F. Sei Sonate per il Cembalo o Piano Forte ... Op. XI / F. Bertoni. — Venezia, 1789.
- Blasco de Nebra M.* Seis Sonatas Para Clave, y Fuerte Piano ... Obra Primera / M. Blasco de Nebra. — Madrid, 1780.
 Idem. — Madrid, ^R1964.
- Blavet M.* Plusieurs sonatas pour la flûte traversière ... op. 1 / M. Blavet. — P., 1728.
- Blow J.* Six suites / J. Blow ; ed. by H. Ferguson. — L., 1965.
- Böhm G.* Sämtliche Werke ... : in 2 Bd. / hrsg. v. J. Wolgast. — Leipzig, [1927–1932]. — (Veröffentlichungen des Kirchenmusikalischen Inst. ... Bd. 1, 3). — Bd. 1. : Klavier- und Orgelwerke.
- Böhm G.* Sämtliche Werke für Klavier–Cembalo / G. Böhm ; hrsg. v. K. Beckmann. — Wiesbaden, [c. 1985].
- Boismortier J.-B. de.* Cinquante neuvième oeuvre ... Contenant quatre suites de pieces de clavecin / J.-B. de Boismortier. — P., 1736.
- Boismortier J.-B. de.* Quatre Suites de Pièces de Clavecin = Vier Suiten für Cembalo = Four Suites for Harpsichord, op. 59, 1736 / J.-B. de Boismortier ; hrsg. v. E. R. Jacobi. — München, [1960].
 Idem. — München, ^{II}[1971].
- Bonporti F. A.* Invenzioni a V[iolino] solo e B[asso] c[ontinuo], op. 10 / F. A. Bonporti. — S. I, 1712.
- Bossinensis F.* Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato ... Libro primo / F. Bossinensis. — Venecia, 1509.
- Boutmy J.* Werken voor klavecimbel / J. Boutmy ; ingeleid door J. Watelet. — Antwerpen, 1951. — (Monumenta musica Belgicae ; vol. 5).
- Bull J.* Complete keyboard works / J. Bull ; ed. by M. H. Glyn. — L., 1930.
- Bull J.* Keyboard music I / J. Bull ; ed. by J. Steel, F. Cameron, Th. Dart. — L., 1960. — (Musica Britannica ; vol. 14).
 Idem. — 2nd rev. ed. — L., 1967.
- Bull J.* Keyboard music II / J. Bull ; ed. by Th. Dart. — L., 1963. — (Musica Britannica ; vol. 19).
 Idem. — 2nd rev. ed. — L., 1970.
- Burlini A.* Messa, salmi et motetti concertati ... Op. 8 / A. Burlini. — Venezia, 1615.
- Bustijn P.* IX Suites pour le Clavessin ... / P. Bustijn. — Amsterdam, [c. 1712].

- Buttstett J. H.* Musicalische Clavier-Kunst und Vorraths-Kammer von Johann Heinrich Buttstettm Erfurt. Thuring Ibidem; Praedicatorum Organoedo. — Leipzig, [1713].
- Buxheimer Orgelbuch* → Das Buxheimer Orgelbuch.
- Buxtehude D.* Sämtliche Orgelwerke : in 2 Bd. / D. Buxtehude ; hrsg. v. Ph. Spitta. — Leipzig, 1876–1877.
- Idem / hrsg. v. M. Seiffert. — Leipzig, 1903–1904.
- Buxtehude D.* Klaver vaerker / D. Buxtehude ; utgivet af E. Bangert. — København, 1941.
- Idem. — 1953.
- Buxtehude D.* Neue Ausgabe sämtlicher Orgelwerke : in 5 Bd. / D. Buxtehude ; hrsg. v. Ch. Albrecht. — Kassel, [1998–].
- Byrd W.* My Ladye Nevells booke of virginal music (1591) / W. Byrd ; ed., with historical a. analytical notes, by H. Andrews ; pref. by Sir R. Terry with a new introd. by B. Winogron. — L., 1926.
- Idem. — N. Y., 1969.
- Byrd W.* Keyboard music : in 2 vol. / W. Byrd ; ed. by A. Brown. — L., 1969–1971. — (Musica Britannica ; vol. 27–28).
- Cabanilles J. B.* Musici organici Ioannis Cabanilles (1644–1712) opera omnia nunc primum in lucem edita cura et studii Higinii Anglés. — Barcelona, 1927–1992. — (Publicacion[e]s del Departament[o] de Música de la Biblioteca de Cataluña. [Ser.] : Publicaciones de la secció de música ; vol. 4, 6, 8, 13, 27, 34, 36).
- Cabanilles J. B.* Versos para órgano / J. B. Cabanilles ; [rev. de] J. M. Llorens Cisteró, J. Sagasta Galdós. — Barcelona, 1986.
- Cabanilles J. B.* Música de tecla valenciana II / J. B. Cabanilles ; transcr. de J. Sagasta Galdós. — Valencia, 1987.
- Cabezón A. de.* Obras de Música para tecla, arpa [y] vihuela, de Antonio de Cabezón, Musico de la camara y capella del Rey Don Philippe nuestro Señor recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo ... — Madrid, 1578.
- Idem. — Madrid, 1894–1898. — (Hispaniae schola musica sacra ; vol. 3–4, 7–8).
- Idem. — Barcelona, 1966. — (Monumentos de la música española ; vol. 17–19).
- Caccini G.* Le nuove musiche de Giulio Caccini detto Romano. — Venetia, 1601.

- Cavazzoni G.* Intavolatvra cioe Recercari Canzoni Himni, Magnificati composti per Hieronimo de Marcantonio da Bologna, detto d'Urbino. Libro primo. — [Venezia, 1543].
- Cavazzoni G.* Intabulatura d'organo, cioè misse, himni, Magnificat ... libro secondo / G. Cavazzoni. — [Venezia, 1543].
- Cavazzoni M. A.* Recerchari Motetti Canconi libro primo / M. A. Cavazzoni. — Venecia, [1523].
- Idem // Die Italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento / hrsg. v. K. Jeppesen. — København, 1943.
- Černohorský B. M.* → Musica antiqua Bohemica.
- Chambonnières J.-Ch. de.* Les Pieces de Clauëßin ... Livre premier[, seconde] / Monsieur de Chambonnières. — P., 1670.
- Idem. — P., ^R1967.
- Chambonnières J.-Ch. de.* Oeuvres complètes / J.-Ch. de Chambonnières ; publiées par P. Brunold, A. Tessier ; avec une préf. sur la vie et l'oeuvre de Chambonnières ... — P., 1925.
- Idem. — ^R1967.
- Chansons au luth et airs de coeur français du XVI^e siècle / publiées par L. de La Laurencie, A. Mairy, G. Thibault. — P., 1934. — (Publications de la Société Française de Musicologie. Sér. 1 ; vol. 4-5).
- Chansons ... convenant tant à la voix comme à jouer de divers instruments. — Anvers, 1554.
- Chansons ... convenant tant aux instruments comme à la voix. — Anvers, 1553.
- Chauvon F.* Thibiades. Nouveau genre de pièces pour la flûte et le hautbois avec quelques sonates pour le Violon ... / F. Chauvon. — P., 1717.
- Cimarosa D.* 32 sonates pour clavecin : en 2 vol. / D. Cimarosa ; éd. par F. Boghen. — P., 1925-1926.
- Clarke J.* Choice Lessons for the harpsichord or spinet, being the works of the late famous Mr. Jeremiah Clarke ... carefully corrected by himself, being what he designed to publish. — L., 1711.
- Clavistas portuguesas / hrsg. v. M. Kastner. — Mainz, 1935.
- Clementi M.* Selection of Practical Harmony for the Organ or Piano Forte Containing Voluntaries, Fugues, Canons & other ingenious Pieces, by the most eminent composers. To which is prefixed an Epitome of Counterpoint by the Editor ... : [in 4 vol.] / ed. by M. Clementi. — L., [1801].

- Clérambault L.-N.* I^{er} Livre de Pièces de Clavecin ... / L.-N. Clérambault. — P., 1704.
- Clérambault L.-N.* Premier livre d'orgue contenant deux suites du I^r et II^e ton ... / L.-N. Clérambault. — P., [1710].
- Codex Faenza [c. 1410–1420] → An early 15th-century Italian source...
- Collección de vihuelistas españoles del siglo XVI / rev. de E. M. Torner. — Madrid, 1923.
- Collection d'oeuvres composées par d'anciens et célèbres clavecinistes flamands : en 2 vol. / publiée par X. Van Elewyck. — Bruxelles, 1877.
- Corelli A.* [12] Sonate a tre ... / A. Corelli. — Roma, 1681.
- Corelli A.* [12] Sonate da camera a tre ... / A. Corelli. — Roma, 1685.
- Corelli A.* [12] Sonate a tre ... / A. Corelli. — Roma, 1689.
- Corelli A.* [18] Sonate ... / A. Corelli. — Roma, 1700.
- Correa de Arauxo F.* Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado Facultad organica: con el qual y con moderado estudio y perseveranca ... / F. Correa de Arauxo. — Alcalá, 1626.
- Corrette M.* Les Amusemens du Parnasse: Méthode Courte et facile pour apprendre à toucher le Clavecin ... : [en 8 liv.] / M. Corrette. — P., [1749–1772].
- Cosyn's Virginal-Book → Twenty-five pieces for keyed instrument from Benjamin Cosyn's Virginal Book...
- Couperin F.* Pièces de clavecin ... Premier livre / F. Couperin. — P., 1713.
- Couperin F.* Second livre de Pièces de clavecin ... / F. Couperin. — P., 1716.
- Couperin F.* Troisième livre de Pièces de clavecin ... / F. Couperin. — P., 1722.
- Couperin F.* Concerts Royaux // Troisième livre de Pièces de clavecin ... / F. Couperin. — P., 1722.
- Couperin F.* Quatrième livre de Pièces de clavecin ... / F. Couperin. — P., 1730.
- Couperin F.* Werke : in 4 H. / F. Couperin ; hrsg. v. J. Brahms. — Bergedorf bei Hamburg, 1869. — (Denkmäler der Tonkunst ; Bd. 4).
- Couperin F.* Pièces de clavecin : en 4 vol. / transcr. par L. Diémer. — P., [1904–1906].
- Couperin F.* Eight preludes and one allemande from l'Art de toucher le clavecin / F. Couperin ; ed. by J. A. Fuller Maitland. — L., 1920.

- Couperin F.* Oeuvres complètes : en 12 vol. / F. Couperin ; publiées ... par un Groupe de Musicologues sous la dir. de M. Couchie. — P., 1932–1933. — Vol. 2–5 : Musique de clavecin ; vol. 6 : Musique d'orgue.
- Couperin F.* Pièces de clavecin : en 4 liv. / F. Couperin ; közreadja = hrsg. v. J. Gát. — Budapest, 1969–1971.
- Couperin F.* Pièces de clavecin : en 4 liv. / F. Couperin ; rev. par K. Gilbert. — P., 1969–1972. — (Le pupitre ; vol. 21–24).
- Couperin L.* Oeuvres complètes / L. Couperin ; rev. par P. Brunold. — P., 1936.
- Couperin L.* Pièces de clavecin / L. Couperin ; publiées par P. Brunold ; nouv. rév. par D. Moroney. — Monaco, [c. 1984].
- Croft W.* Complete harpsichord works : in 2 vol. / W. Croft ; ed. by H. Ferguson. — L., 1973.
- Daça E.* Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso ... / E. Daza. — Cordoba, 1576.
- Dagincourt* → *Agincourt*.
- Dall'Abaco E. F.* XII sonate da camera // Ausgewählte Werke / E. F. dall'Abaco ; hrsg. v. A. Sandberg. — Leipzig, 1900. — (DTB ; Jg. 1, Bd. 1).
- Dalza J. A.* Intabolatura de lauto libro quarto ... / J. A. Dalza. — Venecia, 1508.
- Dandrieu J.-F.* [Premier] Livre de clavecin ... / J.-F. Dandrieu. — P., [c. 1704–1705].
- Idem. — P., ^{II}[c. 1710–1720].
- Dandrieu J.-F.* Pieces de clavecin courtes et faciles de quatre tons différents ... / J.-F. Dandrieu. — P., [c. 1710–1720].
- Dandrieu J.-F.* [Seconde] Livre de clavecin ... / J.-F. Dandrieu. — P., [c. 1710–1720].
- Dandrieu J.-F.* [Premier] Livre de Pièces de clavecin contenant plusieurs divertissemens dont les principaux sont Les caractères de la Guerre, ceux de la Chasse et La fête de vilage ... / J.-F. Dandrieu. — P., 1724.
- Idem. — P., ^{II}1728 ; ^{III}1734.
- Dandrieu J.-F.* Seconde Livre de Pièces de Clavecin ... / J.-F. Dandrieu. — P., 1728.
- Dandrieu J.-F.* Troisième Livre de Pièces de Clavecin ... / J.-F. Dandrieu. — P., 1734.
- Dandrieu J.-F.* Premier Livre de Pièces d'Orgue ... / J.-F. Dandrieu. — P., 1739.
- Idem. — P., ^{II}1753.

- Dandrieu J.-F.* Trois livres de clavecin / J.-F. Dandrieu ; publiées par P. Brunold. — P., 1932.
- Danglebert → Anglebert.*
- Daquin L.-C.* Pièces du Clavecin ... / L.-C. Daquin. — [P.], 1735.
- Daquin L.-C.* Nouveau Livre de Noël pour l'orgue et le clavecin dont la plupart peuvent s'exécuter sur les violons, flûtes, hautbois ... oeuvre 2 / L.-C. Daquin. — P., 1757.
- Das Buxheimer Orgelbuch* [c. 1475] / hrsg. v. B. A. Wallner. — Kassel, 1958–1959. — (Das Erbe deutscher Musik. R. 1; Bd. 37–39).
- Daza → Daça.*
- Della Ciaja A. B.* Sonate per Cembalo con alcuni Saggi di largo e grave stile eclesiastico per grandi organi ... Op. 4. / A. B. della Ciaja. — S. l., 1727.
- Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts* : in 6 Bd. / hrsg. v. H. Fischer, F. Oberdörffer. — Berlin, 1935–1938.
- Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols* / publiées pour la première fois par J. Nin. — P., [1928/1929]. — (Classiques espagnols du piano).
- Idem.* — II[1994?].
- Dowland J.* Lachrimae, or Seven Teares Figured in Seven Passionate Pavans with divers other Pavans, Galliards, and Almands, set forth for the Lute, Viols, in five parts ... / J. Dowland. — L., 1604.
- Du Caurroy F. E.* Fantasies, à III, IIII, V et VI parties ... / F. E. Du Caurroy. — P., 1610.
- Du Mont H.* Meslanges à 2–5 ... livre second / H. Du Mont. — P., 1657.
- Dumage P.* Premier livre d'orgue ... / P. Dumage. — P., 1708.
- Dupuits J.-B.* Sonates pour un clavecin et une vièle la quelle partie s'exécute également sur les musettes, violons ... Oeuvre III / J.-B. Dupuits. — P., [1741/1742].
- Durante F.* Sei Sonate per cembalo divisi in studii e divertimenti ... / F. Durante. — Napoli, [1747–1749].
- Durante F.* Toccate per il Cembalo solo... / F. Durante. — Milano, 1932.
- Durante F.* Sei Studii e Sei Divertimenti per Cembalo... / F. Durante. — Kassel, 1949.
- Dussek J. L.* Selected piano works / J. L. Dussek ; ed. by H. A. Craw. — Madison (Wisconsin), 1977.
- Early English keyboard music : an anthology* : in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. — L. etc., 1971. Vol. 1. — Oxford, 1971. — Vol. 2.

- Early French keyboard music : an anthology : in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. — Oxford, ^{II}1977. — Vol. 1 ; Oxford ; N. Y., ^{II}1977. — Vol. 2.
- Early German keyboard music (including Austria and the Netherlands) : an anthology : in 2 vol. / ed. a. annot. by H. Ferguson. — Oxford, ^{II}1977. — Vol. 1 ; — L. etc., ^{II}1977. — Vol. 2.
- Early Italian keyboard music : an anthology: in 2 vol. / ed. with introd. a. notes by H. Ferguson. — Oxford, ^{II}1977. — Vol. 1. — L. etc., ^{II}1977. — Vol. 2.
- Early keyboard fingering = Klaviermusik alter Meister mit originalen Fingersätzen : an anthology / selected by M. Lindley, M. Boxall. — L. etc., 1982.
- Ebner W.* Aria augustissimi ac invictissimi Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI modis variata, ac pro cimbalo accomodata ... / W. Ebner. — Prag, 1648.
- Eckard J. G.* Six sonates pour clavecin ... 1er oeuvre / J. G. Eckard. — P., [1763].
- Elias J.* Obras completas : en 4 vol. / J. Elias ; [ed.] por J. M. Llorens con la collabor. de J. Sagasta, M. Torrent. — 1971–1986. — (Publicaciones del Departamento de Música ; vol. 24–26, 31).
- Engalitschew P.* → *Енгальчев П. Н.*
- Estrée J. d'.* Premiere livre de dancieries ... / J. d'Estrée. — P., 1559.
- Estrée J. d'.* Second livre de dancieries ... / J. d'Estrée. — P., 1559.
- Estrée J. d'.* Tiers livre de dancieries ... / J. d'Estrée. — P., 1559.
- Estrée J. d'.* Quart livre de dancieries ... / J. d'Estrée. — P., 1564.
- Facoli M.* Il secondo libro d'intavolatura di balli d'arpichordo ... / M. Facoli. — Venetia, 1588.
- Farnaby, Giles a. Richard.* Keyboard music / Giles a. Richard Farnaby ; ed. by R. Marlow. — L., 1965. — (Musica Britannica ; vol. 24).
- Fiocco J.-H.* Werken voor clavecimbel / J. H. Fiocco ; ingeleid door J. Watelet. — Antwerpen, 1936. — (Monumenta musica Belgicae ; vol. 3).
- Fischer J. C. F.* Les pièces de clavessin ... / J. C. F. Fischer. — Op. 2. — Schlackenwerth, 1696.
- Idem. — Augsburg, ^{II}[1698]. — Под назв.: Musicalisches Blumen-Büschlein, oder Neu eingerichtes Schlag-Wercklein bestehend in unterschiedlichen Galanterien: als Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Bouréen, Gavotten, Menuetten, Chaconnen ... opus II.

- Fischer J. C. F.* Ariadne Musica neo-organoedum per viginti praeludia, totidemque fugas e difficultatum labyrintho educens ... opus ultimum. Op. 4 / J. C. F. Fischer. — Augsburg, ^{II}1713.
Idem. — Augsburg, ^{III}1715.
Idem. — N. Y., 1963.
- Foucquet P.-C.* Les caractères de la paix, pièces de clavecin ... op. 1 / P.-C. Foucquet. — P., [1749].
- Foucquet P.-C.* Second livre de pièces de clavecin / P.-C. Foucquet. — P., [1750/1751].
- Foucquet P.-C.* Les forgerons, le concert des faunes et autres pièces de clavecin ... IIIe livre / P.-C. Foucquet. — P., [1751].
- Frescobaldi G.* Il primo libro delle [12] fantasie a quattro / G. Frescobaldi. — Milano, 1608.
- Frescobaldi G.* [10] Ricercari et [5] canzoni francese fatte sopra diverse obblighi in partitura ... libro primo / G. Frescobaldi. — Roma, 1615.
Idem. — Roma, ^{II}1618.
- Frescobaldi G.* [12] Toccate e [3] partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo / G. Frescobaldi. — Roma, 1615.
Idem. — 2^a ed. ampl. — Roma, [1615/1616].
Idem. — ^{III}[1618?] ; ^{IV}1628.
Idem. — 5^a ed. ampl. — 1637.
Idem. — ^R1949.
- Frescobaldi G.* Il primo libro di [12] capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitura / G. Frescobaldi. — Roma, 1624.
- Frescobaldi G.* Il secondo libro di [11] toccate [6] canzone [4] versi d'hinni [3] Magnificat [5] gagliarde [6] corrente et altre [4] partite d'intavolatura di cimbalo et organo, Di Girolamo Frescobaldi, organista in S. Pietro di Roma. — Roma, 1627.
Idem. — ^{II}1637.
- Frescobaldi G.* In partitura, il primo libro delle [38] canzoni a una, due, tre e quattro voci per sonare con ogni sorte di stromenti, con 2 toccate in fine / G. Frescobaldi. — Roma, 1628.
- Frescobaldi G.* Fiori musicali di diversi compositioni: toccate, Kirie, canzoni, capricci e ricercari in partitura a quattro utili per sonatori ... Opera duodecima / G. Frescobaldi. — Venetia, 1635.
- Frescobaldi G.* Canzoni alla francese in partitura ... Libro quarto / G. Frescobaldi. — Venetia, 1645.

- Frescobaldi G.* Orgel- und Klavierwerke : in 5 Bd. / G. Frescobaldi ; hrsg. v. P. Pidoux. — Kassel, 1949–1954.
- Frescobaldi G.* Canzonen / G. Frescobaldi ; hrsg. v. F. Cerha. — Wien ; München, 1962–1966. — (Diletto musicale ; vol. 46, 49, 88, 89).
- Frescobaldi G.* Keyboard compositions preserved in manuscripts : in 3 pt. / G. Frescobaldi ; ed. by W. R. Shindle. — S. l., 1968. — (CEKM ; vol. 30).
Idem. — ^{II}1982.
- Frescobaldi G.* Opere complete : in 16 vol. / G. Frescobaldi ; ed. di E. Darbellay et al. — Milano, 1975– . — (Monumenti musicali italiani ; vol. 2–4).
- Froberger J. J.* Orgel- und Klavierwerke : in 3 H. / J. J. Froberger ; hrsg. v. G. Adler. — Wien, 1897–1903. — (DTÖ ; [vol. 8], Bd. 4, Tl. 1 ; [vol. 13], Bd. 6, Tl. 2 ; [vol. 21], Jg. 10, Tl. 2).
- Froberger J. J.* Oeuvres complètes pour clavecin : en 2 t., 4 vol. / J. J. Froberger ; publiées par H. Schott. — P., 1979–1992.
- Froberger J. J.* Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke : in 4 Bd. / J. J. Froberger ; hrsg. v. S. Rampe. — Kassel etc., 1993–1995.
- Fuenllana M. de.* Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica lyra ... / M. de Fuenllana. — Sevilla, 1554.
- Fux J. J.* Werke für Tasteninstrumente / J. J. Fux ; hrsg. v. E. Schenk. — S. l., 1947. — (DTÖ ; Bd. 85).
- Fux J. J.* Werke für Tasteninstrumente / J. J. Fux ; vorgelegt v. F. W. Riedel. — Kassel etc., 1964.
- Gabrieli, Andrea e Giovanni.* Intonationi d'organo di Andrea Gabrieli, et di Gio: suo nepote composte sopra tutti li dodici toni della musica ... libro primo ... — Venecia, 1593.
- Gabrieli A.* Ricercari ... composti & tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti, novamente stampati & dati in luce. Libro secondo / A. Gabrieli. — Venetia, 1595.
- Gabrieli A.* Il terzo libro de ricercari ... tabulati per ogni sorte di stromenti da tasti / A. Gabrieli. — Venecia, 1596.
- Gabrieli A.* Canzoni alla francese et ricercari ariosi, tabulate per sonar sopra stromenti da tasti ... libro quinto / A. Gabrieli. — Venecia, 1605.
- Gabrieli A.* Composizioni per organi : in 3 vol. / A. Gabrieli ; ed. di S. Dalla Libera. — Milano, 1957–1959.
- Galuppi B.* [6] Sonate per cembalo ... [op. 1] / B. Galuppi. — L., [1756].
- Galuppi B.* [6] Sonate per cembalo ... opera 2^{da} / B. Galuppi. — L., [1759].
Idem. — ^{II}1760.

- Galuppi B.* Dodici sonate per il cembalo / a cura di G. Benvenuti. — Bologna, 1920.
- Gardano A.* (изд.). Intavolatura nova di varie sorte di Balli da sonare per Arpichordi, Clavicembali, Spinetti & Monachordi, Raccolta di diversi eccellentissimi Autori. Novamente date in luce & per Antonio Gardane con ogni diligentia stampata. Libro Primo. — Venetia, 1551.
Idem. — ^R1965.
- Gaultier D.* La Rhetorique des Dieux [c. 1652] // Denis Gaultier / O. Fleischer. — Leipzig, 1886. — (VMw ; Jg. 2).
- Gesammelte Werke für Klavier und Orgel : (Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger) / hrsg. v. M. Seiffert. — Braunschweig, 1917. — (DdT ; Bd. 18).
- Gibbons O.* Complete keyboard works : in 5 vol. / O. Gibbons ; ed. by H. M. Glyn. — L., 1925–1926.
- Gigault N.* Livre de musique pour l'orgue ... / N. Gigault. — P., 1685.
- Giustini L.* Sonate da Cimbalo di piano, e forte, detto volgarmente di martelletti ... Opera prima / L. Giustini. — Firenze, 1732.
Idem. — ^R1933.
- Goldberg J. G.* 24 polonaises // Lehrmeister und Schüler Joh. Seb. Bachs. — Zürich, 1935.
- Graupner J. Ch.* [8] Partien auf das Clavier ... erster Theil / J. Ch. Graupner. — Darmstadt, 1718.
Idem. — Darmstadt, ^{III}1738.
- Graupner J. Ch.* Monatliche Clavir Fruchte ... meistens für Anfänger / J. Ch. Graupner. — Darmstadt, 1722.
- Graupner J. Ch.* IV Partien auf das Clavier, unter der Benennung der Vier Jahreszeiten ... / J. Ch. Graupner. — Darmstadt, 1733.
- Guillemain L.-G.* Deuxième livre de sonates à violon seul avec la basse continue ... oeuvre III / L.-G. Guillemain. — P., [1739].
- Guillemain L.-G.* II^e Livre de sonates à deux violons sans basse ou deux flûtes traversières ... Oeuvre V^e / L.-G. Guillemain. — P., [1739].
- Guillet Ch.* Vingt-quatre fantasies à quatre parties disposées selon l'ordres des douze modes ... Pour l'orgue / Ch. Guillet. — P., 1610.
- Handel G. F.* Suites de Pieces pour le Clavecin ... Première Volume / G. F. Handel. — L., 1720.
- Handel G. F.* Suites de Pieces pour le Clavecin ... Second Volume / G. F. Handel. — L., [c. 1730].
Idem. — Rev. ed. — L., [1733].

- Handel G. F.* Suites de Pieces pour le Clavecin ... Third Collection / G. F. Handel. — L., [1733?].
- Handel G. F.* Six Fugues or Voluntaries for the Organ or Harpsichord ... troisième ouvrage / G. F. Handel. — L., 1735.
- Handel G. F.* The works of Handel in score; correct, uniform, and complete. ... under the immediate direction and inspection of Dr. Arnold, organist and composer to his Majesty : [in 180 vol.]. — [L., 1787–1797]. — Vol. 130–131 : A third set of lessons for the harpsichord. — [L., c. 1793].
- Händel G. F.* Werke : in 96 Bd. / G. F. Händel ; Ausg. der Deutschen Händelges. ; hrsg. v. F. W. Chrysander. — Leipzig ; Bergedorf bei Hamburg, 1858–1902. — Bd. 2 : Pièces pour le clavecin. — 1859 ; Bd. 48 : Samml. verschiedener Instrumentalwerke. — 1887.
- Händel G. F.* Stücke für Clavicembalo = Pieces for Harpsichord ... from the Aylesford Collection : in 2 Bd. / G. F. Händel ; hrsg. v. W. B. Squire, J. A. Fuller Maitland. — Mainz ; Leipzig, [1928].
- Händel G. F.* Klavierwerke : Gesamtausg. : in 5 Bd. / G. F. Händel ; hrsg. v. W. Serauky, F. v. Glasenapp. — Halle, 1951–1968.
- Händel G. F.* Hallische Händel-Ausgabe : in 7 Ser., 96 Bd. / G. F. Händel ; im Auftrage der Georg-Friedrich-Händel-Ges. — Kassel etc., 1955– . — Ser. 4 : Instrumentalmusik ; Bd. 1. — 1955 ; Bd. 5. — 1970 ; Bd. 17. — 1975.
- Hasse J. A.* [6] Sonate per cembalo ... opera VII / J. A. Hasse. — L., [1758].
- Häßler J. W.* Caprice et Sonate pour le clavecin ou pianoforte : Oeuv. 5 / J. G. Haesler. — St. Petersburg, [1794].
- Häßler J. W.* Prelude et Sonate pour le clavecin ou forte piano : Oeuv. 6 / J. G. Haesler. — Moscou, [1798].
- Havingha G.* VIII Suites, gecomponeerd voor de clavecijmbal off spinet, bestande in ouvertures, preludien, allemanden, couranten, sarabanden, gavotten, marschen, menuetten, en giguees ... opera prima / G. Havingha. — Amsterdam, [1724].
- Hispaniae schola musica sacra* : opera varia saeculi XV, XVI, XVII et XVIII : en 8 vol. / rev. de F. Pedrell. — Barcelona, 1894–1898.
- I classici della musica italiana* : in 36 vol. / Raccolta Nazionale diretta di G. d'Annunzio. — Milano, 1919–1921.
- Ileborgh Tablature (1448)* // Keyboard music of the fourteenth a. fifteenth century / ed. by W. Apel. — S. l., 1963. — (CEKM ; vol. 1).

- Instituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana.* — Milano, 1931–1941. — Vol. 1–7 ; Ser. nuova : 1956–1964. — Vol. 1–3.
- Jan z Lublina.* Tabulatura Joannis de Lyublin Canonicorum Regularum de Crasnyc [c. 1537–1548] // *Tablature of keyboard music* / ed. by J. R. White. — S. 1., 1964–1967. — (CEKM ; vol. 6, pt. 1–6).
- Kellner J. P.* Certamen musicum bestehend aus Präludien, Fugen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, wie auch Menuetten u. d. g. Denen Clavier-Liebenden zur Zeit-kurtzenden Belustigung verfertigt / J. P. Kellner. — Arnstadt, 1739–1749.
- Kellner J. P.* Manipulus musices. Oder: Eine Hand voll Kurzweiliger Zeitvertreib, vors Clavier / J. P. Kellner. — Arnstadt, 1753–1756.
- Kerkhoven A. van den.* Werken voor orgel / A. van den Kerkhoven ; ingeleid door J. Vatelet. — Antwerpen, 1933. — (Monumenta musica Belgicae, vol. 2).
- Kerll J. C.* Modulatio organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens ... / J. C. Kerll. — München, 1686.
- Kerll J. C.* Ausgewählte Werke / J. C. Kerll ; hrsg. v. A. Sandberger. — Braunschweig, 1901. — Tl. 1 : Werke für Orgel und Klavier ... — (DTB ; Jg. 2, Bd. 2).
- Kerll J. C.* Sämtliche Werke für Tasteninstrumente = Complete keyboard works : in 4 H. / J. C. Kerll ; kritische Urtextausg. v. J. O'Donnel. — Wien, [c. 1994]. — (Diletto musicale ; N 1203–1206).
- Keyboard dances from the earliest sixteenth century* / ed. by D. Heartz. — S. 1., 1959. — (CEKM ; vol. 8).
- Kirnberger J. Ph.* Clavierfuge mit dem Contrapunct in der Octava ... / J. Ph. Kirnberger. — Berlin, 1760.
- Kirnberger J. Ph.* Diverses pièces ... pour le Clavecin / J. Ph. Kirnberger. — Berlin ; Amsterdam, [c. 1769/1770].
- Kirnberger J. Ph.* Huit Fugues pour le Clavecin ou l'orgue / J. Ph. Kirnberger. — Berlin, [1777?].
- Klavierboek Anna Maria van Eijl (1671)* / ingeleid door F. Noske. — Amsterdam, 1959. — (Monumenta musica Neerlandica ; vol. 2).
Idem. — Amsterdam, 1976.
- См. также: *Ond-Nederlandsche Klaviermuzieck...*
- Kleber L.* Die Orgeltabulatur [c. 1521–1524] / hrsg. v. K. Berg-Kotterba. — Frankfurt, 1987. — (Das Erbe deutscher Musik. R. 1 ; Bd. 40–41).
- Kotter H.* Orgeltabulature [c. 1513–1532]. — Basel, 1967. — (Schweizerische Musikdenkmäler ; Bd. 6).

- Kozłowski J.* Deux polonaises, deux menuets et 6 contredanses pour le clavecin ou fortepiano, composées ... par Joseph Kozlovsky, amateur. Op. 18. — A St.-Peterbourg ... ; Moscou, [1799].
- Krebs J. L.* Clavier Übung Bestehend in verschiedenen vorspielen und veränderungen einiger Kirchen Gesaenge / J. L. Krebs. — Nuremberg, [c. 1740–1750].
- Krebs J. L.* Clavier-Ubung bestehet in einer ... Suite ... Zweyter Theil / J. L. Krebs. — Nuremberg, s. d.
- Krebs J. L.* Clavier-Ubung bestehend in sechs Sonatinen ... IIIter Theil / J. L. Krebs. — Nuremberg, s. d.
- Krieger J.* Sechs Musicalische Partien, bestehende in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Doublen und Gigueen, nebst eingemischten Bouréen, Minuetten und Gavotten auf einem Spinet oder Clavicordio zu spielen, nach einer arieusen Manier aufgesetzt ... / J. Krieger. — Nuremberg, 1697.
- Krieger J.* Anmuthige Clavier-Übung ... / J. Krieger. — Nuremberg, 1698.
См. также: *Gesammelte Werke für Klavier und Orgel...*
- Kuhnau J.* Neuer Clavier Übung Erster Theil. Bestehend in sieben Partien aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Toni ... / J. Kuhnau. — Leipzig, 1689.
Idem. — Leipzig, ^{II}1695 ; ^{III}1710 ; ^{IV}1718.
- Kuhnau J.* Neuer Clavier Übung Andrer Theil, das ist: Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa, oder Tertia minore eines jedweden Toni, benebenst einer Sonata aus dem B ... / J. Kuhnau. — Leipzig, [1692].
Idem. — Leipzig, ^{II}1695 ; ^{III}1696 ; ^{IV}[1703] ; ^V1726.
- Kuhnau J.* Frische Clavier Früchte oder Sieben Suonaten von guter Invention und Manier, auff dem Claviere zu spielen ... / J. Kuhnau. — Leipzig, 1696.
Idem. — Leipzig, ^{II}1700 ; ^{III}1703 ; ^{IV}1710 ; ^V1719 ; ^{VI}1724.
- Kuhnau J.* Musicalische vorstellung Einiger Biblischer Historien, In 6 Sonaten, Auff dem Claviere zu spielen ... / J. Kuhnau. — Leipzig, 1700.
Idem. — Leipzig, ^{II}1710.
- Kuhnau J.* Klavierwerke / J. Kuhnau ; hrsg. v. K. Päsler. — Leipzig, 1901. — (DdT ; Bd. 4).
- La Barre J. de.* Airs a deux parties avec les seconds couplets en diminution / J. de La Barre. — P., 1669.
- L'arte musicale in Italia* : pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVIII : in 7 vol. / tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritti in notazione

- mod., messe in partitura, armonizzate ed annot. da L. Torchi ... — Milano etc., [c. 1898–1907]. — Vol. 3 : Composizioni per organo o cembalo, secoli XVI, XVII e XVIII. — S. d.
- Le Jeune C.* Second livre des meslanges ... / C. Le Jeune. — P., 1612.
- Le Roux G.* Pieces de Clavessin composées par Gaspard Le Roux, avec la maniere de les jouer ... — P., 1705.
- Le Roux G.* Pièces for harpsichord / G. Le Roux ; ed. by J. A. Fuller Maitland. — N. Y., 1959.
- Le trésor des pianistes : collection des oeuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI^e siècle jusqu'à la moitié du XIX^e accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc., etc. recueillies et transcrites en notation mod. par A. Farranc avec le concours de M^{me} L. Farranc ... — P. etc., 1861–1874. — Préliminaires, vol. 1–23.
- Lebègue N. A.* Les pièces d'orgue ... avec les varietez, les agreements, et la manière de toucher l'orgue à présent sur tous les jeux et particulièrement ceux qui sont peu en usage dans les provinces. [Premier livre] / N. A. Lebègue. — P., 1676.
- Lebègue N. A.* Les pièces de Clavessin ... — [Premier livre] / N. A. Lebègue. — P., 1677.
- Lebègue N. A.* Seconde livre d'orgue ... contenant des pièces courtes et faciles sur les huit tons de l'église et la messe des festes solennelles / N. A. Lebègue. — P., [c. 1678?].
- Lebègue N. A.* Troisième livre d'orgue ... contenant des grandes offertoires et des Elévations; et tous les Noël's les plus connus, des simphonies et les cloches que l'on peut jouer sur l'orgue et le clavecin / N. A. Lebègue. — P., [1685?].
- Lebègue N. A.* Second livre de clavessin ... / N. A. Lebègue. — P., [c. 1687?].
- Lebègue N. A.* Oeuvres de Clavessin / N. A. Lebègue ; éd. par N. Dufourcq. — Monaco, 1956.
- Leningrad manuscript // Nederlandse klaviermuziek uit de 16^e en 17^e eeuw / ingeleid door A. Curtis. — Amsterdam, 1961. — (Monumenta musica Neerlandica ; vol. 3).

- Les clavecinistes de 1637 à 1790 : histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavesinistes avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs oeuvres / oeuvres choisies, classées dans leur ordre chronologique, revues, doigtées et accentuées avec les agréments et ornements du temps traduits en toutes notes par A. Méreaux. — P., 1864–1867. — [Préliminaires], vol. 1–3.
 Idem. — Bologna, ^R[1969].
- Les clavecinistes français : en 4 vol. / rev. par C. Saint-Saëns, V. d'Indy, L. Diémer, P. Dukas, A. Guilmant etc. — P., [1895?–1912].
- Les luthistes espagnoles du XVI^e siècle : en 2 vol. / publiées par G. Morphy. — Leipzig, 1902.
- Les maîtres du clavecin = Clavier-Musik aus alter Zeit : en 13 vol. / oeuvres choisies revues, doigtées et accentuées par L. Köhler. — Braunschweig etc., [c. 1860–1880].
- Les maîtres français de l'orgue aux [XVI^e], XVII^e et XVIII^e siècles ... : en 2 rec. / choisies et publiées avec des indications de registration par F. Raugel ; préf. de Ch. M. Widor. — P., [1925?].
 Idem. — P., ^{II}[1951].
- Les maîtres français du clavecin des XVII^e et XVIII^e siècles : en 42 vol. / coll. publiée sous la dir. artistique de H. Expert ; mise au jour par P. Brunold. — P., 1914–1925.
- Loeillet J.-B.* Six Suites of Lessons for the Harpsicord or Spinet in most of the Key's with Variety of Passages and Variations throughout the Work ... / J.-B. Loeillet. — L., [1723].
- Maichelbeck F. A.* Die auf dem Clavier spielende, und das Gehör vergnügende Caecilia, das ist VIII Sonaten, so nach der jetzigen Welschen Art, Regel- und Gehörmässig ausgearbeitet ... / F. A. Maichelbeck. — Augspurg, 1736.
- Manuscript Bauyn / Vorw. v. F. Lesure. — Genf, 1977.
 См. также: Bauyn Manuscript.
- Marcello B.* Suonate da cembalo / B. Marcello ; éd. par L. Sgrizzi, L. Bianconi. — P., 1971. — (Le pupitre ; vol. 28).
- Marchand L.* Pièces de Clavecin ... : [en 2 liv.] / L. Marchand. — [P.], 1702.
- Marchand L.* Pièces de clavecin / L. Marchand ; éd. par Th. Dart. — Monaco, 1960.
- Martini G. B.* XII Sonate d'intavolatura per l'organo e l'cembalo ... / G. B. Martini. — Amsterdam, [c. 1742].
 Idem. — 1920; ^R1967.

- Martini G. B.* VI Sonate per l'organo e il cembalo ... / G. B. Martini. — Bologna, 1747.
- Martini G. B.* [12] Sonate di gravicembalo ... / G. B. Martini. — L., 1754.
- Martini G. B.* Sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier / Padre G. B. Martini ; hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht. — Leipzig, 1954.
- Maschera F.* Libro primo de canzoni da sonare a quattro voci ... / F. Maschera. — Brescia, [1582?].
- Idem. — Brescia, ^{II}[1584?].
- Mattheson J.* Pièces de clavecin en deux volumes consistant des ouvertures, préludes, fugues, allemandes, courantes, sarabandes, giques et aires ... / J. Mattheson. — L., 1714.
- Mattheson J.* Die wol-klingende Finger-Sprache, in zwölf Fugen, mit zwey bis drey Subjecten entworfen; und dem Hoch-Edel-Gebornen, Hochgelahrten und Weltberühmten Herrn, Herrn Georg Friedrich Händel ... zugeeignet : [in 2 Tl.] / J. Mattheson. — Hamburg, 1735–1737.
- Melli da Reggio P. P.* Intavolatura di liuto attiorbato e di tiorba, libro V ... / P. P. Melli da Reggio. — Venetia, 1620.
- Melothesia* or Certain General Rules for Playing upon a Continued-Bass. — L., 1673.
- Merulo C.* Ricercari d'intavolatura d'organo, libro primo ... / C. Merulo. — Venecia, 1567.
- Merulo C.* Toccate d'intavolatura d'organo, libro primo. — Roma, 1598 ; libro secondo ... / C. Merulo. — Roma, 1604.
- Milan L.* Libro de música de vihuela de mano. Intitulado el Maestro ... / L. Milan. — Valencia, 1536.
- Milan L.* El Maestro / L. Milan ; hrsg. v. L. Schrade. — Leipzig, 1927. — (Publicationen älterer Musik ; Jg. 2).
- Milan L.* El Maestro : in 2 vol. / L. Milan ; ed. di R. Chiesa. — Milano, 1966.
- Milano F. da.* Intavolatura de viola o vero lauto ... libro primo / F. da Milano. — Napoli, 1536.
- Molinaro S.* Intavolatura di liuto libro primo / S. Molinaro. — Venezia, 1599.
- Idem. — ^R1978.
- Mondonville J.-J.* Pièces de clavesin en sonates ... / J.-J. Mondonville. — P. ; Lille, 1734.
- Idem / avec une introd. par M. Pincherle. — P., 1935.
- Monteverdi C.* Madrigali guerrieri, et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo, che saranno per brevi episodii frà i canti senza gesto. Libro ottavo ... / C. Monteverdi. — Venezia, 1638.

- Monumenta musicae Belgicae / uitgegeven door de Vereeniging voor Muziekgeschiedenis te Antwerpen. — Berchem ; Antwerpen, 1932— .
- Morley Th.* The First Booke of Consort Lessons, made by divers exquisite Authors, for 6 Instruments to play together, the Treble Laute, the Pandora, the Cittern, the Base-Viol, the Flute & Treble Violl ... / collected by Th. Morley. — L., 1599.
- Idem. — 2nd ed., corr. a. enl. — L., 1611.
- Morley Th.* Keyboard works : in 2 vol. / Th. Morley ; new edition ed. by Th. Dart. — L., 1959.
- Idem. — L., 1964.
- Mudarra A. de.* Tres libros de música en cifras para vihuela ... / A. de Mudarra. — Sevilla, 1546.
- Muffat, Georg.* Apparatus musico-organisticus ... / Georgio Muffat. — Salzburg, 1690.
- Idem. — Leipzig, 1888.
- Idem. — Leipzig, 1959.
- Muffat, Georg.* Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Primum ... / Georgio Muffat. — Augsburg, 1695.
- Muffat, Georg.* Suavioris Harmoniae Instrumentalis Hyporchematicae Florilegium Secundum ... / Georgio Muffat. — Passau, 1698.
- Muffat, Gottlieb.* 72 Versetl sammt 12 Toccaten (besonders zum Kirchen-Dienst bey Choral-Aemtern und dienlich) ... / Gottlieb Muffat. — Wien, 1726.
- Idem. — Wien, 1922. — (DTÖ ; [vol. 58], Bd. 58, Jg. 29, Tl. 2).
- Muffat, Gottlieb.* Componimenti Musicali per il Cembalo / Gottlieb Muffat. — Augsburg, [c. 1739].
- Idem. — Wien, 1896. — (DTÖ ; [vol. 7], Bd. 3, Tl. 3).
- Idem. — Graz, 1959.
- Mulliner Book [c. 1558–1564] / ed. by D. Stevens. — L., 1951. — (Musica Britannica ; vol. 1).
- Musica antiqua Bohemica. — Praha, 1949— . — Vyd. 3 : Černohorský B. M. Varhanní skladby. — 1949 ; vyd. 17 : České sonatiny. — 1954 ; vyd. 14, 20 : Čeští klasikové. — 1964.
- Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri stromenti. — Venetia, 1540.
- Musicks Hand-maide ... → *Playford J.*
- Müthel J. G.* 3 Sonates et 2 ariosi avec 12 variations ... / J. G. Müthel. — Nuremberg, 1756.

- Muzyka polskiego odrodzenia / pod red. J. Chominskiego, Z. Lissy. — Kraków, 1953.
- Narvaez L. de. Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela ... / L. de Narvaez. — Valladolid, 1538.
- Neusidler H. Ein newgeordent künstlich Lautenbuch in zwen Theyl getheylt: der erst für die anfahenden Schüler ... / H. Neusidler. — Nürnberg, 1536.
- Neusidler H. Der ander Theil des Lautenbuchs: darin sind begriffen vil ausserlesner kunstreycher Stuck von Fantasien, Preambulen, Psalmen, und Muteten ... auff die Lauten dargeben ... / H. Neusidler. — Nürnberg, 1536.
- Nichelmann Ch. Sei Brevi sonate da cembalo massime all'uso delle dame ... / Ch. Nichelmann. — Nuremberg, 1745.
- Nichelmann Ch. [6] Brevi sonate da cembalo all'uso di chi ama il cembalo ... Op. 2 / Ch. Nichelmann. — Nuremberg, [c. 1745].
- Nivers G. G. Livre d'orgue contenant cent pièces de tous les tons de l'Eglise ... / G. G. Nivers. — P., 1665.
- Nivers G. G. Livre d'orgue contenant la messe et les hymnes de l'Eglise ... / G. G. Nivers. — P., 1667.
- Nivers G. G. Livre d'orgue des huit tons de l'Eglise ... / G. G. Nivers. — P., 1675.
- Nivers G. G. Cent préludes / G. G. Nivers ; éd. par C. Vervoitte. — P., 1862.
Idem / publiées par N. Dufourcq. — P., 1963.
- Nivers G. G. Livre d'orgue / G. G. Nivers ; publiées par N. Dufourcq. — P., 1956.
- Noordt A. van. Tabulatuur-Boek van Psalmen en Fantasyen waar van de Psalmen door verscheyden versen verandert sijn soo inde Superius, Tenor, als Bassus, met 2. 3. 4. part ... / A. van Noordt. — Amsterdam, 1659.
Idem / hrsg. v. M. Seiffert. — Amsterdam ; Leipzig, [1896].
- Nörmiger A. Tabulaturbuch auff dem Instrumente / In welchem erstlichen D. Martini Lutheri Deutzsche Geistliche Lieder / auff die fürnemsten Feste / catechismum vnd Psalmen / so des Jahrs vber in der Christlichen Kirchen vnd sonsten zu gebrauchen verordnet / Hernach aber, als anders theils viel ausserlesene schöne weltliche Lieder / Auffzüge / Intradn / Paduana / Passamezzi / Galliarde / Polnische, Teutsche vnd andere Tantz ... zusammenhetragen und unterthenigst praesentirt durch Augustum Nörmigern in Vormundschaft Churf. Sachs. Junger Herrschaft Hof-Organisten in Dresden. 1598. Kraków, Biblioteka Jagellońska, PZ-kj.

- Nueva biblioteca española de música de teclado de los siglos XVI al XVIII : en 7 vol. / rev. y transcr.: A. Baciero. — Madrid, 1977–1981.
- Ond-Nederlandsche Klaviermuzieck uit het Muzieckboek van Anna Maria van Eijl—Anno 1671 / bewerkt door J. Röntgen. — Amsterdam, 1918. — (Uitgave van andere ... meesterwerken ; dl. 37).
- См. также: Klavierboek Anna Maria van Eijl...
- Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts: Notenband der Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis / hrsg. v. J. Laukvik = Organworks of the 16th–18th centuries: musical examples for Historical performance practice in organ playing / ed. by J. Laukvik. — [Stuttgart, 1989].
- Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert [von] Hans Judenkünig [et al.] und Unika der Wiener Hofbibliothek / hrsg. v. A. Koczirz. — S. l., 1911. — (DTÖ ; [vol. 37], Jg. 18, Tl. 2).
- Pachelbel J.* Musicalische Sterbens-Gedancken ... / J. Pachelbel. — Erfurt, [1683].
- Pachelbel J.* Hexachordium Apollinis, sex arias exhibens Organo pneumatico vel clavato cimbalo modulandes, quam singulis suae sunt subjectae variationes ... / J. Pachelbel. — Nuremberg, 1699.
- Pachelbel J.* Klavierwerke / J. Pachelbel ; hrsg. v. M. Seiffert // DTB ; Jg. 2, Bd. 1. — Leipzig, 1901.
- Pachelbel J.* 94 Kompositionen ; Fugen über das Magnificat für Orgel oder Klavier / J. Pachelbel ; hrsg. v. H. Botstieber, M. Seiffert. — Wien, 1901. — (DTÖ ; [vol. 17], Jg. 8, Tl. 2).
- Pachelbel J.* Orgelkompositionen / J. Pachelbel ; hrsg. v. M. Seiffert. — Braunschweig, 1903. — (DTB ; Jg. 4, Bd. 1).
- Paganelli G. A.* Divertissement de le beau Sexe ou six Sonatines pour le Clavecin. Premiere partie / G. A. Paganelli. — Amsterdam, [c. 1750].
- Paganelli G. A.* Divertissement Musical, cont. XXX Airs pour le Clavecin / G. A. Paganelli. — Augsburg, 1756.
- Palschau J. G.* Chanson russe variés par Palschau : pour le clavecin ou pianoforte. — St. Petersburg, [1799]. — (Suite des airs russes variés pour le clavecin ou pianoforte par divers auteurs ; liv. 20).
- Paradies P. D.* [12] Sonate di gravicembalo ... / P. D. Paradies. — L., [1754]. Idem. — Amsterdam, ^{II}1770.
- Paradies P. D.* A favourite concerto for the organ or harpsichord, with instrumental parts ... / P. D. Paradies. — L., [c. 1768].
- Parthenia In-Violata* or Mayden-Musicke for the Virginalls and, Bass-Viol Selected out of the Compositiona of the most famous in that Arte By

Robert Hole And Consecrated to all true Lours & Practicers thereof. — L., [1614].

Idem. — L., ^R1961.

Parthenia or The Maydenhead of the first Musicke that euer was printed for the Virginalls. Composed By three famous Masters: William Byrd, D^r John Bull, & Orlando Gibbons, Gentilmen of his Ma-ies most Illustrious Chapell ... — L., [1612/1613].

Idem. — L., ^R1942.

Pasquini B. Sonata per Gravicembalo, composte del Sig. Bernardo Pasquini e scritto di sua mano in questo libro. A. D ... 1702. Berlin, Staatsbibliothek.

Pasquini B. Collected works for keyboard / B. Pasquini ; ed. by M. B. Haynes. — Roma, 1964–1968. — (CEKM ; vol. 5, pt. 1–7).

См. также: A second collection of toccates, voluntarys and fugues...; Toccatas & Suites pour le Clavecin de Messieurs Pasquini, Poglietti & Gaspard Kerle.

Perrine. Pièces de Luth en Musique avec des Régles pour les toucher parfaitement sur le Luth, et sur le Clavessin / Perrine. — P., [1680].

Pescetti G. B. Sonate per gravicembalo ... / G. B. Pescetti. — L., 1739.

Pescetti G. B. Le sonate per cembalo e per organo / G. B. Pescetti. — Siena, 1966.

Pezold Ch. Recueil de 25 concerts pour le clavecin (1729). Dresden, Sachsische Landesbibliothek.

Phalés P., Beller P. (uzd.) Liber primus leviorum carminum, omnis fere generis tripudia complectens, Padovanas nimirum, Passomezo, Alemandas, Gaillardas, Branles e similia, omnibus instrumentis musicis apprime convientia ... Premier livre de danseries, contenant plusieurs Pavanes, Passomezo, Almandas, Gallardes, Branles etc. Le tout convenable sur tous instruments musicalz ... Lovanii, apud Petrum Phalesium. Antwerpiae, apud Joannem Bellerum, 1571.

Picchi G. Intavolatura di balli d'arpicordo ... novamenti corrette e ristampate / G. Picchi. — Venezia, [c. 1615].

Idem. — II[1621].

Idem. — ^R1934.

Picchi G. Collected keyboard works / G. Picchi ; ed. by E. Kreider. — S. l., 1974. — (CEKM ; vol. 38).

Pisador D. Libro de música de vihuela ... / D. Pisador. — [Salamanca], 1552.

Platti G. B. VI Concerti für Cembalo obligato und Streichinstrumente ... Op. 2 / G. B. Platti. — Nuremberg, 1742.

- Platti G. B.* VI Sonates pour le Clavessin sur le Goût Italien ... oeuvre première / G. B. Platti. — Nuremberg, [1742].
- Platti G. B.* VI Sonate per il Cembalo solo ... / G. B. Platti. — Nuremberg, 1746.
- Platti G. B.* Zwölf Sonaten / G. B. Platti ; hrsg. v. L. Hoffmann-Erbrecht : in 2 Bd. — Leipzig, 1954.
- Playford H.* (uzd.). The second Part of Musick's Hand-maid: Containing The Newest Lessons, Grounds, Sarabands, Minuets, and Jiggs, Set for the Virginals, Harpsichords, and Spinnet. London, Printed on Copper Plates for Henry Playford ... — 1689.
- Idem / ed. by Th. Dart. — L., 1958 ; 1968.
- Playford J.* (uzd.). Musicks Hand-maide: Presenting New and Pleasant Lessons for the Virginals or Harpsycon. — L., 1663.
- Idem. — L., 1678.
- Poglietti A.* Harpsichord music / A. Poglietti ; ed. by W. E. Nettles. — University Park (Pennsylvania) ; L., 1966.
- См. также: A second collection of toccates, voluntaries and fugues...; Toccatas & Suites pour le Clavecin de Messieurs Pasquini, Poglietti & Gaspard Kerle; Wiener Klavier- und Orgelwerke aus zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.
- Pohanka J.* Dějiny české hudby v příkladech / J. Pohanka. — Praha, 1958.
- Pollarolo C. F.* Opera completa per organo o clavicembalo / a cura di M. Machella. — Padova, [c. 1999]. — (Antiqui musicae magistri qui adversam fortunam tulerunt ; [vol.] 142).
- 18 Polonezów na klawesyn z rękopisu nr 5270 Biblioteki Narodowej w Warszawie / ogłosił i opracował J. Posnak // Muzyka : kwartalnik ... 1957. — Nr 21 (4). — Wkładka.
- Porpora N. A.* [2 fughe]. Napoli, Biblioteca di Conservatorio di Musica San Pietro a Majella.
- Purcell H.* A choice Collection of Lessons for the Harpsichord or Spinnet. Composed by y^e late M^r Henry Purcell. Organist of his Majesties Chappel Royal; & of S^t Peters Westminster / H. Purcell. — L., 1696.
- Purcell H.* The works : in 32 vol. / H. Purcell ; publ. by Purcell Soc. ; ed. by W. H. Cummings et al. — L., 1878–1965. — Vol. 6 : Keyboard music ; Organ music. — 1895.
- Purcell H.* Suites, lessons and pieces for harpsichord : in 4 vol. / H. Purcell ; ed. by W. B. Squire. — L., 1918.
- Purcell H.* Complete harpsichord works / H. Purcell ; ed. by H. Ferguson. — L., 1964.

- Purcell H.* Eight suites and miscellaneous keyboard pieces / H. Purcell ; ed. by H. Ferguson. — L., ^{II}1968.
- Raison A.* [Premier] Livre d'orgue contenant cinq messes suffisantes pour tous les tons de l'Eglise, on quinze Magnificats pour ceux qui n'ont pas besoin de messe avec des Élévations toutes particulières. Ensuite des Benedictus, et une offerte ... laquelle se peut aussi toucher sur le clavecin / A. Raison. — P., 1688.
- Idem. — P., 1899. — (Archives des maîtres de l'orgue des XVI, XVII et XVIII siècles ; vol. 2).
- Raison A.* Seconde livre d'orgue sur les acclamations de la paix tant désirée ... / A. Raison. — P., 1714.
- Idem. — P., s. d. — (L'organiste liturgique ; N 39–40, 43–44).
- Rameau J.-Ph.* Premier livre de pièces de clavecin ... / J.-Ph. Rameau. — P., 1706.
- Idem. — P., ^{II}1741.
- Rameau J.-Ph.* Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts: Où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument ... / J.-Ph. Rameau. — P., [1724].
- Idem. — P., ^{II}1731; ^{III}1736.
- Idem. — ^R1996.
- Rameau J.-Ph.* Nouvelles suites de pièces de clavecin avec de remarques sur les differens genres de musique / J.-Ph. Rameau. — P., [c. 1729–1730].
- Idem. — 2me éd., revue. — P., [p. 1760].
- Idem. — ^R1966.
- Rameau J.-Ph.* Pièces de clavecin en concerts, avec un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon ... / J.-Ph. Rameau. — P., 1741.
- Idem. — P., ^{II}1752.
- Rameau J.-Ph.* Pièces de clavecin / J.-Ph. Rameau ; avec une préf. de C. Saint-Saëns. — P., [1895].
- Rameau J.-Ph.* Pièces de clavecin / J.-Ph. Rameau ; rev. par K. Gilbert. — P., [1978]. — (Le pupitre ; vol. 59).
- Ramillete de flores (1593). Madrid, Biblioteca Nacional, Sig. 600.
- Reincken J. A.* Holländische Nachtigahl in VI Suittes, divers airs avec leurs variations ... / J. A. Reincken. — Amsterdam, [c. 1710].
- Reincken J. A.* Partite diverse sopra l'Aria: Schweiget mir von Weibern, altrimente chiamata la Meyerin in VI Suites, divers airs avec leurs variations ... / J. A. Reincken. — Amsterdam, [c. 1710].
- Richter F. T.* → Wiener Klavier- und Orgelwerke aus zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

- Roberday F.* Fugues, et caprices, à quatre parties ... / F. Roberday. — P., 1660.
- Rodrigues Coelho M.* 5 Tentos aus dem "Flores de musica para o instrumento de tecla e harpa" (Lisboa, 1620) ... / M. Rodrigues Coelho ; rev. u. hrsg. v. S. Kastner. — Mainz etc., s. d.
- Rodriguez Monllor V.* Libro de tocatas para cimbalo : 30 sonatas y 1 pastorela / V. Rodriguez Monllor ; rev. y versión de J. Climent. — Valencia, 1978.
См. также: Seize sonates anciennes...
- Rogers B.* Complete keyboard works / B. Rogers ; ed. by R. Rastall. — L., 1973.
- Roseingrave Th.* Voluntaries and Fugues for the Organ or Harpsichord ... / Th. Roseingrave. — L., [1728].
- Rossi M.* Toccate e Correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo ... / M. Rossi. — Roma, [c. 1634].
Idem. — Roma, ¹¹1657.
- Rossi M.* Toccate e correnti / M. Rossi ; ed. a cura di K. Gilbert. — Padova, [c. 1991].
- Rutini G. M.* Sei sonate per cimbalo. Opera I^{ma} / G. M. Rutini. — S. l., [1748].
Idem. — Milano, 1921. — (I classici della musica italiana ; vol. 27).
- Salvatore G.* Collected keyboard works : for organ / G. Salvatore ; ed. by B. Hudson. — S. l., 1964. — (CEKM ; vol. 3).
- Scarlatti D.* Essercizi per gravicembalo ... / D. Scarlatti. — Amsterdam, [1738].
- Scarlatti D.* XLII Suites de pièces pour le clavecin ... : [in 2 vol.] / D. Scarlatti ; [ed. by Th. Roseingrave]. — L., 1739.
- Scarlatti D.* Libro de XII Sonatas modernas para clavicordio ... / D. Scarlatti. — L., [1752?].
- Scarlatti D.* Sämtliche werke für das Pianoforte / D. Scarlatti. — Wien, 1839.
- Scarlatti D.* Opere complete per clavicembalo criticamente rivedute e ordinate in forma di suite da A. Longo : in 11 vol. [vol. 1–10, Supplemento] / D. Scarlatti. — Milano, 1906–1910.
Idem. — Milano, ¹¹1948–1951.
- Scarlatti D.* Sixty Sonatas : in 2 vol. / D. Scarlatti ; ed. in chronological order from the ms. a. earliest printed sources with a pref. by R. Kirkpatrick. — N. Y., 1953.
- Scarlatti D.* Sonaten : Ausw. in 3 Bd. / D. Scarlatti ; nach den quellen hrsg. v. H. Keller, W. Weismann. — Leipzig, [c. 1957].

- Scarlatti D.* Sonates : en 11 vol. / D. Scarlatti ; éd. par K. Gilbert. — P., [c. 1971–1984]. — (Le pupitre ; vol. 31–41).
- Scarlatti D.* Complete keyboard works : in facs. : in 18 vol. / D. Scarlatti ; ed. by R. Kirkpatrick. — N. Y., 1972.
- Scarlatti D.* 200 szonáta = 200 Sonaten : (Urtext) : in 4 Bd. / D. Scarlatti ; közreada = hrsg. v. G. Balla. — Budapest, [1977–1978].
- Scheidt S.* Tabulatura Nova. [I] Contiens variationes, aliquot Psalmorum, Fantasiarum, Caetilenarum, Passamezo, et Canones [II] Fugarum, Psalmorum, Cantionum et Echus, Toccatæ Variationes varias. [III] Kyrie Dominicale, Credo in unum Deum, Psalmum de coena Domini sub Communionem, Hymnos præcipuorum festorum totius anni, Magnificat ... / S. Scheidt. — Hamburg, [1624].
- Scheidt S.* Tabulatur-Buch hundert geistlicher Lieder und Psalmen ... / S. Scheidt. — Görlitz, 1650.
- Scheidt S.* Tabulatura nova für Orgel und Clavier / S. Scheidt ; hrsg. v. M. Seiffert. — Leipzig, 1892. — (DdT ; Bd. 1).
- Scheidt S.* Ausgewählte Werke für Orgel / S. Scheidt ; hrsg. v. H. Keller. — Leipzig, 1940.
- Scherer S. A.* Oeuvres d'orgue ... / S. A. Scherer. — P., s. a. — (Archives des maîtres de l'orgue des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ; vol. 8).
- Schlick A.* Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten ... / A. Schlick. — Mainz, 1512.
- Schmid B.* Zwei Bücher Einer neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument. Deren das Erste ausserliesene Muteten vnd Stück zu sechs, fünff vnd vier Stimmen, das andere Allerley schöne Teutsche, Italienische, Frantzösische, Geistliche vnd Weltliche Lieder, mit fünff vnd vier Stimmen, Passamezzo, Galliardo vnd Tänzze in sich begreiff ... / B. Schmid. — Strassburg, [c. 1577].
- Schultheiss B.* Muth- und Geist-ermunternder Clavier-Lust : [in 2 Tl.] / B. Schultheiss. — Frankfurt, 1679–1680.
- Scipione G.* Intavolatura di Cembalo et Organo. Toccate, Hinni sopra il canto fermo, Corrente, Balletti, Ciaccone e Passacagli diversi. Libro primo di D. Scipione Giovanni, organista e maestro di capella in S. Pietro di Gubbio. — Perugia, 1650.
- Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols / publiées pour la première fois par J. Nin. — P., [c. 1925]. — (Classiques espagnols du piano).
- Sessé y Balaguer J. de.* Seis fugas para órgano y clave ... Op. 1 / J. de Sessé y Balaguer. — Madrid, [c. 1773].

- Sessé y Balaguer J. de.* Quaderno primero de piezas de música para clavicordio, forte-piano, y órgano ... Op. 8 / J. de Sessé y Balaguer. — Madrid, [c. 1786].
- Siret N.* Pièces de clavecin ... / N. Siret. — P., [1707–1711].
- Soler A.* XXVII sonatas para clava ... / A. Soler. — L., [c. 1796].
 См. также: Dix-sept sonates et pièces anciennes...; Seize sonates anciennes...
- Soler A.* Sonatas para instrumentos de tecla : en 7 vol. / A. Soler ; rev. de S. Rubio. — Madrid, 1957–1962.
- Sorge G. A.* Clavier Übung ... sowohl auf der Orgel als auch auf dem Clavicymbalum und Clavichordio ... / G. A. Sorge. — Nuremberg, [c. 1738].
- Sorge G. A.* Drittes halbes Dutzend Sonatinen vors Clavier nach Italiaenischen Gusto gesetzt und Dem vortreflichen teutschen Virtuosen Herrn Johann Sebastian Bach ... dediciret von Georgio Andrea Sorgen ... — Lobenstein, [c. 1745].
- Speth J.* Ars magna Consoni et Dissoni in vireto hoc Organico-Instrumentali Musico, vere et practice ab Oculos posita. Das ist: Organisch-Instrumentalischer Kunst-, Zier- und Lust-Garten: in welchem Erstens: Zehen Lehren-reiche, ausserlesene Toccaten, oder Musicalische Blumen-Felder: Zweytens: 8 Magnificat, samt denen darzu gehörigen Praeambulis, Versen, Clausulen &c auf die acht Chor- oder Choral-Thon eingerichtet: und so dann Drittens: unterschiedliche Arien, mit vielen schönen Variationen, und anderen Galanterien vorgestellt werden von ... Welschen alt Teutschen ... Meistern verfertigt / J. Speth. — Augsburg, 1693.
- Speuy H.* De Psalmen Davids gestelt op het Tabulature van het Orghel en de Clavecymmel ... / H. Speuy. — Dordrecht, 1610.
- Speuy H.* Psalm preludes / H. Speuy ; ed. by F. Noske. — Amsterdam, 1962.
- Spinacino F.* Intabolatura de lauto libro primo[, secondo] / F. Spinacino. — Venetia, 1507.
- Stanley J.* Six Concertos for the Harpsichord or Organ ... / J. Stanley. — [L., c. 1775].
- Stölzel G. H.* Enharmonische Sonata // Musicalischès Allerley von verschiedenen Tonkünstlern ... Zweyte Sammlung. — Berlin, 1761.
- Strozzi G.* Capricci da sonare cembali et organi ... — Napoli, 1687.
- Suites, lessons and pieces for the harpsichord : in 4 vol. / ed. by W. B. Squire. — L., 1928.

Susanne van Soldt manuscript // Nederlandse klaviermuziek uit de 16e en 17e eeuw / ingeleid door A. Curtis. — Amsterdam, 1961. — (Monumenta musica Neerlandica ; vol. 3).

Susato T. (изд.). Het ierste musyck boexken mit vier partyen daer inne begrepen zyn XXVIIj nieuwe amoreuse liedkens in onser neder duytscher talen, gecomponeert by divershe componisten, zeer lustich om singen en spelen op alle musicale instrumenten ghedruckt Tantwerpen by Tielman Susato ... — [1551].

Susato T. (изд.). Het tweede musyck boexken ... XXVIIj nieuwe amoreuse liedkens ... zeer lustich om singen en spelen op alle musicale instrumenten ghedruckt Tantwerpen by Tielman Susato ... — [1551].

Susato T. (изд.). Het derde musyck boexken begrepen int ghetal van onser neder duytschen spraker daer inne begrepen seyn alderhande danserye, te wetens Basse dansen, Rondon, Allemaingnien, Pavanen ende meer andere, mits oeck vyfthien nieuwe gaillarden, zeer lustuch ende bequaem om spelen op alle musicale instrumenten, ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt duer Tielman Susato ... — 1551.

Sweelinck J. P. Werken : in 10 dl. / J. P. Sweelinck ; uitgegeven door de Vereeniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis ... ; hrsg. v. M. Seiffert. — s'Gravenhage; Leipzig, 1894–1901. — Dl. 1 : Werken voor orgel en of clavecimbel.

Idem. 2de aanzienlijk vermeerderde druk ... — Amsterdam, 1943.

Sweelinck J. P. Ausgewählte Werke : in 2 Bd. / J. P. Sweelinck ; hrsg. v. D. Hellmann. — Leipzig, [1956].

Sweelinck J. P. Opera omnia, editio altera, quam edendam curavit Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis : in 10 vol. / J. P. Sweelinck. — Amsterdam, 1957–1990. — Vol. 1 : Klavier-Werke : Fantasien und Toccaten / hrsg. v. G. Leonhardt. — 1968.

Tallis Th. Complete keyboard works / Th. Tallis ; ed. by D. Stevens. — L., 1953.

Telemann G. Ph. Zweytes sieben mal sieben und ein Menuet / G. Ph. Telemann. — Hamburg, 1730.

Idem. — S. 1., 1930. — Под назв.: 7 mal 7 + ein Menuet.

Telemann G. Ph. XX Kleine Fugen, so wohl auf der Orgel auf dem Claviere zu spielen, nach besonderen Modis verfasst / G. Ph. Telemann. — Hamburg, [1731].

Telemann G. Ph. Fantasies pour le clavessin; 3 douzaines / G. Ph. Telemann. — Hamburg, [1732/1733].

- Telemann G. Ph.* VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder, Französisch, Polisch oder Sonst tändelnd und Welsch, fürs Clavier ... / G. Ph. Telemann. — Nürnberg, [c. 1742].
- Telemann G. Ph.* 3 Dutzend Klavier-Fantasien / G. Ph. Telemann. — Hamburg, 1935.
- Terzi G. A.* Intavolatura di liuto, accomodata con diversi passaggi per suonar in concerti a duo liutti, & solo, libro primo ... / G. A. Terzi. — Venezia, 1593.
- Idem. — ^R1981.
- Terzi G. A.* Il secondo libro de intavolatura di liuto / G. A. Terzi. — Venezia, 1599.
- The contemporaries of Purcell : harpsichord pieces : in 7 vol. / ed. by J. A. Fuller Maitland. — L., 1921.
- The Fitzwilliam Virginal-Book : in 2 vol. / ed. from the orig. ms., with an introd. a. notes, by J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire. — L. ; Leipzig, 1894–1899.
- Idem. — ^{II}1949.
- Idem / rev. ed. from the original manuscript with an introd. by J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire ; corrected a. with a pref. by B. Winogron. — N. Y., 1979–1980.
- The Harpsichord illustrated and improv'd, wherein is shewn the Italian manner of fingering, with suits of lessons for beginners & those who are already proficient on that instrument, and the organ ... — L., [c. 1730].
- The Robertsbridge codex [1360] // Keyboard music of the fourteenth a. fifteenth cent. / ed. by W. Apel. — S. l., 1963. — (CEKM ; vol. 1).
- The Royal Appendix 58 [1520–1540] // Tudor keyboard music, c. 1520–1580 / transcr. a. ed. by J. Caldwell. — L., 1995. — (Musica Britannica ; vol. 66).
- The second part of Musicks Hand-maid... → *Playford H.*
- Tischer J. N.* Musikalische Zwillinge ... / J. N. Tischer. — Nürnberg, 1754.
- Tisdall W.* Complete keyboard works / W. Tisdall ; ed. by H. Ferguson. — L., 1957.
- Titelouze J.* Hymnes de l'Eglise pour toucher sur l'orgue, avec les fugues et recherches sur leur plain-chant / J. Titelouze. — P., 1623.
- Titelouze J.* Le Magnificat, ou Canticque de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huit tons de l'Eglise / J. Titelouze. — P., 1626.
- Toccatas & Suites pour le Clavecin de Messieurs Pasquini, Poglietti & Gaspard Kerle. — Amsterdam, [1704].

- Tomkins Th.* Keyboard music / Th. Tomkins ; ed. by S. Tuttle. — L., 1955. — (Musica Britannica ; vol. 5).
- Twenty-five pieces for keyed instrument from Benjamin Cosyn's Virginal Book / ed. by J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire. — L., 1923.
- Idem. — L., 1963. — (Musica Britannica ; vol. 14, 19).
- [Tysius Lutebook]. Leiden, Bibliotheca Thysiana.
- Valderrábano E. de.* Libro de Música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas ... / E. de Valderrábano. — Valladolid, 1547.
- Valente A.* Intavolatura di cimbalo : Recercate, Fantasie et Canzone francese / A. Valente. — [Napoli], 1576.
- Idem / ed. by Ch. Jacobs. — Oxford, 1973.
- Van Helmont Ch J.* Pieces de clavecin ... oeuvre premier / Ch. J. van Helmont. — Bruxelles, [1737].
- Venegas de Henestosa L. (cocom.).* Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto d'organo, y algunos avisos para contrapunto ... / L. Venegas de Henestosa. — Alcalá de Henares, 1557.
- Idem // Le música en la corte de Carlos V ... — Barcelona, 1944. — (Monumentos de la música española ; vol. 2).
- Viadana L. da.* Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo, nova inventione commoda per ogni sorte de cantori & per gli organisti ... opera duodecima / L. da Viadana. — Venezia, 1602.
- Wagenseil G. Ch.* Suavis artificiose elaboratus concentus musicus conthiens 6 parthias selectas ad clavicembalum compositas / G. Ch. Wagenseil. — Bamberg, 1740.
- Wagenseil G. Ch.* VI Divertimenti da Cimbalo ... op. 1 / G. Ch. Wagenseil. — Wien, 1753.
- Wagenseil G. Ch.* Divertissement musical contenant VI Sonates pour le clavessin ... / G. Ch. Wagenseil. — Nürnberg, 1756.
- Wagenseil G. Ch.* VI Divertimenti da Cimbalo ... op. 2 / G. Ch. Wagenseil. — Wien, 1756.
- Wagenseil G. Ch.* VI Divertimenti da Cimbalo ... op. 3 / G. Ch. Wagenseil. — Wien, 1761.
- Wagenseil G. Ch.* VI Divertimenti da Cimbalo ... op. 4 / G. Ch. Wagenseil. — Wien, 1763.
- Walter J. G.* Gesammelte Werke für Orgel / J. G. Walter ; hrsg. v. M. Seiffert. — Leipzig, 1906. — (DdT ; Bd. 26-27).

- Weckmann M. Sämtliche freie Orgel- und Clavierwerke* / M. Weckmann ; hrsg. v. S. Rampe. — Kassel, 1991.
- Wiener Klavier- und Orgelwerke aus zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts : Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter der Ältere / hrsg. v. H. Botstieber. — S. l., 1906. — (DTÖ ; [vol. 27], Jg. 13, Tl. 2).
- Will Forster's Virginal Book (1624–1625). — London, British Library, R. M. 24. d. 3.
- Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej. — Warszawa ; Kraków, 1928– . — Wyd. 22. — 1951 ; wyd. 23. — 1964 ; wyd. 24. — [1970].
- Z dziejów polskiej kultury muzycznej. — Kraków, 1958. — T. 1 : Kultura staropolska / red. Z. Szwejkowski.
- Zach J. Concert I à Cembalo obligato ...* / J. Zach. — Nürnberg, 1766.
- Zipoli D. Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo; Parte prima: Toccata, Versi, Canzone, Offertorio, Elevazioni post Comunio e Pastorale; Parte seconda: Preludij, Allemande, Correnti, Sarabande, Gighe & Gavotte e Partite ... opera prima* / D. Zipoli. — [Roma?], 1716.
- Idem / hrsg. v. L. Tagliavini. — Heidelberg, [c. 1959].

Подробная библиография*

- Алексеев А. Д.* Русские пианисты : в 2 вып. / А. Д. Алексеев. — М., 1948. — Вып. 2.
- Алексеев А. Д.* Клавирное искусство : очерки и материалы по истории пианизма : в 2 вып. / А. Д. Алексеев. — М., 1952. — Вып. 1.
- Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства : в 3 ч. / А. Д. Алексеев. — М., 1962–1982. — Ч. 2. — М., 1967.
- Алексеев А. Д.* Русская фортепианная музыка : От истоков до вершины творчества / А. Д. Алексеев. — М., 1963.
- Алексеев А. Д.* Из истории фортепианной педагогики : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — Киев, 1974.
- Бадура-Скода, Ева и Пауль.* Интерпретация Моцарта / Ева и Пауль Бадура-Скода ; [пер. с нем. Ю. А. Гальперн ; под ред. Л. А. Баренбойма, Л. Е. Гаккеля]. — М., 1972. — Прил.: *Баренбойм Л. А.* Как исполнять Моцарта?

* Список охватывает упоминаемые в основном тексте и примечаниях труды, которые непосредственно относятся к теме книги. Отсутствуют работы, точные названия которых не удалось установить; с другой стороны, включены некоторые дополнительные работы по теме. Алфавитный порядок — «слово за словом». В фамилиях авторов частицы, которые пишутся с прописной буквы (De, La, Van и т. п.), не инвертируются. Сочинения одного автора перечисляются в хронологической последовательности, причем те из них, год создания или выпуска которых неизвестен, описываются после имеющих дату. Фамилии авторов или названия трудов, относящихся к эпохе клавирной музыки и несколько более поздней (приблизительно до 1820 г.), выделены жирным шрифтом. В описаниях этих работ допускаются отступления от библиографических норм. Сведения о переизданиях приводятся преимущественно в сокращенной форме.

- Бейшлаг А.* Орнаментика в музыке / А. Бейшлаг ; [пер. с нем. З. Визеля ; общ. ред., коммент. и послесл. Н. А. Копчевского]. — М., 1978.
- Беляев В. М. В. Ф.* Трутовский и его «Собрание русских простых песен с нотами» // Собрание русских простых песен с нотами / В. Ф. Трутовский. — М., 1953.
- Бэлза И. Ф.* Очерки развития чешской музыкальной классики / И. Ф. Бэлза. — М. ; Л., 1951.
- Бэлза И. Ф.* История польской музыкальной культуры : в 3 т. / И. Ф. Бэлза. — М., 1954. — Т. 1.
- Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия : дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии : пер. с англ. / Ч. Бёрни. — М. ; Л., 1967.
- Бодки Э.* Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки ; [пер. и вступ. ст. А. Е. Майкапара]. — М., 1993.
- Браудо И. А.* Артикуляция : (О произношении мелодии) / И. А. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. — Л., 1973.
- Браудо И. А.* Единство звучности // Об органной и клавирной музыке / И. А. Браудо ; [сост. А. И. Браудо ; вступ. ст. и коммент. Л. Г. Ковнацкой ; общ. ред. М. С. Друскина]. — Л., 1976.
- Вирдунг С.* Трактат о музыке (1511 г.) / С. Вирдунг ; [пер. и коммент. М. Толстобровой]. — СПб., 2004.
- Вольман Б. Л.* Русские печатные ноты XVIII века / Б. Л. Вольман. — Л., 1957.
- Геника Р. В.* История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы / Р. В. Геника. — М., 1886. — Ч. 1 : Эпоха до Бетховена.
- Грубер Р. И.* Гендель / Р. И. Грубер. — Л., 1935.
- Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха* / [сост. Х.-Й. Шульце ; пер. с нем. и коммент. В. А. Ерохина]. — М., 1980.
- Дроздов А. Н.* Истоки русского пианизма // Сов. музыка. — 1938. — № 8.
- Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. — М., 1982.
- Захарова О. И.* Риторика и западно-европейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. И. Захарова. — М., 1983. — (Вопросы истории, теории, методики).
- Зимин П. Н.* История фортепиано и его предшественников / П. Н. Зимин. — М., 1968.
- История русской музыки* : в 10 т. / редкол.: Ю. В. Келдыш и др. — М., 1983— . Т. 2 : XVIII век, ч. 1 / Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова. — 1984 ; т. 3 : XVIII век, ч. 2 / Б. В. Доброхотов и др. — 1985.

- Кац Б. А. Об отграниченности вариационного цикла // Сов. музыка. — 1973. — № 2.
- Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века / Ин-т истории искусств Мин. культуры СССР. — М., 1965.
- Климовицкий А. И. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти // Вопр. муз. формы : сб. ст. / [под ред. В. В. Протопопова]. — М., 1967. — Вып. 1.
- Климовицкий А. И. Культура памяти и память культуры : К вопросу о механизме музыкальной традиции // И. Брамс : Черты стиля / [сост. А. Б. Шнитке]. — СПб., 1992.
- Коган Г. М. Теория «инструментального фактора» и проблема французского клавесинизма // Сов. музыка. — 1933. — № 2.
- Копчевский Н. А. «Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана» как учебное пособие // Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха : для фортепиано / И. С. Бах ; [подгот. изд. и вступ. ст. Н. А. Копчевского]. — М., 1975.
- Копчевский Н. А. Клавирная музыка : Вопросы исполнения / Н. А. Копчевский. — М., 1986. — (Вопросы истории, теории, методики).
- Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты / К. А. Кузнецов. — М., 1937.
- Ландовска В. Старинная музыка / В. Ландовска при сотрудничестве Г. Лев-Ландовского ; пер. З. Савеловой под ред. Ю. Энгеля. — М., 1913.
- Лёляйн Г. С. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показаніе къ согласію и мелодіи практическими примѣрами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейномъ, с немецкаго на російской языкъ переведенное Императорскаго Московскаго университета Студентомъ Оёдоромъ Габлитцемъ : [в 2 ч.]. — [М.], 1773.
- Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи : в 2 ч. / Т. Н. Ливанова. — М., 1948. — Ч. 1 : Симфонизм.
- Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом : исследования и материалы : в 2 т. / Т. Н. Ливанова. — М., 1952–1953.
- Лисса З., Хоминьский Ю. Музыка польского Возрождения // Избр. ст. польских музыковедов : в 3 сб. — М., 1959. — Сб. 2 / общ. ред. и вступ. ст. И. Ф. Бэлзы ; [авториз. пер. с польск. Н. А. Мицкевича].

- Майкапар А. Е.* Эрвин Бодки и его концепция интерпретации Баха // Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / Э. Бодки. — М., 1993.
- Майкапар А. Е.* Уолтер Эмери и его концепция орнаментики Баха // Орнаментика Баха / У. Эмери. — М., 1996.
- Материалы и документы по истории музыки : в 2 т. — М., 1934. — Т. 2 : XVIII в. : (Италия, Франция, Германия, Англия) / [пер. с итал., фр., нем. и англ. под ред. М. В. Иванова-Борецкого].
- Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха : к реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. — М., 1999.
- Милка А. П., Шабалина Т. В.* Занимательная бахиана : Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятых недоразумениях : в 2 вып. / А. П. Милка, Т. В. Шабалина. — 2-е изд., перераб. и доп. — СПб., 2001.
- Мильштейн Я. И.* Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения / Я. И. Мильштейн. — М., 1967.
- Моцарт Л.* Основательное скрипичное училище Г. Моцарта. Съ тремя фигурами и одною таблицею. Переведена съ Немецкаго языка последнего издания Павломъ Торсономъ. — СПб., 1804.
- Музалевский В. И.* Русская фортепианная музыка : очерки и материалы по истории рус. фортепианной культуры : (XVIII — первая половина XIX ст.) / В. И. Музалевский. — Л. ; М., 1949.
- Музалевский В. И.* Русское фортепианное искусство : XVIII — первая половина XIX в. — Л., 1961.
- Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М., 1971.
- Натансон В. А.* У истоков русского пианизма // Вопр. муз.-исполн. искусства / [отв. ред. А. А. Николаев]. — М., 1958. — Сб. ст. 2.
- Окраинец И. А.* Сонаты Доменико Скарлатти : Через инструментализм к стилю / И. А. Окраинец. — М., 1994.
- Панов А. А.* Терминология и регистровка в немецком органном искусстве барокко и галантного маньеризма / А. А. Панов. — Казань, 2005.
- Парментье Э.* The harpsichord: its music and performance // Проблемы исполн. стиля в соврем. и барочной музыке : сб. метод. рекомендаций / [ред.-сост. Э. Р. Симонова]. — Уфа, 1995.
- Петри Э.* Предисловие // Пять сонат для клавира / И. С. Бах. — М., 1933.
- Петров Ю.* О циклическом принципе исполнения сонат Д. Скарлатти // Соврем. вопр. муз. исполнительства и педагогики : сб. тр. / [сост. А. Д. Алексеев]. — М., 1976. — Вып. 27.

- Петров Ю.* Испанские жанры у Доменико Скарлатти // Из истории зарубежной музыки : сб. ст. / [сост. Р. К. Ширинян]. — М., 1980а. — Вып. 4.
- Петров Ю.* Сравнительный каталог-указатель сонат Доменико Скарлатти // Там же. — М., 1980b. — Вып. 4.
- Раабен Л. Н.* Инструментальная музыка // Очерки по истории рус. музыки, 1790–1825 / [под ред. М. С. Друскина, Ю. В. Келдыша]. — Л., 1956.
- Розанов И. В., Панов А. А.* “Les notes inégales” и их использование в интерпретации французской музыки XVIII столетия // Органное искусство / [редкол.: Р. Гучас и др.]. — М., 1995. — Вып. 3.
- Розанов И. В.* Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII — первой половины XVIII в. // Исследования. Публицистика : К 30-летию кафедры муз. критики : сб. науч. ст. / [сост. Л. Г. Данько]. — СПб., 1997.
- Розанов И. В.* От клавира к фортепиано : Из истории клавишных инструментов / И. В. Розанов. — СПб., 2001.
- Ройзман Л. И.* О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопр. фортепианного исполнительства : очерки, статьи / [сост. М. Г. Соколов]. — М., 1973. — Вып. 3.
- Ройзман Л. И.* Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах // Там же. — М., 1976. — Вып. 4.
- Ройзман Л. И.* Орган в истории русской музыкальной культуры : в 2 т. / Л. И. Ройзман. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Казань, 2001.
- Сапонов М. А.* Искусство импровизации / М. А. Сапонов. — М., 1982.
- Сапонов М. А.* Искусство западно-европейских менестрелей / М. А. Сапонов. — М., 1992.
- Сводный каталог российских нотных изданий / РНБ. — СПб., 1996. — Т. 1: XVIII век.
- Смоленский С. В.* Клавесинная музыка в России второй половины XVIII века // Рус. муз. газ. — 1916. — № 28–33.
- Соколов Ф. В.* Первые авторские фортепианные вариации на темы русских народных песен // Очерки по истории и теории музыки / [под ред. М. С. Друскина, Ю. Н. Тюлина]. — Л., 1958.
- Соколов Ф. В.* Народные истоки русской фортепианной музыки конца XVIII века. — Рукопись.
- Стасов В. В.* Аббат Сантини и его музыкальная коллекция в Риме // Статьи о музыке : в 5 вып. / В. В. Стасов ; [сост. и проверка текста

- Н. А. Симаковой ; коммент. и общ. ред. Вл. Протопопова]. — М., 1974–1980. — Вып. 1 : 1847–1859.
- Столпянский П. Н.* Старый Петербург : Музыка и музицирование в старом Петербурге / П. Н. Столпянский. — Л., 1926.
То же. — Л., 1989.
- Уэстреп Дж. Пёрселл* / [пер. с англ. А. А. Кочнева ; ред. пер. Н. Ю. Образцовой ; предисл. и коммент. Л. Г. Ковнацкой]. — Л., 1980.
- Фаминцын А. С.* Гусли, русский народный музыкальный инструмент : ист. очерк с многими рисунками и нот. примерами / А. С. Фаминцын. — СПб., 1890.
- Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века : в 2 т. / Н. Ф. Финдейзен. — М. ; Л., 1928–1929.
- Форкель И. Н.* О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха / И. Н. Форкель ; [пер. с нем. Е. Сазоновой ; ред., послесл. и коммент. Н. А. Копчевского]. — М., 1974.
- Фролкин В.* Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса : (По трактату Томаса де Санкта Мариа «Искусство игры фантазии», 1565) // Муз. исполнительство / [ред.-сост. В. Ю. Григорьев, В. А. Натансон]. — М., 1983. — Вып. 11.
- Шабалина Т. В.* Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха / Т. В. Шабалина. — СПб., 1997.
- Шабалина Т. В.* Хронограф жизни и творчества И. С. Баха // Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер. — М., 2002.
- Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / [перевели с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская ; ред. пер. и авт. ст. «Альберт Швейцер и его книга о Бахе» М. С. Друскин ; авт. ст. «И. С. Бах в жизни братьев Друскиных» Л. Г. Ковнацкая, М. П. Мищенко ; хронограф жизни и творчества Баха Т. В. Шабалиной ; ред. Л. Г. Ковнацкая]. — М., 2002.
- Штелин Я.* Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин ; пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского ; под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. — Л., 1935. — Пер. с нем. изд. 1769 г.
- Эмери У.* Орнаментика Баха / У. Эмери ; [пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара]. — М., 1996.
- Юровский А. Н.* Французская музыкальная орнаментика : дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1945.

Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Л. Яворский. — М. ; Л., 1947.

Adlung J. Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, theils vor alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils vor die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich vor die, so das Clavier vorzüglich lieben; theils vor die Orgel- und Instrumentmacher ... / J. Adlung. — Erfurt, 1758.

Idem. — Dresden ; Leipzig, 1783.

Adlung J. Musica mechanica organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichorden und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist ... / J. Adlung. — Berlin, 1768.

Agazzari A. Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto dell'ill. Sig. Agostino Agazzari sanese, armonico intronato. — Siena, 1607.

Idem. — Bologna, 1969.

Ahle J. R. Kurze doch deutliche Anleitung zu der lieblich- und löblichen Singekunst ... mit ... nöthigen Anmerkungen ... zum zweiten Mahle, und zwar verbesserter und viel vermehrter zum Drukke befördert durch des seeligen Vervassers Sohn Johan Georg Ahlen ... / J. R. Ahle. — Mühlhausen, 1704.

Ahrens Ch. Zum Bau und zur Nutzung von 16'-Registern und von Pedalen bei Cembali und Clavichorden // Cöthener Bach-Hefte : Beiträge zum Kolloquium "Kammermusik und Orgel im höfischen Umreis—Das Pedalcembalo" am 19. Sept. 1997 im Johanneorgsbau des Schlosses Köthen. — Köthen, 1998.

Aldrich P. Ornamentation in J. S. Bach's organ works / P. Aldrich. — N. Y., 1950.

Ambros A. W. Geschichte der Musik : in 5 Bd. / A. W. Ambros. — Leipzig, 1864—1882. — Bd. 2. — 1864 ; Bd. 4. — 1878.

Andrews H. Historical note // My Ladye Nevells booke of virginal music / W. Byrd ; ed., with historical a. analitical notes, by H. Andrews ; pref. by R. Terry with a new introd. by B. Winogron. — N. Y., 1969.

Anthony J. R. French Baroque music from Beaujoyeux to Rameau / J. R. Anthony. — 3rd ed., enl. — L., 1997.

Apel W. Neapolitan links between Cabezón and Frescobaldi // MQ. — 1938. — Vol. 24, N 4.

- Apel W.* The notation of polyphonic music, 900–1600 / W. Apel. — 4th ed., rev. a. with comment. — Cambridge (Massachusetts), 1949. — App.: Transcriptions.
- Apel W.* Gregorian chant / W. Apel. — Bloomington, 1958.
- Appel W. et al.* Klaviermusik // MGG-1. — 1958. — Bd. 7.
- Apel W.* Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700 / W. Apel. — Kassel, 1967.
- Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600 / W. Apel. — Leipzig, 1970.
- Apel W.* The history of keyboard music to 1700 / W. Apel ; transl. a. rev. by H. Tischler. — Bloomington ; Indianapolis, 1972.
- Aquin de Chateau-Lyon P. L. D' → D'Aquin de Chateau-Lyon P. L.*
- Arbeau Th. d'.* Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances ... / Th. Arbeau. — Langres, 1588.
- Idem. — Langres, ^{II}1589 ; ^{III}1596.
- Arena A. de.* Antonius Arena provincialis de bragardissima villa de Soleris ad suos compagnones studiantes qui sunt de persona friantes bassas danzas de nova bragarditer ... aumentatas in gallanti stillo compositas ... mandat. — Avignon, 1519.
- Arnold F.* The art of accompaniment from a thorough-bass as practiced in the XVIIth and XVIIIth centuries ... / F. Arnold. — N. Y., 1965.
- Asselin P.-Y.* Musique et tempérament / P.-Y. Asselin. — P., 1984.
- Auerbach C.* Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts / C. Auerbach. — Kassel, 1930.
- Babitz S.* A problem of rhythm in Baroque music // MQ. — 1952. — N 4.
- Babitz S.* On using J. S. Bach's keyboard fingering // Music and letters. — 1962. — N 2.
- Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach, Königl. Preuß. Cammer-Musikus. [Erster Theil]. — Berlin, 1753.
- Idem. — Berlin, ^{II}1759 ; ^{III}1780 ; ^{IV}1787 ; ^V1789.
- Idem. — ^R1969.
- Bach C. Ph. E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird ... / C. Ph. E. Bach. — Berlin, 1762.
- Idem. — Berlin, ^{II}1780 ; ^{III}1797.

Idem. — Gek. Aufl. — 1906.

Idem. — 1957 ; ^R1969.

Bach C. Ph. E. Essay on the true art of playing keyboard instruments / C. Ph. E. Bach ; transl. a. ed. by W. J. Mitchell. — N. Y., [1949].

Bach-Dokumente : Suppl. zu: *Bach J. S.* Neue Ausg. sämtlicher Werke : in 4 Bd. / hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig ; vorgelegt u. erläutert v. W. Neumann, H.-J. Schulze. — Leipzig, 1963–1979. — Bd. 2 : Fremdschriftliche u. gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685–1750. — 1969 ; Bd. 3 : Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1750–1800. — 1972.

Bacon F. Sylva sylvarum, or a naturall historie. In ten centuries ... / Francis Lo. Verulam. — L., 1627.

Badura-Skoda, Eva u. Paul. Mozart-Interpretation / Eva u. Paul Badura-Skoda. — Wien, 1957.

Badura-Skoda, Eva a. Paul. Interpreting Mozart on the keyboard / Eva a. Paul Badura-Skoda ; transl. by L. Black. — N. Y., 1962.

Badura-Skoda E. Prolegomena to a history of the Viennese fortepiano // Israel studies in musicology. — 1980. — Vol. 2.

Badura-Skoda E. Domenico Scarlatti und das Hammerklavier // Österreichische Musik-Zeitschr. — 1985. — Jg. 40, N 10.

Badura-Skoda E. Zur Frühgeschichte des Hammerklaviers // Florilegium musicologicum : Festschrift H. Federhofer zum 75. Geburtstag. — Tutzing, 1988.

Badura-Skoda E. Komponierte J. S. Bach "Hammerklavier-Konzerte"? // Bach-Jahrb. — 1991a.

Badura-Skoda E. Zum Klang der Hammerflügel im 18. Jahrhundert // Bericht über das XXVI. Wiss. Symp. im Inst. für Aufführungspraxis der Kultur- u. Forschungsstätte Michaelstein, 1990. — Michaelstein ; Blankenburg, 1991b.

Badura-Skoda E. Aspects of performance practice // Keyboard music of the 18th century / ed. by R. Marshall. — Vienna, 1992.

Badura-Skoda E. Vom Pedalcembalo zum Fortepiano pedale // Cöthener Bach-Hefte : Beiträge zum Kolloquium "Kammermusik und Orgel im höfischen Umreis—Das Pedalcembalo" am 19. Sept. 1997 im Johanngeorgsbau des Schlosses Köthen. — Köthen, 1998.

Badura-Skoda P. Bach-Interpretation : Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs / P. Badura-Skoda. — Wien, 1990.

Badura-Skoda P. Interpreting Bach at the keyboard / P. Badura-Skoda ; transl. by A. Clayton. — Oxford, 1993.

- Baillieux A.** Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale ... et cent leçons dans le goût nouveau à une et deux parties ... / A. Baillieux. — P., 1770.
- Banchieri A.** L'organo suonarino di Adriano Banchieri, bolognese. Entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli suonatori d'organo, per alternar corista à gli canti fermi in tutti le feste, et solennità dell' anno ... Opera terza decima. — Venezia, 1605.
- Banchieri A.** Armoniche conclusioni nel suoni dell'organo, canto fermo figurato, e contraponto. Sostenute nell'Academia filomusa il di novembre 1626. Da D. Adriano Banchieri, bolognese ... con le corroborationi dell'organo suonarino ... — Bologna, 1626.
- Bank J. A.** Tactus, tempo and notation in mensural music from 13th to the 17th century. — Amsterdam, 1972.
- Barbour J. M.** Equal temperament: its history from Ramis (1482) to Rameau (1737) : diss. / J. M. Barbour. — [Ithaca (N. Y.)], 1932.
- Barbour J. M.** Bach and the art of temperament // MQ. — 1947. — Vol. 33, N 3.
- Barbour J. M.** Tuning and temperaments / J. M. Barbour. — Michigan, 1953.
- Barnes J.** Bach's keyboard temperament: internal evidence from the Well-tempered Clavier // Early music. — 1979. — Vol. 7.
- Baumont O.** Couperin, le musicien des rois / O. Baumont. — P., 1998.
- Bédos de Celles F.** L'art du facteur d'orgues ... / Dom F. Bédos de Celles. — P., 1766.
- Beijer E., Samama L.** Muziek in Nederland van 1100 tot heden / E. Beijer, L. Samama. — Utrecht, 1989.
- Bemetzrieder A.** Leçons de clavecin, et principes d'harmonie ... / A. Bemetzrieder. — P., 1771.
- Bemetzrieder A.** Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical ... / A. Bemetzrieder. — P., 1776.
- Bemetzrieder A.** Nouvelles Leçons de Clavecin ou Instructions Générale sur la musique vocale et instrumentale ... = New Lessons for the Harpsichord or general Instructions on vocal and instrumental music ... / A. Bemetzrieder. — L., [1782].
- Bermudo J.** Declaración de instrumentos musicales ... / J. Bermudo. — Ossuna, 1555.
- Bernhard Ch.** Tractatus compositionis augmentatus [c. 1660] // Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers

- Christoph Bernhard / hrsg. v. J. M. Müller-Blattau. — Leipzig, 1926.
Idem. — ^{II}1963.
- Beyschlag A.* Die Ornamentik der Musik / A. Beyschlag. — Leipzig, 1908.
- Bianciardi F.* Breve regola per impararà sonar sopra il basso con ogni sorte d'instrumento ... / F. Bianciardi. — Siena, 1607.
- Bie O.* Das Klavier und seine Meister / O. Bie. — München, 1898.
- Bie O.* Klavier, Orgel und Harmonium : Das Wesen der Tasteninstrumente / O. Bie. — Leipzig, 1910.
- Biezen J. van.* Het Nederlandse orgel in de Renaissance en de Barok / J. van Biezen. — Utrecht, 1995.
- Billeter B.* Die Verzierungen bei Joh. Seb. Bach // Schweizerische musikpädagogische Blätter. — 1987. — N 75, H. 2–3.
- Blanchet J.* L'art ou les principes philosophiques du chant ... / J. Blanchet. — P., 1756.
- Blume F.* Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert // Berliner Beiträge zur Musikwiss. / hrsg. v. H. Abert. — Leipzig, 1925– . — Bd. 1.
- Boalch D. H.* Makers of the harpsichord and clavichord, 1440–1840 / D. H. Boalch ; ed. by C. Mould, with an index of technical terms in seven languages by A. H. Roth. — Oxford, ^{III}1995.
- Bocchi F.* Discorso sopra la Musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo ragione alla politica pertinente ... / F. Bocchi. — Firenze, 1581.
- Bodky E.* Der Vortrag alter Klaviermusik / E. Bodky. — Berlin, 1932.
- Bodky E.* The interpretation of Bach's keyboard works / E. Bodky. — Cambridge (Massachusetts), 1960.
- Bonaventura A.* Bernardo Pasquini / A. Bonaventura. — Roma, 1923.
- [Borin].* La musique théorique et pratique dans son ordre naturel; nouveaux principes par M^{***} auteur de l'art de la dance / [Borin]. — P., 1722.
- Borrel E.* Les indications métronomique laissées par les auteurs français du XVIII^{me} siècle // Rev. de musicologie. — 1928. — N 26.
- Borrel E.* Les notes inégales dans l'ancienne musique française // Ibid. — 1931. — N 40.
- Borrel E.* L'interprétation de la musique française / E. Borrel. — P., 1934. — (Les maîtres de la musique).
- Borren Ch. van den.* Les origines de la musique de clavier en Angleterre / Ch. van den Borren. — Bruxelles, 1912.

- Borren Ch. van den.* Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas (Nord et Sud) jusque vers 1630 / Ch. van den Borren. — Leipzig, 1914.
- Bourdelot P.* Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent ... : [en 4 vol.] / P. Bourdelot. — P., 1715.
Idem. — P., ^R1966.
- Bourgeois L.* Le droict chemin de musique / L. Bourgeois. — Geneva, 1550.
Idem. — ^R1954.
- Bouvet Ch.* Les Couperins : Une dynastie de musiciens français / Ch. Bouvet. — P., 1919.
- Bouvet Ch.* Nouveaux documents ... des Couperins / Ch. Bouvet. — P., 1932.
- Bovicelli G. B.* Regole, Passagi di Musica ... / G. B. Bovicelli. — Milano, 1594.
- Boyvin J.* Traité abrégé de l'accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin. Avec une explication facile des principales règles de la composition, une démonstration des chiffres et de toutes les manières dont on s'en sert ordinairement dans la basse continue / J. Boyvin. — P., 1700.
- Bradshaw M. C.* Juan Cabanilles : The toccatas and tientos // MQ. — 1973. — Vol. 59, N 2.
- Bradshaw M. C.* The toccatas of Jan Pieterszoon Sweelinck // Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. — 1975. — N 2.
- Braun W.* Affekt // MGG-2. — 1995. — Bd. 1.
- Breig W.* Die Virginalisten und die deutsche Claviermusik der Schütz-Generation // Deutsch-englische Musikbeziehungen / hrsg. v. W. Konold. — München, 1985.
- Breig W.* Vorwort // Concerto in d-Moll : für Cembalo und Streicher nach Johann Sebastian Bach / C. Ph. E. Bach ; Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausg. v. W. Breig. — Kassel etc., 2000.
- Brenet M.* Les concerts en France sous l'ancien régime / M. Brenet. — P., 1900.
- Brenet M.* L'origine du "crescendo" // Rev. mus. de la Soc. Intern. de Musique. — 1910. — N. 10.
- Brenneke E.* "Parthenia Inviolata" : The second book of keyboard music printed in England // The musical times. — 1934. — Vol. 75, N 1098.
- Brijon C. R.* Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon / C. R. Brijon. — P., 1763.

- Brokaw W.* Recent research on the sources and genesis of Bach's Well-tempered Clavier, Book II // Bach : quart. j. of the Riemenschneider Bach Inst. — 1985. — Vol. 16, N 1.
- Brookes V.* British keyboard music to c. 1660 : sources a. thematic index / V. Brookes. — Oxford, 1996.
- Brossard S. de.* Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne ... / S. de Brossard. — P., 1701.
- Idem.* — P., 1703. — Под назв.: Dictionnaire de Musique, contenant une explication des Termes Grecs, Latins, Italiens, & François les plus usitez dans la Musique ... Ensemble, une Table Alphabétique des Termes François qui sont dans le corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins & Italiens; pour servir de Supplément. Un Traité de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, les Termes Italiens, Latins, & François. Et un Catalogue de plus de 900. Auteurs qui ont écrit sur la Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays, & de Langues.
- Brunner H.* Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit / H. Brunner. — Augsburg ; Brunn, 1933.
- Brunold P.* Traité de signes et agréments employés par les clavecinistes française / P. Brunold. — Lyon, 1925.
- Brzezińska B.* Repertuar polskich tabulatur z pierwszej połowy XVI wieku / B. Brzezińska. — Kraków, 1987.
- Buchner H.* Fundamentum, sivi ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias [c. 1520]. Zürich, Zentralbibliothek, 284b. Публ. с доп.: *Buchner H.* Organisten Fundamentbuch ... / H. Buchner. — Basilea, 1551.
- Bücken E.* Die Musik des Rokoko und der Klassik : in 3 Bd. / E. Bücken. — Wildpark-Potsdam, 1927. — (Handbuch der Musikwissenschaft ; [Bd. 1]).
- Buelow G. J.* Rhetoric and the concept of the affections : a sel. bibliogr. // Notes. — 1973–1974. — Vol. 30.
- Buelow G. J.* Rhetoric and music // NGD-1. — 1980. — Vol. 15.
- Burmeister J.* Musica poetica: Difinitionibus et divinisitionibus breviter delineata ... — Rostock, 1606.
- Burney Ch.* The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries,

- undertaken to collect Materials for a General History of Music ... / Ch. Burney. — L., 1773.
- Idem. — L., ^{II}1775.
- Butler G. G.** Music and rhetoric in early seventeenth-century English sources // MQ. — 1980. — Vol. 66, N 1.
- Caffiaux Ph.-J.** Histoire de la musique depuis l'antiqué jusqu'en 1754 / Dom Ph.-J. Caffiaux. — P., [1756].
- Caldwell J.** English keyboard music before the nineteenth century / J. Caldwell. — Oxford, 1973.
- Caldwell J., Brown A. Mulliner, Thomas** // NGD-2. — 2002. — Vol. 17.
- Caldwell J.** Sources of keyboard music to 1600 // NGD-2. — 2002. — Vol. 24.
- Calvisius S.** Compendium musicae pro incipientibus ... / S. Calvisius. — Leipzig, 1594.
- Idem. — Leipzig, ^{III}1612. — Сокр. изд. под назв.: Musicae artis praecepta nova et facilima ...
- Caroso F.** Il ballarino ... diviso in due trattati. Nel primo de'quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno à gli atti, et movimenti che intervengono ne i balli: et con molte regole si dichiara con quali creanze, et in che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diverse sorti di balli, et balleti si all'uso d'Italia ... / M. Fabritio Caroso da Sermoneta. — Venezia, 1581.
- Cellier A., Bachelin H.** L'orgue / A. Cellier, H. Bachelin. — P., 1933.
- Cerone P.** El Mellopeo y maestro: Tractado de mvsica theorica y pratica en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros ... Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo ... — Napoli, 1613.
- Cersne von Minden E.** Der minne Regeln // Deutsche National-Literatur / hrsg. v. J. Kürschner. — Berlin ; Stuttgart, [c. 1887]. — Bd. 10.
- Chandelier I.** Les enseignemens. Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. fr. 1673, fol. 1-1483.
- Charpentier M.-A.** Règles de composition ... [c. 1692]. Опубл. в ст.: Ruff L. M. Marc-Antoine Charpentier's *Règles de composition* // The consort. — 1967. — Vol. 24.
- Choquel H.-L.** La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même, ouvrage utile et curieux approuvé par l'Académie Royale des Sciences ... — P., 1759.

- Choron A., Fayolle F.** Dictionnaire historique de musique, précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique / A. Choron, F. Fayolle. — P., 1817.
- Chybiński A.** Polnische Musik und Musikkultur des XVI. Jahrhunderts // SIMG. — 1911–1912. — Jg. 13.
- Chybiński A.** Beyträge zur Geschichte des Taktenschlagens / A. Chybiński. — Leipzig, 1912.
- Chybiński A.** Warszawska tabulatura organowa z XVII wieku // Polski rocznik muzykologiczny. — 1936. — Wyd. 2.
- Clément Ch.-Fr.** Essai sur l'accompagnement du clavecin, pour parvenir facilement et en peu de tems à accompagner avec des chiffres ou sans chiffres par les principes les plus clairs et les plus simples de la composition / Ch.-Fr. Clément. — P., 1758.
- Climont J.** J. B. Cabanilles, una vía al clasicismo // Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65 cumpleaños / ed. de E. Casares Rodicio, C. Villanueva. — Santiago de Compostela, 1990.
- Closson E.** P. Taskin // SIMG. — 1910–1911. — Jg. 12.
- Closson E.** Histoire du piano / E. Closson. — Bruxelles, 1944.
- Coclico A. P.** Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Pres. In quo praeter caetera tractatur haec: De modo ornate canendi. De regula contrapuncti. De compositione ... — Nürenberg, 1552.
- Idem. — ^R1954.
- Collin de Blaumont F.** Avertissement // Motets de feu ... / M. De Lalande. — P., 1729.
- Collins M.** In defence of the French trill // JAMS. — 1973. — N 26.
- Conforto G. L.** Breve et facile maniera d'esercitarsi ... / G. L. Conforto. — Roma, [c. 1593].
- Corrette M.** Le maître de clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique ... avec des leçons chantantes où les accords sont notés / M. Corrette. — P., 1753.
- Corso R.** Dialogo del ballo ... nuovamente posto in luce / R. Corso. — Venecia, 1555.
- Cortot A.** Cours d'interpretation / A. Cortot. — P., 1934.
- Couperin F.** L'Art De toucher Le Clavecin ... / F. Couperin. — P., 1716.
- Idem. — P., ^{II}1717.
- Couperin F.** L'Art de toucher le Clavecin = Die Kunst das Clavecin zu spielen = The Art of playing the Harpsichord / hrsg. u. ins Deutsch übers. v. A. Linde ; engl. Übers. v. M. Roberts. — Leipzig, 1933.

- Cramer C. F.** Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern ... // *Magazin der Musik*. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer, Professor in Kiel. Erster Jahrgang. — Hamburg, 1783.
- Crüger J.** *Musicae practicae praecepta brevia, & exercitia pro tyronibus varia*. Der rechte Weg zur Singekunst, darinnen begriffen ein kurtzer und gründlicher Unterricht, wie die Jugend, so Beliebung zur Music trägt leicht und vortheilhaftig kan angeführet werden ... / J. Crüger. — Berlin, 1660.
- Cunningham W.** *The keybord music of John Bull* / W. Cunningham. — Ann Arbor, 1984.
- Curtis A.** *Sweelinck's keyboard music : a study of English elements in seventeenth-cent. Dutch composition* / A. Curtis. — Leiden ; N. Y., 1969.
- Dadelsen G. von.** *Verzierungen* // MGG-1. — 1966. — Bd. 13.
- Dalla Casa G.** *Il vero modo di diminuir, libri I et II* / G. dalla Casa. — Venetia, 1584.
- Dandrieu J. F.** *Principes de l'accompagnement du clavecin exposez dans des tables dont la simplicité et l'arangement peuvent, avec une médiocre attention, faire conoitre les règles les plus sûres et les plus nécessaires pour parvenir à la théorie et à la pratique de cète sience ...* / J. F. Dandrieu. — P., [c. 1719].
- Dannreuther E.** *Musical ornamentation* : in 2 vol. / E. Dannreuther. — L., 1893–1895.
- D'Aquin de Chateau-Lyon P. L.** *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la literature, et les beaux-arts, sous le règne de Louis XV* / P. L. D'Aquin de Chateau-Lyon. — Amsterdam ; P., 1752.
- Daube J. F.** *Der General-Baß in drey Accorden, gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren ...* / J. F. Daube. — Frankfurt am Mayn, 1756.
- Deffner H.** *Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente bis J. P. Sweelinck* / H. Deffner. — Kiel, 1928.
- Della Corte A.** *Francesco Durante* / A. Della Corte. — Kassel, ^{II}1954.
- [Démoz de la Salle].** *Methode de musique selon un nouveau système très-court, très-facile & très-sûr ...* par m. *** Prêtre / [Démoz de la Salle]. — P., 1728.
- Denis J.** *Traité de l'accord de l'Espinette ...* / J. Denis. — P., 1643.
Idem. — P., ^{II}1650.
- Der Nekrolog auf Seb. Bach vom Jahre 1754** : Neudr. / eingel. v. F. Richter // *Bach-Jahrb.* — 1920.

- Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard / eingeteilt u. hrsg. v. J. M. Müller-Blattau. — Leipzig, 1926.
- Dirksen P.* Sweelinck's keyboard style and Scheidemann's intavolations // Proc. of the Göteborg Intern. Organ Acad., 1994 / ed. by S. Jullander, H. Davidsson. — Göteborg, 1995.
- Dirksen P.* The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck / P. Dirksen. — Utrecht, 1997.
- Diruta G.* Il Transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar Organi, & Istromenti da penna. Del R. P. Girolamo Dirvta pervgino, dell' Ordine de' frati Minori Conu. di S. Francesco, organista del dvomo di Chioggia. Nel quale facilmente, & presto s'impara di conoscere sopra la Tastatura il luogo di ciascuna parte, & come nel Diminuire si deueno portar le mani, & il modo d'intendere la Intauolatura; prouando la verità, & necessità delle sue Regole, con le Toccate de diuersi Eccellenti Organisti, poste nel fine del Libro. Opera nuouamente ritrouata, vtilissima, & necessaria a professori d'Organo.
Pt. 1. — Venezia, 1593.
Idem. — Venezia, ^{II}1612 ; ^{III}1615 ; ^{IV}1625 ; ^V1626.
Pt. 2. — Venezia, 1597.
Idem. — Venezia, ^{II}1622 ; ^{III}1639.
- Dolmetsch A.* The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries as revealed by contemporary evidence / A. Dolmetsch. — L., 1915.
Idem. — ^{II}1946 ; ^{III}1974.
- Donington R.* Ornaments // GD. — 1954. — Vol. 6.
- Donington R.* Tempo and rhythm in Bach's organ music / R. Donington. — L. ; N. Y., 1960.
- Donington R.* The interpretation of early music. — L., 1963.
Idem. — 5th rev. ed. — N. Y., 1992.
- Donington R.* Ornaments // NGD-1. — 1980. — Vol. 13.
- Dürr A.* The historical background of the composition of Johann Sebastian Bach's Clavier Suite // Bach : quart. j. of the Riemenschneider Bach Inst. — 1985. — Vol. 16, N 1.
- Dürr A.* Kritischer Bericht / A. Dürr. — Leipzig, 1989. — (Bach J. S. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Ser. 5 ; Bd. 6.1 : Das Wohltemperierte Klavier I).
- Ecorcheville J.* Le problème des ornements dans la musique // Rev. mus. de la Soc. Intern. de Musique. — 1911. — N 1.

- Edler M.* Gattungen der Musik für Tasteninstrumente : Tl. 1 : Von den Anfängen bis 1750 // Handb. der musikalischen Gattungen. — 1997. — Jg. 7.
- Eggebrecht H. H.* Zum Wort-Ton-Verhältnis in der "Musica poëtica" von J. A. Herbst / H. H. Eggebrecht. — Hamburg, 1956.
- Eggebrecht H. H.* Heinrich Schütz : Musicus poeticus / H. H. Eggebrecht. — Göttingen, 1959.
- Eitner R.* Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts : in 10 Bd. / R. Eitner. — Leipzig, 1900–1904.
- Elders W.* Componisten van de Lage Landen / W. Elders. — Utrecht ; Antwerpen, 1985.
- Emery W.* Bach's ornaments / W. Emery. — L., 1953.
- Engramelle M. D. J.* La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres dans les instruments de concerts mécaniques ... / M.-D.-J. Engramelle. — P., 1775.
- Fabbri M.* Nuova luce sull'attività fiorentina di Giacomo Antonio Perti, Bartolomeo Cristofori e Giorgio Federico Haendel // Chigiana. — 1964. — Vol. 21 (1).
- Fabbri M.* L'alba del pianoforte: verità storica sulla nascita del primo cembalo a martelletti / M. Fabbri. — Milano, 1968.
- Fabbri M.* Cembali, e cembali che fanno il piano e il forte // Atti del XIV Congr. della Soc. Internaz. di Musicologia, Bologna, 27.8–1.9. 1987. — Torino, 1991.
- Faisst I.* Beiträge zur Geschichte der Claviersonate von ihrem ersten Auftreten an bis auf C. P. Emanuel Bach // Caecilia. — 1846. — Jg. 25 ; 1847. — Jg. 26.
- Idem // Neues Beethoven-Jahrb. — Augsburg, 1924. — Bd. 1.
- Falck G.* Idea boni cantoris, das ist: Getreu und gründliche Anleitung, wie ein Music-Scholar so wol im Singen, als auch andern Instrumentis musicalibus in kurtzer Zeit so weit gebracht werden kan, daß er ein Stück mitzusingen oder zu spielen sich wird unterfangen dörrfen; aus verschiedenen berühmten Musicis colligirt und der Musicliebenden Jugend zu sonderbahrer Lust-Erweck und nützlichen Begreiffung zusammen geschrieben und heraus gegeben von Georg Falcken dem Aelteren ... in Rotenburg uf der Tauber. — Nürnberg, 1688.
- Farmer H. G.* Historical facts for the Arabian musical influence / H. G. Farmer. — L., 1930.

- Fellows E. H.* William Byrd / E. H. Fellows. — L., 1948.
- Ferguson H.* Keyboard music // NGD-1. — 1980. — Vol. 10.
- Fétis F. J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique : en 8 liv. / F. J. Fétis. — P., 1837–1844.
- Idem. — 2de éd., revue et augm. — P., ^{II}1860–1875.
- Feuillet R.-A.* Chorégraphie ou l'art de décrire la danse, par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances ... / R.-A. Feuillet. — P., 1700.
- Finck H.* Practica Musica Hermanni Finckii, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaendam de arte suaviter et artificiose cantandi contiens. — Wittenberg, 1556.
- Fischer W.* Instrumentalmusik von 1600–1750 // Handbuch der Musikgeschichte / unter Mitwirken v. Fachgenossen ; hrsg. v. G. Adler. — Frankfurt am Main, 1924.
- Forkel J. N.* Über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kenner nothwendig und nützlich ist ... / J. N. Forkel. — Göttingen, 1777.
- Forkel J. N.* Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke / J. N. Forkel. — Leipzig, 1802.
- Friderici D.* Musica figuralis, oder Neue unterweisung der Singe Kunst ... / D. Friderici. — Rostock, 1618.
- Friedländer M.* Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert : in 2 Bd. / M. Friedländer. — Stuttgart, 1902. — Bd. 1.
- Frotscher G.* Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung // Bach-Jahrb. — 1926.
- Frotscher G.* Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition : in 2 Bd. / G. Frotscher. — Berlin, 1935–1936. — Bd. 1.
- Idem. — ^{III}1966.
- Frotscher G.* Aufführungspraxis alter Musik / G. Frotscher. — Leipzig, ^V1980.
- Fuhrmann M. H.* Musicalischer-Trichter ... / M. H. Fuhrmann. — Franckfurt an der Spree, 1706.
- Fuller Maitland J. A.* The age of Bach and Handel // The Oxford history of music : in 7 vol. — L., ^{II}1931. — Vol. 4.
- Galilei V.* Fronimo: dialogo ... nel quale si contengono le vere, et necessario regole del intavolare la musica nel liuto.. / V. Galilei. — Venezia, 1568.
- Galilei V.* Dialogo della musica antica et della moderna / V. Galilei. — Firenze, 1581.

Galpin F. W. Chekker // GD. — 1954. — Vol. 2.

Ganassi dal Fontego S. Opera intitulata Fontegara la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto ... / S. Ganassi dal Fontego. — Venetia, 1535.

Ganassi dal Fontego S. Regola rubertina che insegna sonar de viola darcho tastada ... / S. Ganassi dal Fontego. — Venetia, 1542.

Ganassi dal Fontego S. Lettione Seconda pur della praticca di sonare il violone d'arco da tasti ... / S. Ganassi dal Fontego. — Venetia, 1543.

Gasparini F. L'armonico Pratico al Cimbalo. Regole, osservazioni, ed avvertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il cimbalo, spinetta, ed organo ... / F. Gasparini. — Venetia, 1708.

Idem. — Venetia, ^{IV}1745.

Geminiani F. A treatise of good Taste ... / F. Geminiani. — L., 1749.

Geminiani F. The Art of Playing on the Violin ... / F. Geminiani. — L., 1751.

Georgii W. Klaviermusik / W. Georgii. — Zürich ; Freiburg, 1950.

Idem. — Zürich ; Freiburg, ^{III}1956.

Gerber E. L. Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler ... : [in 2 Bd.] / E. L. Gerber. — Leipzig, 1790–1792.

Gérolde J. Th. Jean-Sébastien Bach / J. Th. Gérolde. — P., 1925.

Gerstenberg W. Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti / W. Gerstenberg. — Regensburg, 1933.

Gillespie J. Five centuries of keyboard music / J. Gillespie. — Belmont, ^{II}1966.

Giustiniani V. Discorso sopra la musica de suoi tempo [c. 1628] / V. Giustiniani ; ed. di S. Bongi. — Lucca, 1878.

Idem. — S. l., 1962. — (Musicological studies and documents / American Inst. of Musicology ; vol. 9).

Glyn M. H. About Elizabethian virginal music and its composers / M. H. Glyn. — L., 1924.

Godman S. Seb. Bach's copies of Ammerbach's "Orgel oder Instrument Tabulatur" // Music and letters. — 1957. — Vol. 38, N 1.

Goelinger F. A. Geschichte des Klavichords : Diss. / F. A. Goelinger. — Basel, 1910.

Goldschmidt H. Das Orchester in der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert // SIMG. — 1900–1901. — Jg. 2.

- Gombosi O.* Zur Vorgeschichte der Toccate // *Acta musicologica*. — 1934. — Vol. 6, fasc. 2.
- González Valle J. V.* Cabanilles en entorno europeo // *Tiento a Cabanilles* : simposio intern. — Valencia, 1995.
- Gould G.* The Glenn Gould reader / G. Gould. — N. Y., 1985.
- Grassineau J.* A musical dictionary ... / J. Grassineau. — L., 1740.
- Grocheo J. de.* De musica [c. 1300] / J. de Grocheo ; hrsg. v. J. Wolf // *SIMG*. — 1899–1900. — Jg. 1.
- Grüß H.* Tempofragen der Bachzeit // *Bach-Studien* / hrsg. v. R. Eller, H.-J. Schulze. — Leipzig, 1975.
- Gustafson B.* French harpsichord music of the 17th century : a thematic catalog of the sources with comment. : in 3 vol. / B. Gustafson. — Ann Arbor, 1979.
- Gustafson B., Fuller D.* A catalog of French harpsichord music, 1699–1780 / B. Gustafson, D. Fuller. — Oxford, 1990.
- Gustafson B.* Bauyn // *MGG-2*. — 1994. — Bd. 1.
- Haas R.* Die Musik des Barocks / R. Haas. — Potsdam, 1928. — (Handbuch der Musikwissenschaft ; [Bd. 3]).
- Haas R.* Aufführungspraxis der Musik / R. Haas. — Wildpark-Potsdam, 1931. — (Ibid. ; [Bd. 8]).
- Häfner R.* Die Entwicklung der Spieltechnik und der Schul- und Lehrwerke für Klavierinstrumente / R. Häfner. — München, 1937.
- Harding R.* Origins of musical time and expression / R. Harding. — L., 1938.
- Harich-Schneider E.* Die Kunst des Cembalo-Spiels / E. Harich-Schneider. — Kassel, 1939.
- Idem. — 2., erw. Ausg. — 1958.
- Idem. — ^{III}1970.
- Harley J.* William Byrd, gentleman of the Chapel Royal / J. Harley. — Aldershot, 1997.
- Harras M.* Notes inégales // *MGG-2*. — 1997. — Bd. 7.
- Hautus L.* Beitrag zur Datierung der Klavierwerke D. Scarlattis // *Musikforschung*. — 1973. — Bd. 26.
- Hefling S. E.* Rhythmic alteration in seventeenth and eighteenth-century music : Notes inégales and overdotting / S. E. Hefling. — N. Y., 1993.
- Heimes K. F.* Antonio Soler's keyboard sonatas / K. F. Heimes. — [Pretoria], 1965.

- Heimes K. F.* Carlos Seixas's keyboard sonatas / K. F. Heimes. — [Pretoria], 1967.
- Heinichen J. D.* Neu erfundene und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebhaber auff gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses ... / J. D. Heinichen. — Hamburg, 1711.
- Heinichen J. D.* Der General-Bass in der Composition, oder: neue und gründliche Anweisung, wie ein Music-Liebhaber mit besonderm Vortheil durch die Principia der Composition, nicht allein den General-Bass im Kirchen- Cammer- und theatralischen Stylo vollkommen et in altiori Gradu erlernen; sondern auch zu gleicher Zeit in der Composition selbst wichtige Profectus machen könne ... / J. D. Heinichen. — Dresden, 1728.
- Helm E. E.* Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach / E. E. Helm. — New Haven (Connecticut), 1989.
- Henkel H.* Klavier // MGG-2. — 1996. — Bd. 5.
- Herbst J. A.* Musica practica sivi instructio pro symphoniacis, das ist: Eine kurtze Anleitung, wie die Knaben und andere, so sonderbare Lust und Liebe tragen auff jetzige italienische Manier ... unterrichtet werden ... / J. A. Herbst. — Nürnberg, 1643.
- Idem. — Frankfurt, ^{III}1658. — Под назв.: Musica moderna prattica...
- Herbst J. A.* Musica poëtica, sivi compendium melopoëticum, das ist: eine kurtze Anleitung und gründliche Unterweisung, wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang, nach gewiesen Praeceptis und Regulis componieren und machen soll ... — Nürnberg, 1643.
- Hermann-Bengen I.* Tempobezeichnungen : Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jh. / I. Hermann-Bengen. — Tutzing, 1959.
- Heuß A.* Die Dynamik der Mannheimer Schule // ZMw. — 1919. — Jg. 2, H. 1.
- Hiller J. A.* Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange ... — Leipzig, 1780.
- Hiller J. A.* Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler, neuer Zeit / J. A. Hiller. — Leipzig, 1784.
- Hirt F. J.* Meisterwerke des Klavierbaues : Geschichte der Saitenklaviere von 1440 bis 1880 / F. J. Hirt. — Olten, 1955.
- Historia de la música española : en 7 vol.* / bajo la dir. de P. López de Osa-ba. — Madrid, 1983–1988.
- Idem. — Madrid, ^{II}1996.
- Hobohm W.* Pädagogische Grundsätze und ästhetische Anschauungen Telemanns in der "Kleine Kammermusik"—1716 // 5. Magdeburger Telemannfesttage. — Magdeburg, 1975.

- Hoffmann-Erbrecht L.* Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit // Jenaer Beiträge zur Musikforschung 1. — Leipzig, 1954.
- Hoppe G.* Zu musicalisch-kulturellen Befindlichkeiten des anhalt-köthnischen Hofes zwischen 1710 und 1730 // Cöthener Bach-Hefte : Beiträge zum Kolloquium "Kammermusik und Orgel im höfischen Umreis—Das Pedalcembalo" am 19. Sept. 1997 im Johannesgeorgsbau des schlosses Köthen. — Köthen, 1998.
- Hotteterre J.* L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere, sur la Flûte-a-bec, sur le Hautbois, et autres Instrumens de Dessus. Avec des préludes tous faits sur tous le tons dans différens mouvements et différens caractères, accompagnés de leurs agréments et de plusieurs difficultés propres à exerser et à fortifier. Ensemble des principes de modulation et de transcriotion; en outre une dissertation instructive sur toutes les différentes espèces de mesures, &c. op. 7 / J. Hotteterre le Romain. — P., 1719.
- Houle G. L.* The musical measure as discussed by theorists from 1650–1800 : Ph. D. diss. / G. L. Houle. — Stanford, 1961.
- Houle G. L.* Meter in music, 1600–1800 : performance, perception, and notation / G. L. Houle. — Bloomington ; Indianapolis, 1987.
- Hubbard F.* Three centuries of harpsichord making / F. Hubbard. — Cambridge (Massachusetts), 1965.
- Hüllmandel N.-J.* Clavecin // Encyclopédie méthodique : Musique : en 2 t. / publiée par MM. [N. E.] Framery et [P. L.] Ginguéné. — P., 1791–1818. — T. 1.
- Humano [Ph. Ch. Hartung].* Musicus theoretico-practicus / Humano. — Nürnberg, 1749.
- Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel ... / J. N. Hummel. — Wien, 1828.
- Huygens C.* → Musique et musiciens au XVIIe siècle.
- Jacobi E.* Notes inégales // Riemann Musik Lexikon : Sachteil / hrsg. v. H. H. Eggebrecht. — Mainz etc., 1967.
- Jacobs C. G.* The performance practice of Spanish Renaissance keyboard music : diss. / C. G. Jacobs. — N. Y., 1962.
- Jambou L.* Les origenes du tiento / L. Jambou. — P., 1982.
- James Ph.* Early keyboard instruments from their beginnings to the year 1820 / Ph. James. — L., 1930.
- Johnsson B.* Manuel Blasco de Nebra, ein unbekannter Klaviermeister // Fontis artis musicae. — 1985. — Vol. 34.

- Judd R.* Italy // Keyboard music before 1700 / ed. by A. Silbiger. — Routledge etc., 1995. — (Routledge studies in musical genres).
Idem. — ¹¹2004.
- Kahle F.* Georg Friedrich Händels Cembalosuiten : Diss. / F. Kahle. — Berlin, 1929.
- Kaldenbach Ch.* Dissertatio musica, exhibens analisyn harmonicae Orlando di Lasso, V. voc. Cui textus est: In me transierunt, etc. Juxta leges & regulas musicae poeticae institutam, praeside Christoforo Caldenbaccio, El. Prof. Respondente Elia Walthero, arnstadia thuringo. — Reis, 1664.
- Kalvitz S.* → *Calvisius S.*
- Kastner S.* Carlos de Seixas / S. Kastner. — Coimbra, 1947.
- Kastner S.* Randbemerkungen zu Cabanilles' Klaviersatz // Anuario musical. — 1962. — Vol. 17.
- Kaufmann H. W.* More on the tuning of the archicembalo / JAMS. — 1970. — N 23.
- Keller H.* Die musikalische Artikulation, insbesondere bei J. S. Bach / H. Keller. — Stuttgart, 1925. — (Veröffentlichungen des Musik-Institut der Universität Tübingen).
- Keller H.* Die Orgelwerke Bachs / H. Keller. — Leipzig, 1948.
- Keller H.* Die Klavierwerke Bachs / H. Keller. — Leipzig, 1950.
- Keller H.* Phrasierung und Artikulation / H. Keller. — Kassel, 1955.
- Keller H.* Domenico Scarlatti, ein Meister des Klaviers / H. Keller. — Leipzig, 1957.
- Kenyon M.* Harpsichord music / M. Kenyon. — L., 1949.
- Kenyon de Pascual B.* Clavicordios and clavichords in 16th-century Spain // Early music. — 1992. — Vol. 20, N 4.
- Kettlewell D.* The dulcimer : diss. / D. Kettlewell. — Loughborough, 1976.
- Keyboard music before 1700 / ed. by A. Silbiger. — Routledge etc., 1995. — (Routledge studies in musical genres).
Idem. — ¹¹2004.
- Kinkeldey O.* Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts : ein Beitr. zur Geschichte der Instrumentalmusik / O. Kinkeldey. — Leipzig, 1910.
- Kinsky G.* Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln : Katalog : in 4 Bd. / G. Kinsky. — Leipzig, 1910–1916. — Bd. 1 : Beseitete Tasteninstrumente, Orgel und Orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente. — 1910.

- Kinsky G.* Zur Echtheitfrage des Berliner Bach-Flügel // *Bach-Jahrb.* — 1924.
- Kinsky G.* Pedalklavichord oder Orgel bei Bach? // *Acta musicologica.* — 1936. — Vol. 8, fasc. 3–4.
- Kircher A.* Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Jesu presbyteri Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta ... : [in 2 t.] / A. Kircher. — Roma, 1650.
- Kirkpatrick R.* Eighteenth-century metronomic indications // *Papers read by members of the American Musicological Soc. at the ann. meeting, Washington (D. C.), Dec. 29th a. 30th, 1938.* — S. 1., 1940.
- Kirkpatrick R.* Domenico Scarlatti / R. Kirkpatrick. — Princeton, 1953.
- Idem. — IV 1984.
- Kirnberger J. Ph.* Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert ... : [in 2 Tl.] / J. Ph. Kirnberger. — Berlin, 1771–1776.
- Klauwell O.* Der Vortrag in der Musik / O. Klauwell. — Berlin ; Leipzig, 1883.
- Klauwell O.* Die Formen der Instrumentalmusik / O. Klauwell. — Leipzig, 1894.
- Klauwell O.* Geschichte der Sonate / O. Klauwell. — Köln ; Leipzig, 1899.
- Kleefeld W.* Das Orchester der Hamburger Oper, 1678–1738 // *SIMG.* — 1899–1900. — Jg. 1.
- Kloppenburg W. Ch. M.* De Ontwikklingsgang van de Pianomethoden, van het Begin af tot aan de methode van Deppe c. 1550 tot 1895 : uitgeverij het spectrum / W. Ch. M. Kloppenburg. — Utrecht ; Brussel, 1951.
- Klotz H.* Die Ornamentik des Klavier- und Orgelwerke von J. S. Bach / H. Klotz. — Kassel, 1984.
- Kobayashi Y.* Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736 bis 1750 // *Bach-Jahrb.* — 1988.
- Koch H. Ch.* Musikalisches Lexikon ... / H. Ch. Koch. — Frankfurt am Main, 1802.
- Koopman T.* Over oude vingerzetting en articulatie // *Mens en melodie.* — 1972. — Jg. 27, N 7.
- Körte O.* Laute und Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts / O. Körte. — S. 1., 1901.
- Kottick E. L.* A history of the harpsichord / E. L. Kottick. — Bloomington, 2003.

- Krause Ch. G.* Von der musikalischen Poesie ... / Ch. G. Krause. — Berlin, 1752.
- Krauss A.* Italian invention for instruments with a keyboard // SIMG. — 1913–1914. — Jg. 13.
- Krebs C.* Die besetzte Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts // VMw. — 1892. — Jg. 8.
- Krebs C.* Girolamo Diruta's "Il Transilvano" // VMw. — 1893. — Jg. 9.
- Kretschmar M.* Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre // Jahrb. der Musikbibliothek Peters. — 1912.
- Kreutz A.* Revisionsbericht // Das Wohltemperierte Klavier : neue Urtext-Ausg. / J. S. Bach ; nach den Quellen [rev.] v. A. Kreutz. — Leipzig, [1963]. — Bd. 1.
- La Borde J.-B. de.* Essai sur la musique ancienne et moderne : en 4 t. / J. B. de Laborde. — P., 1780. — T. 1.
- La Chapelle J.-A. de.* Les vrais principes de la musique ... exposés par une gradation de leçons distribuées d'une manière facile et sûre pour arriver à une connoissance parfaite et pratique de cet art ... : [en 4 liv.] / J.-A. de La Chapelle. — P., 1736–1752. — Liv. 2. — 1737.
- La Tour Landry de.* Le livre du chevalier de La Tour Landry (1371–1372) / de La Tour Landry ; publiée par A. de Montaignon et al. — P., 1854.
- La Voye Mignot de.* Traité de musique, pour bien et facilement apprendre à chanter et composer, tant pour les voix que pour les instruments. Divisé en trois parties. Où se voyent tous les exemples des principales règles et observations pratiquées par les plus excellens auteurs / de La Voye-Mignot. — P., 1656.
- Idem. — P., ^{II}1666.
- Lach R.* Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie / R. Lach. — Leipzig, 1913. — (Beiträge zur Geschichte der Melodie).
- Lacombe J.* Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique ... / J. Lacombe. — P., 1752.
- Idem. — P., ^{II}1753 ; ^{III}1755 ; ^{IV}1759 ; ^V1766.
- Idem. — Trad. italiana. — 1758.
- L'Affillard M.* Principes tres-faciles pour bien apprendre la musique qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le Chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert; Par le S^r l'Affillard, Ordinaire de la Musique du Roy. 5me édition, revue, corrigée et augmentée. — P., 1705.

- Land J. P. N.* Het Luitboeck van Thysius beschreven en toegelicht / J. P. N. Land. — Amsterdam, 1889.
- Landowska W.* Bach et ses interprètes : Sur l'interprétation des oeuvres de clavecin de J. S. Bach // *Mercure de France*. — 1905. — 15 nov.
- Landowska W.* La musique ancienne / W. Landowska. — P., 1909.
- Landowska W.* Bach und die französische Klaviermusik // *Bach-Jahrb.* — 1910.
- Landowska W.* Für welches Instrument hat Bach das "Wohltemperierte Klavier" geschrieben? // *ZMw.* — 1911. — 18. Mai.
- Landowska W.* For whom had Bach written his Well-tempered Clavier? // *The dominant*. — 1927. — Nov.
- Lanfranco G. M.* Scintille di musica ... / G. M. Lanfranco. — Brescia, 1533.
- Laukvik J.* Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis : eine Einf. in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jh. / J. Laukvik. — Stuttgart ; Kassel, 1990.
- Laurencie L. de.* Les luthistes / L. de Laurencie. — P., 1928. — (Les musiciens célèbres).
- Le Cerf G.* Note sur le clavichorde et le dulce melos de ms. Lat. 7295 // *Rev. de musicologie*. — 1931. — N 37–38.
- Le Cerf de La Viéville J. L.* Comparaison de la musique italienne et de la musique française, où en examinant en détail les avantages des spectacles, et de mérite des compositeurs des deux nations ... : [en 3 pt.] / J. L. Le Cerf de La Viéville. — Bruxelles, 1704–1706. — Pt. 2. — 1705.
- Le Huray P., Jenkins G.* Fingering // *NGD-1*. — 1980. — Vol. 6.
- Lebègue N.* Méthode pour toucher l'orgue ... / N. Lebègue. — P., 1910. — (Archives des maîtres de l'orgue des XVI, XVII et XVIII siècles ; vol. 10).
- Ledbetter D.* Harpsichord and lute music in 17th-century France / D. Ledbetter. — L., 1987.
- Ledbetter D.* Bach's Well-tempered Clavier : The 48 preludes and fugues / D. Ledbetter. — New Haven ; L., 2002.
- Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes* / éd. et comment. par G. Le Cerf, E.-R. Labande. — P., 1932. — (Instruments de musique du XVe siècle).
- Idem. — Kassel, ^R1972. — (Documenta musicologica. R. 2 ; Bd. 4).
- Libanori A.* Ferrara d'oro imbrunito ... / A. Libanori. — Ferrara, [1665–1674].
- Lindley M.* Keyboard technique and articulation: evidence for the performance practice of Bach, Handel and Scarlatti // *Bach, Handel, Scarlatti : tercentenary essays* / ed. by P. Williams. — Cambridge etc., 1985.

- Lindley M.* Tuning Renaissance and Baroque keyboard instruments: some guidelines // PPR. — 1994. — Vol. 7, N 1.
- Lindley M.* Temperaments // NGD-2. — 2002. — Vol. 25.
- Llorens Cisteró J. M.* Joan Baptista Cabanilles, organista de exepción (1644–1712) // Joan Baptista Cabanilles: músico valenciano universal. — Valencia, 1981.
- Llorens Cisteró J. M.* La música española en la segunda mitad del siglo XVI: polifonía, música instrumental, tratadistas // España en la música de Occidente : actas del congr. internac. — Madrid, 1987. — Vol. 1.
- Löhlein G. S.* Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durchgehends mit practischen Beyspielen erkläret / G. S. Löhlein. — Leipzig ; Züllichau, 1765.
Idem. — ^{II}1772 ; ^{III}1779.
Idem. — 1825.
- Löhlein G. S.* Clavier-Schule, zweyter Band. Worinnen eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe, und andern im ersten Bande fehlenden Harmonien gegeben wird ... / G. S. Löhlein. — Leipzig, 1781.
- Lohmann L.* Studien zu Artikulations-Problemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts / L. Lohmann. — Regensburg, 1986.
- Longo A.* Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica / A. Longo. — Napoli, 1913.
- López-Calo J.* El tiento: orígenes y características // El órgano español : actas del I congr. — Madrid, 1983.
- Loulié É.* Eléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre très-clair, très-facile, et très-court, et divisez en trois parties. La première pour les enfans. La seconde pour les personnes plus avancez en âge. La troisième pour ceux qui sont capables de raisonner sur les principes de la musique. Avec l'estampe, la description et l'usage du chronomètre ou instrument de nouvelle invention par le moyen duquel les compositeurs de musique pourront désormais marquer le véritable mouvement de leurs compositions, et leurs ouvrages marquez par rapport à cet instrument, se pourront exécuter en leur absence comme s'ils en battoient euxmesmes la mesure / É. Loulié. — P., 1696.
Idem. — P., ^{II}1698.
Idem. — ^R1971.
- Loulié É.* Elements or principles of music (1696) / É. Loulié ; transl. a. ed. by A. Cohen. — Assen, 1965.

- Lungershansen H.* Zur instrumentalen Kolorierungspraxis des XVIII Jahrhunderts // ZMw. — 1934. — Jg. 16, H. 11–12.
- Luscinius O.* Musurgia seu Praxis Musicae. Illius primo quae instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomar Luscinio ... — Strasbourg, 1536.
- Idem. — Strasbourg, 11542.
- Mace Th.* Music's Monument; or, a Remembranceer Of the Best Practical Musick, Both Divine and Civil, that has ever been known, to have been in the world ... / Th. Mace. — L., 1676.
- Maffei G. C.* Delle lettere del S^{er} Gio. Camillo Maffei da Solofra, Libri Due, dove ... v'è un discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta. — Napoli, 1562.
- Maffei Sc. de.* Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano, e forte: aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali // Giornale de'letterati d'Italia. — Venezia, 1711. — T. 5, articolo 9.
- Maffei Sc. de.* Beschreibung eines neuerfundenen Claviceins, auf welchem das piano und forte zu haben, nebst einigen Betrachtungen über die Musicalische Instrumente: Aus dem Welschen ins Teutsche übersetzt von König // Critica Musica ... / J. Mattheson. — Hamburg, 1725. — T. 2.
- Mahling Ch. H.* Zur Fragen des Tempo in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts // Die Blasinstrumente und ihre Verwendung sowie zu Fragen des Tempos in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts : Konferenzbericht der 4. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz · 26./27. Juni 1976. — [Blankenburg/Harz, 1977]. — (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretazion von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ; H. 4, Tl. 2).
- Maichelbeck F. A.* Die auf dem Clavier lehrende Caecilia, welche guten Unterricht ertheilet / wie man nicht allein im Partitur-schlagen mit 3. und 4. Stimmen spielen / sondern auch / wie man aus der Partitur Schlag-Stück verfertigen / und allerhand Läufe erfinden könne ... In Drey Theil abgetheilet ... Denen Music-Liebhabern vor Augen gelegt durch Franciscum Antonium Maichelbek ... Opus II. — Augspurg, 1738.
- Malipiero G. F.* Domenico Scarlatti // MQ. — 1927. — Vol. 13, N 3.
- Marmontel A.-F.* Les pianistes célèbres / A.-F. Marmontel. — P., 1878.
- Marmontel A.-F.* Histoire du piano et ses origines / A.-F. Marmontel. — P., 1885.
- [Marpurg F. W.]* Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des Critischen Musicus an der Spree / [F. W. Marpurg]. — Berlin, 1750.

- Idem. — 4., verb. u. verm. Aufl. — Berlin, 1762.
- Idem. — Trad. française. — P., 1756.
- Marpurg F. W.** Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik ... : [in 5 Bd.] / F. W. Marpurg. — Berlin, 1754–1778. — Bd. 3–4. — 1757.
- Marpurg F. W.** Anleitung zum Clavierspielen, der schönem Ausübung der heutigen Zeit gemäß entworfen ... / F. W. Marpurg. — Berlin, 1755.
- Idem. — 2., verb. Aufl. — Berlin, 1765.
- Marpurg F. W.** Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen. Nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger ... : [in 3 Tl.] / F. W. Marpurg. — Berlin, 1755–1758.
- Marpurg F. W.** Anleitung zur Singkomposition ... / F. W. Marpurg. — Berlin, 1758.
- Marpurg F. W.** Kritische Einleitung in der Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik ... / F. W. Marpurg. — Berlin, 1759.
- Marpurg F. W.** Anhang zum Handbuch bey dem Generalbasse ... / F. W. Marpurg. — Berlin, 1760.
- Marpurg F. W.** Versuch über die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und 4 Tabellen ... / F. W. Marpurg. — Breslau, 1776.
- Marpurg F. W.** Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit, von Simeon Metaphrasten, dem Jüngern / F. W. Marpurg. — Cölln am Rhein, 1786.
- Marshall R.** The compositional process of J. S. Bach / R. Marshall. — Princeton (New Jersey), 1972.
- Marshall R. L.** Organ or "Klavier"? : Instrumental prescriptions in the sources of J. S. Bach's music // J. S. Bach as organist: his instrument, music and performance practices. — Bloomington, 1985.
- Marshall R. L.** The music of Johann Sebastian Bach: the sources, the style, the significance / R. L. Marshall. — N. Y., 1989.
- Mattheson J.** Das Neu-Eröffnete Orchestre, Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge. Durch J. Mattheson, Secr. Mit beygefügtten Anmerkungen Herrn Capell-Meister Keisers. — Hamburg, 1713.

- Mattheson J.** Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass. Welche mittelst 24. leichter und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tönen des Endes auszustellen ist, dass einer, der diese 48. Probe-Stücke rein trifft und das darinn Enthaltene wohl anbringt, sich vor andern rühmen möge: er sey ein Meister im accompagniren ... / J. Mattheson. — Hamburg, 1719.
- Mattheson J.** Die Lehr-reiche Meister-Schule, oder: freundliches Unterricht für solche, die ohne zulänglichen Meister spielen wollen // *Critica musica* ... / J. Mattheson. — Hamburg, 1722. — T. 1.
- Mattheson J.** *Critica musica* d. i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung / vieler theils vorgefassten / theils einfältigen Meinungen / Argumenten und Einwürffe / so in alten und neuen / gedruckten und ungedruckten / Musicalischen Schriften zu finden. Zur möglichsten Ausräutung aller groben Irrthümer / und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft / in verschiedene Theile abgefasst / und Stück-weise heraus gegeben : [in 2 t.] / J. Mattheson. — Hamburg, 1722–1725. — T. 2. — 1725.
- Mattheson J.** Kleine Generalbass-Schule. Worin nicht nur Lernende, sondern vornehmlich Lehrende aus den allersten Anfangs-Gründen des Clavier-Spielens, überhaupt und besonders, durch verschiedene Classen und Ordnungen der Accorde stufen-weise, mittelst gewisser Lectionen oder stündlicher Aufgaben, zu mehrer Vollkommenheit in dieser Wissenschaft richtig, getreulich und auf die deutlichste Lehr-Art kürztlich angeführet werden ... / J. Mattheson. — Hamburg, 1735.
- Mattheson J.** Der Vollkommene Capellmeister, das ist gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will ... / J. Mattheson. — Hamburg, 1739.
- Mattheson J.** Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler &c. Leben, Wercke, Verdienste &c. erscheinen sollen ... / J. Mattheson. — Hamburg, 1740.
- Maugars A.** *Response faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* / A. Maugars. — P., 1685.
- McClelland I. L.** *The origins of the romantic movement in Spain* / I. L. McClelland. — Liverpool, 1937.
- McKinnon J. W. et al.** *Psaltery [sawtry]* // NGD-2. — 2002. — Vol. 20.

- Meer J. H. van der.* Stimmungsschemata auf italienischen und spanischen Psalterien // Das Musikinstrument. — 1989. — N 7.
- Meer J. H. van der.* Clavichord // MGG-2. — 1995. — Bd. 2.
- Meer J. H. van der et al.* Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal // MGG-2. — 1995. — Bd. 2.
- Meeùs N.* The chekker // Organ yearbook. — 1985. — Vol. 16.
- Meeùs N.* Enharmonic keyboard // NGD-2. — 2002. — Vol. 8.
- Menestrier C.-F.* Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publiques // De l'harmonie / C.-F. Menestrier. — P., 1669.
- Menestrier C.-F.* Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre / C.-F. Menestrier. — P., 1682.
- Mercadier de Belestia J.-B.* Nouveau système de musique théorique et pratique ... / J.-B. Mercadier de Belestia. — P., 1776.
- Mersenne M.* Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instrumens harmoniques ... / M. Mersenne. — P., 1636. — Traité des instrvmens à cordes, livre 3 : Des instrvmens à cordes ...
- Meyer E. H.* Die Bedeutung der Instrumentalmusik am fürstlichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kroměříž (Kremsier) // Aufsätze über Musik / E. H. Meyer. — Berlin, 1957a.
- Meyer E. H.* Instrumentale Tanzkompositionen und Volksmusik in Deutschland um 1600 // Ibid. — Berlin, 1957b.
- Miesner H.* Aus der Umwelt Ph. Em. Bachs // Bach-Jahrb. — 1937.
- Milchmeyer J. P.* Die wahre Art das Pianoforte zu spielen ... / J. P. Milchmeyer — Dresden, 1797.
- Mizler L.* Anfangsgründe des General-Basses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt, und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen ... / L. Mizler. — Leipzig, 1739.
- Montclair M. P. de.* Petite méthode pour apprendre la musique aux enfans et même aux personnes plus avancées en âge ... / M. P. de Montclair. — P., [c. 1735].
- Montclair M. P. de.* Principes de Musique: Divisez en quatre parties. La première partie contient tout ce qui appartient à l'intonation; La II^e partie Tout ce qui regarde la mesure et le mouvement. La III^e partie la manière de joindre les paroles aux nottes et de bien former les agréments du chant. La IV^e partie est l'abrégé d'un nouveau système de musique, par

- lequel l'auteur fait voir qu'en changeant peu de choses dans la manière de noter la musique, on en rendroit l'étude et la pratique plus aisées ... / M. P. de Montclair. — P., 1736.
- Mooser R.-A.* Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle : en 3 vol. / R.-A. Mooser. — Genève, 1948–1951.
- Morellet A.* De l'Expression en musique ... / A. Morellet. — S. l., 1759.
- Morley Th.* A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke set down in forme of dialogue: divided into three partes, the first teacheth to sing withall such things necessary for the knowledge of pricktsong. The second treateth of descante and to sing two parts in one upon a plainsong of ground, with other things necessary for a discanter. The third and last part entreateth of composition of 3, 4, 5 or more parts with many profitable rules to that effect. With new songs of 2. 3. 4 and 5 parts. By Thomas Morley, batchler of music, and one of the gent. of hir Majesties Royall Chapell. — L., 1597.
- Idem. — L., 1952.
- Idem. — L., 1963.
- Moscheles I. von.* Aus Moscheles Leben : Nach Briefen und Tagebüchern : in 2 Bd. / I. von Moscheles. — Leipzig, 1873. — Bd. 2.
- Mozart L.* Gründliche Violinschule ... / L. Mozart. — Augsburg, 1756.
- Idem. — 3., verm. Ausg. — 1787.
- Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen : Gesammtausg. / W. A. Mozart ; gesamm. u. erläutert v. W. A. Bauer, O. E. Deutsch ; hrsg. v. der Intern. Stiftung Mozarteum, Salzburg. — Kassel ; Basel, 1962. — Bd. 2.
- Müller A. E.* Die grosse Pianoforte-Schule ... / A. E. Müller. — Leipzig, 1808.
- Müller-Blattau J. M.* Grundzüge einer Geschichte der Fuge / J. M. Müller-Blattau. — Kassel, ¹¹1931.
- Muris J. de.* Epytoma Johannes de Muris in musicam Boecii. In quo omnes conclusiones musice prout est inter septem artes liberales primaria ... / J. de Muris. — Frankfurt an der Oder, 1508.
- Muris J. de.* Musica speculativa secundum Boetium, June 1323 / J. de Muris ; hrsg. v. C. Falkenroth. — Stuttgart, 1992.
- Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig : Katalog. — Leipzig, 1981. — Bd. 4 : Clavichorde / hrsg. v. H. Henkel.
- Musique et musiciens au XVII^e siècle:* correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens / Soc. pour l'Histoire Mus. de Pays-Bas; publiées par W. J. A. Jonkbloet, J. P. N. Land. — Leyde, 1882.

- Nassarre P.* Escuela música, según la práctica moderna ... : [en 2 vol.] / P. Nassarre. — Zaragoza, 1723–1724.
- Naylor E. W.* Shakespeare and music / E. W. Naylor. — L. ; Toronto, 1931.
- Negri C.* Le gratie d'amore di Cesare Negri milanese, detto il Trombone, professore di ballare, opera nova, et vaghissima, divisa in tre trattati. — Milano, 1602.
- Negri C.* Nuove inventioni di balli, opera vaghissima di Cesare Negri milanese, ditta il Trombone, famoso, et eccellente professore di ballare. Nella quale si danno i giusti modi del ben portar la vita, et di accommodarsi con ogni leggiadria di movimento alle creanze, et gratie d'amore ... — Milano, 1604.
- Němeček J.* Nástin české hudby XVIII. století / J. Němeček. — Praha, 1955.
- Neumann F.* The French inégales, Quantz, and Bach // JAMS. — 1965. — Vol. 18, N 3.
- Neumann F.* Ornamentation in Baroque and post Baroque music : With special emphasis on J. S. Bach / F. Neumann. — Princeton, 1978.
Idem. — 3rd ed., with corr. — 1983.
- Neupert H.* Das Cembalo : eine Geschichtliche und Technische Betrachtung der Kielinstrumente / H. Neupert. — Kassel, 1933.
- Newman W. S.* The keyboard sonatas of Benedetto Marcello // Acta musicologica. — 1957. — Vol. 29.
- Newman W. S.* The sonata in the Baroque era / W. S. Newman. — N. Y., 1959.
- Newman W. S.* The sonata in the classic era / W. S. Newman. — Chapel Hill, [1963].
- Niemann W.* Das Klavierbuch / W. Niemann. — Leipzig, 1907.
- Niemann W.* Die Virginalmusik / W. Niemann. — Leipzig, 1919.
- Noé G. von.* Der Vorschlag in Theorie und Praxis / G. von Noé. — Wien, 1986.
- Nolte E. V., Butt J.* Pachelbel // NGD-2. — 2002. — Vol. 18.
- Noske F.* Sweelinck / F. Noske. — Oxford, 1988.
- Nucius J.* Musices poeticae sivi de compositione cantus. Praeceptiones absolutissimae nunc primum a F. Joanne Nucio ... — Neisse, 1613.
- O'Brien G. A.* Harpsichord and virginal building tradition / G. A. O'Brien. — Cambridge, 1990.
- O'Brien M.* Cristofori, Bartolomeo // NGD-2. — 2002. — Vol. 6.

- O'Donnel J.* Bach's trills : some historical and contextual considerations // J. of the Musicological Soc. of Australia. — 1974. — N 4.
- Ons-en-Bray L.-L. d'.* Description et usage d'un Métronomètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs // Histoire de l'Academie Royale des Sciences, année 1732. — P., 1735. — [Section] : Mémoires.
- Ortiz D.* Trattado de glosas sobre Clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones nueuamente puestos en luz ... / D. Ortiz. — Roma, 1553.
- Idem / hrsg. v. M. Schneider. — Berlin, 1913.
- Page Ch.* In the direction of the beginning // The historical harpsichord / ed. H. Schott. — N. Y., 1984.
- Paisiello G.* Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo. Del Signor maestro Giovanni Paisiello ... — [St. Petersburg], 1782
- Pajot d'Ons-en-Bray L.-L. → Ons-en-Bray L.-L. d'.*
- Palisca C. V.* Baroque music / C. V. Palisca. — Englewood Cliffs (New Jersey), 1968.
- Idem. — II 1981 ; III 1991.
- Pannain G.* Le origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia dal 1500 fino al 1730 circa / G. Pannain. — Napoli, 1918.
- Parkins R.* Keyboard fingering in early Spanish sources // Early music. — 1883. — Vol. 11, N 3.
- Pasquali N.* The Art of fingering the Harpsichord ... / N. Pasquali. — L., [c. 1757].
- Paul O.* Geschichte des Claviers / O. Paul. — Leipzig, 1868.
- Paulirinus P.* Liber viginti artium [c. 1459–1463]. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, PL-Kj 257. Разделы о музыке опубли.: *Mužikova R.* Pauli Paulirini de Praga mensuralis // Acta universitatis Carolinae. [Ser.] : Philosophica et historica. — 1965. — Vol. 2.
- Paumann C.* Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns ceci de Nürenberga, Anno 1452 // Keyboard music of the fourteenth and fifteenth centuries / ed. by W. Apel. — S. l., 1963. — (CEKM ; vol. 1).
- Pazdírkův hudební slovník naučný* : v 2 sv. / pod red. G. Černušáka, V. Helferta. — Brno, 1929–1940. — Sv. 1.
- Pedrell F.* Emporio científico e histórico de organografía musical española antigua / F. Pedrell. — Barcelona, 1901.
- Peeters F.* The organ and its music in the Netherlands, 1500–1800 / F. Peeters. — Antwerpen, 1971.

- Penna L.** Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre libri dal primo spuntano li principi del canto figurato; dal secondo spiccano le regole del contrapunto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo, ò clavicembalo sopra la parte; del P. F. Lorenzo Penna da Bologna carmelitano della Congr. di Mantova, maestro di s. teologia, dottore colleg. frà gli Accademici Maria Felinaa, maestro e dottore di sacra teologia, lettore publico, vicevicario, diffinitore perpetuo, e priore di S. Martino Maggiore di Bologna : [in 3 lib.]. — Bologna, 1672.
- Pestelli G.** Le sonate di Domenico Scarlatti : proposta di un ordinamento cronologico / G. Pestelli. — Torino, 1967.
- Petri J. S.** Anleitung zur praktischen Musik ... / J. S. Petri. — Lauban, 1767.
Idem. — ^{II}1782.
- Pirro A.** Les clavecinistes / A. Pirro. — P., 1925. — (Les musiciens célèbres).
- [Playford J.]** A Breefe Introduction to the Skill of Musik for Song & Violl by J. P. — L., 1654.
- Playford J.** An Introduction to the Skill of Musick, in two books. The First contains the Grounds and Rules of Musick, according to the *Gam-ut*, and other *Principles* thereof. The second, *Instructions* and *Lessons* both for the Basse-Viol and Treble-Violin ... To which is added, The Art of *Descant*, or Composing of Musick in Parts, by Dr. Tho. Campion; with *Annotations* thereon by Mr. Chr. Simpson. Also Order of Singing *Divine Service* in Cathedrals. The Eighth Edition *carefully Corrected* / J. Playford. — L., 1679.
- Pollens S.** The early pianoforte / S. Pollens. — Cambridge, 1995.
- Pols A. M.** De Ruckers en de klavierbouw in Vlaanderen / A. M. Pols. — Antwerpen, 1942.
- Ponzio P.** Ragionamento di musica, del reverendo M. Don Pietro Pontio, Parmegiano. Ove si tratta de'passaggi delle consonantie, et dissonantie, buoni, et non buoni; et del modo di far motetti, messe, salmi, et altre compositioni, et d'alcuni avvertimenti per il contrapuntista, et compositore, et altre cose pertinenti alla musica. — Parma, 1588.
- Poszowski A.** Clavichord und Cembalo in der polnischen Musik der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts // Vom Notenbild zur Interpretation / hrsg. v. E. Tom, R. Bormann. — Magdeburg, 1978.
- Powell L. E.** A history of Spanish piano music / L. E. Powell. — Bloomington, 1980.

Praetorius M. Syntagma musicum ex veterum et recentiorum ecclesiasticorum autorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodierni seculi usurpatione, ipsius denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organopoeorum, caeterorumque musicam scientiam amantium & tractantium gratium collectum ... / M. Praetorius.

Syntagmatis musici tomus primus: De Musica sacra vel ecclesiastica ... — Wolffenbüttel, 1614.

Idem. — Witte[n]berg, ^{II}1615.

Syntagmatis musici tomus secundus: De Organographia ... — Wolffenbüttel, 1618.

Idem. — Wolffenbüttel, ^{II}1619.

Syntagmatis musici tomus tertius. [Termini musici]. Darinnen 1. Die Bedeutung / wie auch Abtheil- vnnnd Beschreibung fast aller Nahmen / der Italianischen / Frantzösischen / Englischen vnd jetziger Zeit in Teutschland gebräuchlichen Gesänge ... 2. Was im singen / bey den Noten vnd Tactu, Modis vnd Transpositione ... zu observiren. 3. Wie die Italianische vnd andere Termini Musici ... zu verstehen vnd zu gebrauchen ... — Wolffenbüttel, 1618.

Idem. — Wolffenbüttel, ^{II}1619.

Praetorius M. Syntagma musicum ... / M. Praetorius ; hrsg. v. W. Gurlitt. — ^RKassel, 1958–1959. — (Documenta musicologica. R. 1 ; Bd. 14–15, 21).

[Prelleur P.] The Modern Musick-Master or, the universal musician, containing, I. An introduction to singing ... II. Directions for playing on the flute ... III. The newest method for learners on the german flute ... IV. Instructions upon the hautboy ... V. The art of playing on the violin ... VI. The harpsichord ... / [P. Prelleur]. — L., 1731.

Prévost P. Le prélude non mesuré pour clavecin / P. Prévost. — Baden-Baden, 1987.

Printz W. C. Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist, welcher vermittelt einer satyrischen Geschicht alle und jede Fehler der ungelehrten, selbengewachsenen, ungeschickten und unverständigen Componisten höfflich darstellet und darneben lehret, wie ein musicalisches Stück rein, ohne Fehler und nach dem rechten Grunde zu componiren und zu setzen sey ... : [in 2 Tl.] / W. C. Printz von Waldthurn. — Quedlinburg, 1676–1677.

Idem. — Dresden ; Leipzig, ^{II}1696.

- Printz W. C.** *Musica Modulatoria Vocalis, oder manierliche und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles / was von einem guten Sänger erfordert wird / gründlich und auf das deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird ...* / W. C. Printz. — Schweidnitz, 1678.
- Printz W. C.** *Compendium Musicae signatoriae et modulatoriae vocalis, oder kurtzer Begriff aller derjenigen Sachen / so einem / der die Vocal-Music lernen will / zu wissen von nöthen seyn ...* / W. C. Printz. — Dresden, 1689.
- Idem. — 2., verm. u. verb. Aufl. — 1714.
- Puyana R.** *Influencias ibéricas y aspectos para investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti // España en la música de Occidente : actas del congr. internac. — Madrid, 1987. — Vol. 2.*
- Quantz J. J.** *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen; mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert* / J. J. Quantz. — Berlin, 1752.
- Idem. — Breslau, III 1789.
- Idem. — S. 1., 1926.
- Quantz J. J.** *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen ... : Faksimile-Nachdr. der 3. Aufl., Breslau 1789* / J. J. Quantz; hrsg. v. H.-P. Schmitz. — Kassel ; Basel, 1953. — (Documenta musicologica. R. 1 ; Bd. 2).
- Quantz J. J.** *On playing the Flute* / J. J. Quantz ; a compl. transl. with an introd. a. notes by E. R. Reilly. — L., 1966.
- Racek J.** *Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. století* / J. Racek. — Praha, 1958.
- Raguenet F.** *Paralèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra* / F. Raguenet. — P., 1702.
- Rameau J.-Ph.** *Traité de l'Harmonie Réduite à ses Principes natutels; divisé en quatre livres ...* / J.-Ph. Rameau. — P., 1722.
- Rameau J.-Ph.** *Code de Musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique ... avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore ...* / J.-Ph. Rameau. — P., 1760.
- Ramos de Pareja B.** *Musica practica ...* / B. Ramis de Pareja. — Bologna, 1482.
- Rampe S.** *Komposition für Seitenclaviere mit obligatem Pedal // Cöthener Bach-Hefte : Beiträge zum Kolloquium "Kammermusik und Orgel im*

- Höfischen umreis—Das Pedalcembalo" am 19. Sept. 1997 im Johann-georgsbau des Schlosses Köthen. — Köthen, 1998.
- Rasch R.* Does "Well-tempered" mean "Equal-tempered"? // Bach, Handel, Scarlatti : tercentenary essays / ed. by P. Williams. — Cambridge, 1985.
- Raugel F.* Les organistes / F. Raugel. — P., 1923. — (Les musiciens célèbres).
- Readings in the history of music in performance / selected, transl. a. ed. by C. MacClintock. — Bloomington ; Indianapolis, 1979.
- Idem. — Bloomington ; Indianapolis, 1982.
- Reichardt J. F.* Briefe, die Musik betreffend : (Berichte, Rezensionen, Essays), 1774—1809 / J. F. Reichardt ; hrsg. v. G. Herre, W. Siegmund-Schultze. — Leipzig, 1976.
- Rellstab J. C. F.* C. P. E. Bachs Anfangsstücke mit einer Anleitung den Gebrauch dieser Stücke, die Bachsche Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend ... / J. C. F. Rellstab. — Berlin, [c. 1790].
- Répertoire international des sources musicales / publiée par la Soc. Intern. de Musicologie et l'Assoc. Intern. des Bibliothèques = Internationales Quellenlexikon der Musik / hrsg. v. der Intern. Ges. für Musikwiss. u. der Intern. Vereinig. der Musikbibliotheken = International inventory of musical sources / publ. by the Intern. Musicological Soc. a. the Assoc. of Music Libraries : [Ser.] A/I : Einzeldrucke vor 1800 : in 15 Bd. — Kassel etc., 1971—2003.
- Idem : [Ser.] B/I. — München ; Duisburg, 1960— . — Vol. 6¹—6² : Écrits imprimés concernant la musique / éd. par F. Lesure. — 1971.
- Restle K.* Bartolomeo Cristofori und die Anfänge des Hammerclaviers / K. Restle. — München, 1991.
- Riemann H.* Rameau als Klavierpädagoge // Präludien und Studien : gesamm. Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik: in 3 Bd. / H. Riemann. — Frankfurt, 1895—1900. — Bd. 2. — 1900.
- Riemann H.* Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen // Zeitschr. der Intern. Musik-Ges. — 1909. — Jg. 10.
- Riemann H.* Toccata // Hugo Riemanns Musik Lexikon: in 2 Bd. — 11. Aufl. / bearb. v. A. Einstein. — Berlin, 1929. — Bd. 2.
- Riemann L.* Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones // Die Musik. — 1904—1905. — N 14.
- Ripin E. M.* Towards an identification of the chekker // Galpin Soc. j. — 1975. — N 28.

- Ripin E. M.* Clavichord // NGD-1. — 1980. — Vol. 4.
- Ripin E. M. et al.* Harpsichord // NGD-1. — 1980. — Vol. 8.
- Ripin E. M. et al.* Harpsichord // The new Grove dictionary of musical instruments: in 3 vol. / ed. by S. Sadie. — L., 1984. — Vol. 2.
- Ripin E. M. et al.* Clavichord // NGD-2. — 2002a. — Vol. 6.
- Ripin E. M., Wright D.* Dulce melos // NGD-2. — 2002. — Vol. 7.
- Ripin E. M. et al.* Harpsichord // NGD-2. — 2002b. — Vol. 11.
- Ritter A. G.* Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts: in 2 Bd. / A. G. Ritter. — Leipzig, 1884.
- Rognoni R.* Passagi per potersi essercitare nel diminuire terminamente con ogni sorte di instrumeti, et anco diversi passagi per la semplice voce humana ... / R. Rognono. — Venetia, 1592.
- Rongo L.* Girolamo Frescobaldi / L. Rongo. — Torino, 1930.
- Rosanoff I., Panov A.* Essays on problems of rhythm in Germany in the XVIIIth century: Overdotting and so-called Taktenlehre: (a research of sources) / I. Rosanoff, A. Panov. — Heilbronn, 1996.
- Rousseau J.* Traité de la viole, qui contient une dissertation curieuse sur son origine. Une démonstration générale de son manche en quatre figures, avec leurs explications. L'explication de ses jeux differents, et particulièrement des pièces par accords, et de l'accompagnement à fond. Des règles certaines, pour connoître tous les agrémens qui se peuvent pratiquer sur cet instrument dans toutes sortes de pièces de musique / J. Rousseau. — P., 1687.
- Rousseau J.-J.* Lettre sur la musique françoise ... / J.-J. Rousseau. — [P.], 1753.
- Rousseau J.-J.* Dictionnaire de musique ... / J.-J. Rousseau. — P., 1768.
- Rueger Ch.* Musikinstrument und Dekor: Kostbarkeiten europäischer Kulturgeschichte / Ch. Rueger. — Leipzig, 1982.
- Sachs C.* Das Klavier / C. Sachs. — Berlin, 1923.
- Sachs C.* Handbuch der Musikinstrumentenkunde / C. Sachs. — Leipzig, 1930.
- Sachs C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes / C. Sachs. — Berlin, 1933.
- Sachs C.* The history of musical instruments / C. Sachs. — N. Y., 1940.
- Sachs C.* Rhythm and tempo / C. Sachs. — N. Y., 1953.
- Saint Lambert de.* Les principes du clavecin, contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier. Avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés de la

- musique. Le tout divisé par chapitres selon l'ordre des matières ... / de Saint Lambert. — P., 1702.
- Saint Lambert de.* Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments ... / de Saint Lambert. — P., 1707.
- Saint-Arroman J.* Les inégales // L'interprétation de la musique française aux XVII^{me} et XVIII^{me} siècles, Paris, 20–26 oct. 1969 : colloque intern. du Centre Nat. de la Rech. Sci. N 537 / études réunies et présentées par É. Weber. — P., 1974.
- Saint-Arroman J.* L'interprétation de la musique française, 1661–1789: en 2 vol. / J. Saint-Arroman. — P., 1983. — [Vol.] 1: Dictionnaire d'interprétation : (Intonation).
- Saint-Evremond Ch. de.* Oeuvres meslées: en 12 vol. / Ch. de Saint-Evremond. — Amsterdam, 1684. — Vol. 7, 11.
- Samber J. B.* Manuductio ad Organum. Das ist: Gründlich- und sicher Handleitung durch die höchst-nothwendige Solmisation, zu der edlen Schlag-Kunst ... / J. B. Samber. — Salzburg, 1704.
- Santa Maria Th. de.* Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo instrumento, en que se poduire tañer a tres, y a quatro voces, y a mas. Por el qual en breue tiepo, y con poco trabajo, facilméte se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejo Real fue examinado, y aprouado por el eminente musico de Su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Joan de Cabeçon, su hermano. Compuesto por el muy Reurendo padre Fray Thomas de Sancta Maria, dela Orden delos Fredicadores ... — Valladolid, 1565.
- Santa Maria Th. de.* Wie mit aller Vollkommenheit und Meisterschaft das Klavichord zu spielen sei (1565) / Fray Th. de Santa Maria ; übers. v. E. Harich-Schneider, R. Boadella ; mit Einl. u. Anm. hrsg. v. E. Harich-Schneider. — Leipzig, 1937.
- Sauveur J.* Division et usage de l'Echométre général // Histoire de l'Academie Royale des Sciences : Année 1701 : Memoires : Section 4. Paris, 1704.
- Schaeffner A.* Le clavecin // Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire : en 2 pt., 11 vol. / fondateur: A. Lavignac. — P., 1927–1939. — Pt. 2 : Technique instrumentale, vol. 3. — 1927.
- Scheibe J. A.* Der Critische Musicus ... / J. A. Scheibe. — S. l., 1738.
- Schering A.* Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert // SIMG. — 1905–1906. — Jg. 7.

- Schering A.* Die Lehre von der musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrb. — 1908. — Jg. 21.
- Schering A.* Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons // Bach-Jahrb. — 1928.
- Schering A.* Aufführungspraxis alter Musik / A. Schering. — Leipzig, 1931.
- Scheveloff J.* The keyboard music of Domenico Scarlatti: a re-evaluation of the present state of knowledge in the light of the sources : diss.: in 3 vol. / J. Scheveloff. — Ann Arbor, 1970.
- Schlick A.* Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stifften und Kirchen, so Orgel halten oder machen lassen, höchzunutzlich ... / A. Schlick. — Mainz, 1511.
- Schmieder W.* Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) / W. Schmieder. — 2., überarb. u. erw. Ausg. — Wiesbaden, 1990.
- Schneider M.* Die Anfänge des Basso Continuo / M. Schneider. — Leipzig, 1918.
- Idem. — 1971.
- Scholes P. A.* The Oxford companion to music / P. A. Scholes ; ed. by J. O. Ward. — 10th ed., rev. a. reset. — Oxford ; N. Y., 1991.
- Schrade L.* Ein Beitrag zur Geschichte der Toccata // ZMw. — 1925–1926. — Jg. 8, H. 11/12.
- Schubart Ch. F. D.* Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst ... / Ch. F. D. Schubart. — Wien, 1808.
- Idem. — Leipzig, 1977.
- [Schultz J. A. P.]* Vortrag // Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikel abgehandelt ...: [in 2 Tl.] / J. G. Sulzer. — Berlin, 1771–1774. — Tl. 2.
- Idem. — 2., verm. Aufl. : [in 4 Tl.]. — Leipzig, 1792–1794. — Tl. 3. — 1793.
- Schünemann G.* Geschichte des Dirigierens / G. Schünemann. — Leipzig, 1913.
- Schünemann G.* Geschichte der Klaviermusik / G. Schünemann. — Münchberg, 1953.
- Schwandt E.* L'Affilard's published "Sketchbooks" // MQ. — 1977. — Vol. 63, N 1.
- Schwandt E.* L'Affilard [Laffilard, L'Affillard, La Filiade], Michel // NGD-2. — 2002. — Vol. 14.

- Schweitzer A.* Jean-Sebastian Bach, le musicien-poète / A. Schweitzer. — P., 1905.
- Schweitzer A.* J. S. Bach / A. Schweitzer ; Vorrede v. Ch. M. Widor. — Leipzig, 1908.
- Seiffert M.* Geschichte der Klaviersmusik / M. Seiffert ; hrsg. als 3., vollst. umgearb. u. erw. Ausg. v. C. F. Weitzmanns "Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur". — Leipzig, 1899.
- Sietz R.* Henry Purcell / R. Sietz. — Leipzig, 1955.
- Sigtenhorst Meyer B. van den.* Jan P. Sweelink en zijn instrumentale muziek / B. van den Sigtenhorst Meyer. — Den Haag, 1934.
- Idem. — 2. herziene en bijgewerkte druk : in 2 dl. — Haag, 1946.
- Silbiger A.* Introduction: the first centuries of European keyboard music // Keyboard music before 1700 / ed. by A. Silbiger. — Routledge etc., 1995. — (Routledge studies in musical genres).
- Idem. — ¹¹2004.
- Simpson Ch.* The Division-Violist: or, An Introduction to the Playing upon a Ground: divided into two parts ... / Ch. Simpson. — L., 1659.
- Idem. — 2nd rev. ed. — L., ¹¹1667. — Под назв.: Chelys Minuritiones ad Bassim; etiam Ex tempore Modulandi Ratio exornata: sive. In tres partes distributa. The Division-Violist, or the Art of Playing Extempore upon a Ground: divided into three parts ...
- Simpson Ch.* The Principles of Practical Musick ... / Ch. Simpson. — L., 1665.
- Soler A.* Llave de modulación, y antigüedades de la música en que se trata del fundamento necessario para saber modular: theórica, y práctica para el más claro conocimiento de qualquier especie de figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos cánones enigáticos, y sus resoluciones / A. Soler. — Madrid, 1762.
- Sorge G. A.* Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Bass ... : [in 3 Tl.] / G. A. Sorge. — Lobenstein, 1745–1747.
- Speer D.* Grund-richtiger / kurtz / leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst / Wie man füglich und in kürtzer Zeit Choral und Figural singen / den General-Bass tractiren / Componiren lernen soll. Denen Lehr- und Lernenden zu beliebigem Gebrauch / heraus gegeben von Daniel Speeren ... — Ulm, 1687.
- Idem. — 2., erw. Ausg. — Ulm, 1697. — Под назв.: Grund-richtiger / Kurtz-Leicht und Nöthiger / jetzt Wol-vermehrter Unterricht der

Musicalischen Kunst. Oder / Vierfaches Musicalisches Kleeblatt / worinnen zu ersehen / wie man füglich und in kurtzer Zeit I. Choral- und Figural-Singen. II. Das Clavier und General-Bass tractiren. III. Allerhand Instrumenta greiffen / und blasen lernen kan. IV. Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen. Denen Lehr- und Lernenden zu beliebigen Gebrauch ...

Spieß M. Tractatus musicus compositorio-practicus. Das ist, Musicalischer Tractat, in welchem alle gute und sichere Fundamenta zur musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen, zusammen getragen, gegen einander gehalten, erklärt, und mit untersetzten Exempeln dermassen klar und deutlich erläutert werden ... / M. Spiess. — Augsburg, 1745.

Spitta Ph. Johann Sebastian Bach: in 2 Bd. / Ph. Spitta. — Leipzig, 1873 –1880.

Stein L. K. Accompaniment and continuo in Spanish Baroque music // España en la música de Occidente : actas del congr. internac. — Madrid, 1987. — Vol. 1.

Stembridge C. The cimbalo cromatico and other Italian keyboard instruments with nineteen or more divisions to the octave : (surviving specimens and documentary evidence) // PPR. — 1993. — Vol. 6, N 1.

Striffling L. Esquisse d'une histoire de goût musical en France au XVIIIe siècle / L. Striffling. — P., 1912.

Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikel abgehandelt ... : [in 2 Tl.] / J. G. Sulzer. — Berlin, 1771–1774.

Idem. — 2., verm. Aufl. : [in 4 Tl.]. — Leipzig, 1792–1794.

Sutherland D. Domenico Scarlatti and the Florentine piano // Early music. — 1995. — Vol. 23.

Sweelinck J. P. Compositions Regeln / hrsg. v. H. Gehrmann // Werken. — s'Gravenhage ; Leipzig, 1901. — Dl. 10.

Tartini G. Traité des Agrémens de la Musique contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la plairir ... / G. Tartini. — P., [1771].

Teepe D. Die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente im 16. und 17. Jahrhundert : eine gattungsgeschichtliche Studie / D. Teepe. — Kassel, 1991.

Telemann G. Ph. Lebens-Lauff / mein ... Entworfen / Frankfurth am Mayn / d. 10 Sept. A. 1718 // Singen ist das Fundament zur Music in allen

- Dingen : eine Dokumentensamml. / G. Ph. Telemann. — Leipzig, 1981.
- Tessier A.* Couperin / A. Tessier. — P., 1926. — (Les musiciens célèbres).
- Thon Ch. G.* Ueber Klavier-Instrumente, deren Ankauf. Behandlung und Stimmung / Ch. G. Thon. — Sonderhausen, 1817.
- Tiersot J.* Les Couperins / J. Tiersot. — P., 1926. — (Les maîtres de la musique).
- Titon du Tillet E.* Le Parnasse François ... / E. Titon du Tillet. — P., 1732.
- Töpfer J. Ch.* Anfangsgründe zur Erlernung der Musik und insbesondere des Claviers ... / J. Ch. Töpfer. — Breslau, 1773.
- Torchi L.* La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII / L. Torchi. — Torino etc., 1901.
- Torre Franca F.* Poeti minori del clavicembalo / F. Torre Franca. — Milano, 1910.
- Torre Franca F.* Le origini italiane del romanticismo musicale: I primitivi della sonata moderna / F. Torre Franca. — Torino, 1930.
- Torres [y Martines Bravo] J. de.* O Reglas generales de a compañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado. Distribuidas en tres partes ... / J. de Torres. — Madrid, 1702.
- Idem. — 2-a ed., ampl. — 1736.
- Tosi P. F.* Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato ... / P. F. Tosi. — Bologna, 1723.
- Tosi P. F.* Observations on the florid song; or, sentiments on the ancient and modern singers. Written in Italian by Pier. Francesco Tosi ... Translated into English by Mr. Galliard ... To which are added explanatory annotations, and examples in musick ... — L., 1742.
- Tosi P. F.* Anleitung zur Singkunst aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglied der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, Königl. Preuß. Hofcomponisten. — Berlin, 1757.
- Idem. — ^R1966.
- Trend J. B.* The music of Spanish history to 1600 / J. B. Trend. — L., 1926.
- Trend J. B.* Manuel de Falla and Spanish music / J. B. Trend. — L., 1935.
- Troeger R.* Technique and interpretation on the harpsichord and clavichord / R. Troeger. — Bloomington, 1987.
- Trouflant, Abbé.* Lettre sur le clavecin en peau de buffle inventée par M. Pascal Taskin // J. de musique. — P., 1773.

- Tureck R.* An introduction to the performance of Bach: in 3 vol. / R. Tureck. — Oxford, 1960.
- Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen ... / D. G. Türk. — Leipzig ; Halle, 1789.
- Idem. — ^{II}1798.
- Idem. — 3., verm. u. verb. Aufl. — 1802.
- Türk D. G.* Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen ... / D. G. Türk. — Halle, 1792.
- Idem. — ^{II}1805.
- Unger H. H.* Die Beziehung zwischen Musik und Rhethorik im 16.-18. Jahrhundert / H. H. Unger. — Würzburg, 1941.
- Valabrega C.* Il clavicembalista Domenico Scarlatti: il suo secolo, la sua opera / C. Valabrega. — Modena, 1937.
- Valentin E.* Über die Entwicklung der Tokkata im 17. und 18. Jahrhundert : (bis J. S. Bach) / E. Valentin. — Münster, 1930.
- Vander Straeten E.* La musique aux Pays-Bas avant le XIX^{me} siècle: en 8 t. / E. Vander Straeten. — Bruxelles, 1867-1888. — T. 1-2. — 1867 ; T. 7. — 1885.
- Vasser J. B.* The Bach two-part Inventions: a question of authorship // The music review. — 1972. — Vol. 33.
- Veilhan J.-C.* Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (XVII^e-XVIII^e s.) générales à tous les instruments / J.-C. Veilhan. — P., ^{II}1977.
- Vigué J.* Le Roux // MGG-1. — 1989. — Bd. 8.
- Villanis L. A.* L'arte del clavicembalo / L. A. Villanis. — Torino, 1901.
- Virdung S.* Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg und alles Gesang auss den Noten in die Tabulaturen diser benannten dreyer Instrumenten der Orgel, der Laute und der Flöten transferieren zu lernen ... — Basel, 1511.
- Idem. — ^R1931.
- [Virdung S.]* Dit is eē Schoō Boecxkē om te leerē makē alderhande Tabulatuerē unten Discante. Daer duer men lichtelijk mach leerē spelen opt Clavicordū, Luyte en Fluyte ... / [S. Virdung]. — Thantwerpen, 1568.
- Vogler G. J.* Kuhrpfalzische Tonschule ... / G. J. Vogler. — Mannheim, 1778.
- Wagner G.* Der gravitatische Klang: Pedalcembali und 16-Fuß-Register // Cöthener Bach-Hefte: Beiträge zum Kolloquium "Kammermusik

- und Orgel im höfischen Umreis—Das Pedalcembalo“ am 19. Sept. 1997 im Johannegeorgsbau des Schlosses Köthen. — Köthen, 1998.
- Walther J. G.** Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan ... / J. G. Walther. — Leipzig, 1732.
- Walther J. G.** Praecepta der Musicalischen Composition (1708) / J. G. Walther ; hrsg. v. P. Benary. — Leipzig, 1955.
- Walton T.** The harpsichord in the orchestra // The musical times. — 1918. — March, April.
- Wasielewski J. W. von.** Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert / J. W. von Wasielewski. — Leipzig, 1878.
- Webb D.** Observations on the correspondence between poetry and music ... / D. Webb. — L., 1769.
- Weitzmann C.** Geschichte der Clavierspiels und Clavierliteratur / C. Weitzmann. — Stuttgart, 1863.
- Idem. — ^{II}1879.
- Wenke W.** Die Entwicklung des Hammerklaviers bis 1750 // Cembalo, Clavichord, Orgel : Konferenzbericht der 5. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz · 1. bis 3. Juli 1977. — [Blankenburg/Harz, 1978]. — (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ; H. 6, Tl. 1).
- Werckmeister A.** Musicalische Paradoxal-Discourse oder ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe ... / A. Werckmeister. — Quedlinburg, 1707.
- Westrup J.** Henry Purcell / J. Westrup. — L., 1937.
- Idem. — L., ^{VIII}1980.
- White J. R.** The tablature of Johannes of Lublin // Musica disciplina. — 1963. — Vol. 17.
- Wiedeburg M. J. F.** Der sich selbst informirende Clavierspieler oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen ... : [in 3 Bd.] / M. J. F. Wiedeburg. — Halle ; Leipzig, 1765–1775.
- Williams P.** The harpsichord acciaccatura: theory and practice in harmony, 1650–1750 // MQ. — 1968. — Vol. 54, N 4.
- Williams P.** The organ music of J. S. Bach / P. Williams. — Cambridge, 1980.

- Wolf G. F.* Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspielen / G. F. Wolf. — Göttingen, 1783.
Idem. — 2., ganz umgearb. Ausg. — Göttingen, 1784.
Idem. — 3., verb. u. verm. Ausg. — 1792.
Idem. — ^{IV}1799.
- Wolff Ch.* Johann Sebastian Bach: the learned musician / Ch. Wolff. — N. Y., 2001.
- Wolff Ch. et al.* Bach // NGD-2. — 2002. — Vol. 2.
- Wolff H. Ch.* Das Metronom des Louis-Léon Pajot, 1735 // Aufsätze zur Aufführungspraxis. — [Blankenburg/Harz, 1978]. — (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts ; H. 5).
- Wraight D.* Vincentius and the earliest harpsichords // Early music. — 1986. — Vol. 14, N 4.
- Wraight D., Stembridge C.* Italian split-keyed instruments with fewer than nineteen divisions to the octave // PPR. — 1994. — Vol. 7, N 2.
- Wraight D.* The stringing of Italian keyboard instruments, c. 1500–c. 1650 : diss. / D. Wraight. — Belfast, 1997.
- Wraight D.* Chekker // NGD-2. — 2002. — Vol. 5.
- Z dziejów polskiej kultury muzycznej : praca zbiorowa : w 2 t.* — Kraków, 1958–1966. — T. 1 : Kultura staropolska / pod red. Z. Szwejkowskiego. — 1958.
- Zacconi L.* Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente ... / L. Zacconi. — Venezia, 1592.
- Zarlino G.* Le Institutioni harmoniche di Gioseffo Zarlino da Chioggia, nelle quali, oltrale materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, et di filosofi; si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere ... — Venezia, 1558.

Указатель имен*

Абако Э. Ф. — Далль'Абако Э. Ф.

Авраамов, Арсений Михайлович (1886–1944) 101

Агаццари, Агостино / Agazzari, Agostino (ок. 1580–1642) 108, 317

Агилера де Эредиа, Себастьян / Aguilera de Heredia, Sebastián (1565–1627) 186, 536, 545

Агрикола, Иоганн Фридрих / Agricola, Johann Friedrich (1720–1774) 120, 155, 412, 438, 441, 472, 516, 533, 535

Адан (Адам), [Жан-]Луи / Adam, [Jean-]Louis (Johann Ludwig) (1758–1848) 313

* Указатель содержит имена упоминаемых в тексте монографии и редакторских примечаниях лиц, которые имеют непосредственное отношение к теме книги: композиторов, музыкантов-исполнителей, теоретиков и историков музыки, издателей, изготовителей музыкальных инструментов, известных любителей музыки. Среди имен, встречающихся лишь в библиографических и нотографических материалах, учитываются авторы работ, опубликованных до 1800 г. Имена, фигурирующие лишь в таблицах, не учитываются. Алфавитный порядок — «слово за словом».

В квадратных скобках даются необязательные элементы. Варианты написания, относящиеся только к имени или фамилии, приводятся в круглых скобках, к сочетанию имени и фамилии — через точку с запятой. В русском написании иноязычных имен дается минимум вариантов, в иностранном — более полный, но зачастую не исчерпывающий перечень.

В русском написании инвертируются предлоги и частицы, которые начинаются со строчной буквы («ван», «ван ден», «д'», «де», «фон» и др.); аналогичные элементы с прописной буквы («Ванден», «Делла», «Далль'», «Л'» и др.) не инвертируются. В иностранном написании предлоги и частицы не инвертируются. Запятая отделяет от фамилии инвертированное имя, в некоторых случаях — титул, сан и т. п., а в скобках разделяет равноправные варианты имени или фамилии.

Отсутствие указания годов жизни означает, что данных нет или речь идет о ныне живущем лице. Отсутствие оригинального написания иноязычного имени означает, что сведения не найдены.

Ссылки на примечания даются курсивом.

- Адлер, Гвидо / Adler, Guido (1855–1941) 466
- Адлунг, Якоб / Adlung (Adelung), Jacob (1699–1762) 74, 75, 76, 77, 78, 80, 88, 90, 93, 97, 100, 390, 438, 472, 496
- Аженкур, Франсуа д' / d'Agincourt (Dagincourt), François (1684–1758) 274–275
- Акен [де Шато-Лион] П.-Л. д' — Дакен [де Шато-Лион] П.-Л. 306
- Але, Иоганн Рудольф / Ahle, Johann Rudolf (1625–1673) 116, 503
- Альберо-[и-Аньяньос], Себастьян [Рамон] де / de Albero (Alvero) [у Añaños], Sebastián [Ramón] (1722–1756) 188, 460, 545, 548, 549, 550
- Альберти, Доменико / Alberti, Domenico (ок. 1710–1746) 212, 301, 316, 349, 357, 358
- Альберч-и-Вила (Альберч-и-Феррамент по прозванию Вила), Пере / Alberch i [Ferrament alias] Vila, Pere; Albercio Vil[l]a, Petro; Albert Vila, Pere (1517–1582) 178
- Альбинони, Томазо [Джованни] / Albinoni, Tomaso [Giovanni (Zuane)] (1671–1751) 414, 415
- Альбрехт, Иоганн Лоренц / Albrecht, Johann Lorenz (1732–1773) 472
- Альвизи, Джакомо / Alvisi, Giacomo (р. д. 1595) 89
- Альтенбург, Михаэль / Altenburg, Michael (1584–1640) 383
- Альтниколь, Иоганн Кристоф / Altnickol (Altnikol), Johann Christoph (1720–1759) 429, 441
- Амати, Николо / Amati, Nicolò (1596–1684) 318
- Амброс, Август Вильгельм / Ambros, August Wilhelm (1816–1876) 67, 74, 252, 329, 330, 375, 493
- Аммербах, Элиас Николаус / Ammerbach (Amerbach), Elias Nicolaus (ок. 1530–1597) 141, 181, 251, 270, 365, 367, 469, 501, 503, 524, 525
- Англебер, Жан-Анри д' / d'Anglebert (Danglebert), Jean-Henri (1629–1691) 148, 154, 273–274, 282, 283, 286–287, 303, 357, 413, 463, 470, 503, 535
- Англебер, Жан-Батист-Анри д' / d'Anglebert, Jean-Baptiste-Henry (?–1717) 288
- Анерио, Джованни Франческо / Anerio, Giovanni Francesco (ок. 1567–1630) 325
- Антико, Андреа / Antico (Anticho, Antigo, Antiquo, Antiquus), Andrea (ок. 1480 — после 1538) 320
- Апель, Вилли / Apel, Willi (1893–1988) 51, 171, 185, 201, 202, 204, 210, 246, 253, 270, 273, 320, 326, 339, 366, 373, 380, 384, 468, 474, 486, 487, 491, 536, 557, 559, 561
- Араухо Ф. К. — Корреа де Араухо Ф.
- Арбо, Туано [д'] / [d']Arbeau, Thoinot (*анаграмма; наст. фам. и имя* Табуро, Жан / Tabourot, Jehan) (1520–1595) 45, 56, 270

- Ардель, Жак / Hardel (Hardelle[s], Ardel), Jacques (?–1678/1679) 283
Арена, Антониус (Антуан) де / de Arena, Antonius; des Arènes (de la Sable, du Sablon), Antoine (конец XV в. — 1544 или неск. позже) 39, 45
Аренс, Кристиан / Ahrens, Christian 474, 495, 496
Арнаут (Арно) де Зволле — Зволле [Г.] А. де
Арно, Франсуа / Arnaud, François (1721–1784) 264
Арнольд, Сэмюэл / Arnold, Samuel (1740–1802) 400
Аррести, Джулио Чезаре / Arresti (Aresti), Giulio Cesare (1625 — не ранее 1704) 335, 339
Асафьев, Борис Владимирович (1884–1949) 42, 43, 46, 62, 63, 117, 451
Аттенъян, Пьер / Attaignant (Attaingnât, Atingnan[t], Atteingnant, Attigens etc.), Pierre (ок. 1494–1551/1552) 41, 56, 265, 269, 270, 271, 276, 463, 556
Ауэрбах, Корнелия / Auerbach, Cornelia (1900–) 80

Бабиц, Сол / Babitz, Sol (1911–1982) 118, 475, 526
Бадура-Скода, Пауль / Badura-Skoda, Paul 127, 286, 287, 413, 483, 484, 529, 530
Бадура-Скода, Эва (Ева) / Badura-Skoda, Eva 344, 438, 475, 482, 483, 495, 496, 529, 550
Байльи (XV в.) 269
Байо, Антуан / Bailleaux, Antoine (ок. 1720 — ок. 1798) 124
Бакфарк (Грефф-[Бакфарк]); Грефф по прозванию Бакфарк, Валентин (Балинт) / Bakfark (Bacfark[h], Bocfarc, Bekfark, Greff [Bakfark], Gravius, Greff alias Bakfark, Bekwark etc.), Valentin (Balint) (ок. 1526–1576) 34, 449
Балла, Дёрдь / Bálla, György 355
Баллар / Ballard, семейство 266
Баллар, Робер / Ballard, Robert (ок. 1575 — после 1649) 268, 307
Бальбастр, Клод-Бенинь / Balbastre (Balbâtre), Claude-Bénigne (1727–1799) 97, 275
Банкьери (Банкиери), Адриано [Томазо] / Banchieri, Adriano [Tomaso] (1568–1634) 317, 325, 327, 501
Баринова, Мария Николаевна (1878–1956) 463
Баррет, Джон / Barrett, John (ок. 1676 — ок. 1719) 227
Барросо, Торрес; Торрес из Саламанки / Barrozo, Torres; Torrez de Salamanca (XV–XVI вв.) 170
Барток, Бела / Bartók, Béla (1881–1945) 355
Бассани, Джованни Баттиста / Bassani, Giovanni Battista (ок. 1650–1716) 57, 58
Бассано (Бассани), Джованни (Дзанетто, Дзуане) / Bassano (Bassani), Giovanni (Zanetto, Zuane) (1560/1561–1617) 501

- Бах / Bach, сыновья 81, 386, 416, 437
- Бах, Анна Магдалена / Bach, Anna Magdalena (1701–1760) 305, 428
- Бах, Вильгельм Фридеман / Bach, Wilhelm Friedemann (1710–1784) 44, 287, 386, 387, 397, 410, 417, 423, 435, 436, 441, 503, 565
- Бах, Иоганн Кристиан / Bach, Johann Christian (1735–1782) 102, 196, 360, 397, 398, 437, 441
- Бах, Иоганн Кристоф / Bach, Johann Christoph (1671–1721) 414
- Бах, Иоганн Николаус / Bach, Johann Nicolaus (1669–1753) 90
- Бах, Иоганн Себастьян / Bach, Johann Sebastian (1685–1750) 32, 35, 40, 42, 44, 52, 57, 58, 59, 62, 64, 66, 81, 82, 91, 94, 97, 102, 104, 105, 115, 116, 117, 121, 128, 137, 143, 160, 215, 236, 239, 256, 274, 277, 285, 286–287, 292, 293, 294, 304, 305, 307, 312, 328, 330, 337, 338, 339, 361, 367, 368, 371, 372, 378, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 394, 396, 397, 398, 399, 403, 404, 405, 406, 407, 408–441, 456, 467, 472, 475, 477, 481, 483, 484, 485, 529, 530, 532, 545, 548, 560, 563–567
- Бах, Карл Филипп Эмануэль / Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788) 39, 71, 76, 78, 79, 80, 81, 90, 91, 92, 97, 100, 104, 123, 127, 128, 133, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 145, 146, 151, 153, 157, 163, 263, 293, 361, 396, 397, 398, 411, 412, 413, 425, 431, 436, 437, 440, 441, 446, 472, 473, 497, 498, 503, 515–516, 519, 522, 523, 527, 533, 535, 539, 549
- Бевин, Илуэй / Bevin, Elway (ок. 1554–1638) 553–554
- Бейшлаг (Байшлаг), Адольф / Beyschlag, Adolf (1845–1914) 149, 514, 532, 534, 553, 554
- Беллер, Жан / Bellère, Jean (1526–1595) 270
- Бём, Георг / Böhm, Georg (1661–1733) 386, 387, 388, 389, 413, 414, 466
- Бембо, Пьетро / Bembo, Pietro (р. д. 1-я пол. XVI в.) 106
- Бемецридер, Антон (Антуан) / Bemetzrieder, Anton (Antoine) (1739 — после 1808) 472, 473
- Бенда, Йиржи Антонин (Георг Антон) / Benda, Jiří Antonín (Georg Anton) (1722–1795) 446
- Бенда, Франтишек / Benda, František (Franz) (1709–1786) 414
- Бенедетти Микеланджели, Артуро / Benedetti Michelangeli, Arturo (1920–1995) 355
- Беранже (XV в.) 269
- Бёрд, Уильям / Byrd, William (ок. 1540–1623) 32, 44, 104, 127, 196, 202, 203, 207, 208–213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 230, 328, 460, 479, 555–556
- Бермудо, Хуан / Bermudo, Juan (ок. 1510 — после 1559) 39, 106, 107, 120, 122, 174–176, 177, 179, 184, 185, 186, 469, 501, 533
- Бёрни, Чарльз / Burney, Charles (1726–1814) 80, 205, 233, 248, 251, 342, 343, 349, 352, 357, 394

- Бернхард, Кристоф / Bernhard, Christoph (1628–1692) 35, 46, 117, 501
Бертольдо, Спериндио / Bertoldo (Bertholdo), Sperindio (Sperandio, Sper'in Dio) (ок. 1530–1570) 322
Бертони, Фердинандо [Гаспаро Джузеппе] / Bertoni, Ferdinando [Gasparo Giuseppe (Giuseffo)] (1725–1813) 358, 361
Бетховен, Людвиг ван / van Beethoven, Ludvig (1770–1827) 64, 97, 152, 354, 382, 398, 403, 411, 425, 427, 446, 447, 474
Бибер, Генрих Игнац Франц фон / von Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704) 391, 393, 414, 445
Бишоф, Ханс (Ганс) / Bischof, Hans (1852–1889) 412
Блаве, Мишель / Blavet, Michel (1700–1768) 134
Бламон К. Ф. де → Коллен де Бламон Ф.
Бланкроше Ш. → Флёри Ш.
Бланше / Blanchet, семейство 70, 94, 287
Бланше, Жозеф / Blanchet, Joseph (1724–1778) 146
Бласко де Небра [Орланди], Мануэль / Blasco de Nebra [Orlandi], Manuel (1750–1784) 188, 479, 547, 549
Блитмен, Джон / Blitheman (Blithman, Blyth[e]man) John (часто ошибочно William) (ок. 1525–1591) 213
Блоу, Джон / Blow, John (1648/1649–1708) 227, 228, 230, 231, 232, 233, 556
Блуме (Блюме), Фридрих / Blume, Friedrich (1893–1975) 39, 55, 475
Бовичелли, Джованни Баттиста / Bovicelli, Giovanni Battista (р. д. 1592–1594) 35, 501, 503–504
Бодки, Эрвин / Bodky, Erwin (1896–1958) 73, 74, 83, 103, 475, 483, 484, 486, 492, 505
Бок, Мигель (Михель) де / de Bocq (de Bock, de Boucq, de Buck), Miguel (Michel) (XVI в.) 244
Боке, Шарль / Bocquet, Charles (Carolus) (ок. 1570 — до 1615) 265
Болдуин, Джон / Baldwin (Ba[l]dwine, Baldwin), John (до 1560–1615) 202
Бонониензис, Хиеронимус / Bononiensis, Hieronymus (сер. XVI в.) 83, 324
Бонончини, Джованни Мария / Bononcini (Buononcini), Giovanni Maria (1642–1678) 35
Бонпорти, Франческо Антонио / Bonporti (Buonporti), Francesco Antonio (1672–1749) 420
Борен / Borin (р. д. 1722) 506, 509–511
Боррель, Эжен [Мари-Валентин] / Borrel, Eugène [Marie-Valentin] (1876–1962) 150, 155, 481, 487, 488, 504
Боррен, Шарль [Жан Эжен] ван ден / van den Borren, Charles [Jean Eugène] (1874–1966) 204, 479, 480
Бортнянский, Дмитрий Степанович (1751–1825) 456, 568–569

- Боссинензис, Францискус; Франциск Боснийский / Bossinensis (Bossinensio), Franciscus (р. д. ок. 1510) 319
- Боулч, Дональд / Boalch, Donald 475, 494
- Брайг, Вернер / Breig, Werner 431, 484
- Брамс, Йоханнес / Brahms, Johannes (1833–1897) 355, 402, 464
- Браудо, Исая Александрович (1896–1970) 93, 117, 126, 137, 474
- Бребос, Гиллис (Жиллис) / Brebos, Gillis (1489–1584) 247
- Бредемерс, Генри (Анри) / Bredemers (Bredemersch, Bredeniers), Henri (ок. 1472–1522) 244, 246
- Бреннеке Э. 204
- Брижон К. Р. / Brijon C. R. (р. д. сер. XVIII в.) 134, 506
- Брикси, Франтишек (Франц) Ксавер / Bixi, František (Franz) Xaver (кр. 1732–1771) 446
- Броннемюллер, Элиас / Bronnemüller (Brön[e]müller, Brunnenmüller[us] etc.), Elias (р. д. ок. 1690–1712) 258
- Броссар, Себастьян де / de Brossard, Sébastien (кр. 1655–1730) 161, 468
- Бруна, Пабло / Bruna, Pablo (1611–1679) 545
- Брунетто (Брунето-органист); Понтони / Brunetto (Bruneto dalli organi); Pontoni (1499/1506–?; р. д. 1530–1564) 83
- Брунс, Николаус / Bruhns, Nicolaus (1665–1697) 372, 413
- Брэдшоу М. К. / Bradshaw M. C. 253, 478, 480, 536
- Брэйд, Уильям / Brade, William (1560–1630) 193
- Брюнель (Брюмель), Жак / Brunel (Brumel[lo], Brunello), Jacq[u]es (Jácomo, Giaches) (?–1564) 244
- Брюно, Поль / Brunold, Paul (1875–1948) 149, 150, 463, 464, 481, 599
- Буавен, Жак / Boyvin, Jacques (ок. 1653–1706) 39, 275, 287, 462
- Буавен, Элизабет Катерин / Boyvin, Elisabeth Catherine (?–1776) 342
- Буамортье, Жозеф Боден де / de Boismortier, Joseph Bodin (1689–1755) 312
- Бугуин, Симон / Bougouyn, Simon (р. д. 1508) 68, 557
- Бузони, Ферруччо [Данте Микеланджело Бенвенуто] / Busoni, Ferruccio [Dante Michelangelo Benvenuto] (1866–1924) 412, 428, 436
- Букстехуде, Дитрих / Buxtehude, Dietrich (ок. 1637–1707) 35, 52, 250, 371–374, 381, 396, 413, 416, 466
- Булл, Джон / Bull (Bo[u]l, Bul), John (Jan); Bouville (Bonville), Jean (1562/1563?–1628) 32, 44, 104, 105, 127, 201, 202, 203, 208, 213–216, 217, 220, 222, 223, 225, 226, 247, 253, 341, 357, 479
- Булль, Иоганн Петер / Bull, Johann Peter (р. д. 1770–е) 248
- Бурдело (Мишон), Пьер / Bourdelot (Michon), Pierre (1610–1685) 370
- Буржуа, Луа (Луи) / Bourgeois (Bourgeoy[s], Bourgoys, Bourjois), Loys (Loïs, Louis) (ок. 1510/1515–1559) 504
- Бурлини, Антонио / Burlini, Antonio (р. д. 1612–1617) 317

- Бурмайстер, Йоахим / Burmeister, Joachim (1564–1629) 117
- Бустейн, Питер; Бюстен, Пьер / Bustijn, Pieter; Bustin (Bustyn), Pierre (1649–1729) 259
- Бутми, Жосс (Йосс, Шарль Жозеф Юдокус) / Boutmy, Josse (Charles Joseph Judocus); Butmi, Joss (1697–1779) 259
- Буттштетт, Иоганн Генрих / Buttstett (Buttstädt, Buttstedt), Johann Heinrich (1666–1727) 385, 386
- Буус Я. → Бюс Я.
- Бухмайер, Рихард / Buchmeyer, Richard (конец XIX — 1-я пол. XX в.) 103
- Бухнер, Ханс (Ганс, Йоханнес); Ханс из Констанца / Buchner (Buschner, Puchner), Hans (Johannes) / Hans von Constanzt (1483–1538) 112, 366, 468, 501, 503, 525
- Бьюлоу, Джордж Джон / Buelow, George John 158
- Бьянчарди (Бланхардус), Франческо / Bianciardi (Bianchiardus, Blanchardus), Francesco (1571/1572?–1607) 317
- Бэкон [виконт Сент-Альбан, барон де Верулем], Фрэнсис / Bacon [Viscount Saint Alban, Baron de Verulam], Francis (1561–1626) 260, 501
- Бюлов, Ханс (Ганс) [Гвидо] фон / von Bülow, Hans [Guido] (1830–1894) 355
- Бюс (Буус), Якоб (Жак) / Buus (van Paus), Jakob (Jachet, Jacques); Bohusius, Jacobus (ок. 1500–1565) 48, 244, 249, 250, 251, 320, 326
- Вагнер, Рихард / Wagener, Richard (XIX в.) 567**
- Вагензайль (Вагензейль), Георг Кристоф / Wagenseil, Georg Christoph (1715–1777) 387
- Вагнер, Гюнтер / Wagner, Günther 496
- Вайсман, Вильгельм / Weismann, Wilhelm (1900–1980) 355, 465
- Вайцман, Карл Фридрих / Weitzmann, Carl (Karl) Friedrich (1808–1880) 478
- Валенте, Антонио / Valente, Antonio (р. д. 1565–1580) 325
- Вальдerraбано, Энрикес де / de Valderrábano, Enríquez (д. ок. 1547) 170, 178
- Вальтер, Иоганн Готфрид / Walther, Johann Gottfried (1684–1748) 76, 84, 117, 252, 312, 433, 466, 468, 503, 519–522, 534, 554
- Ван Хельмонт (Гельмонт, Эльмон), Шарль Жозеф / Van Helmont, Charles Joseph (Carol Josephus) (1715–1790) 258, 259
- Ванден Боррен Ш. → Боррен Ш. ван ден
- Ванден Хейн (Гейн), Маттиас; Хейн, Маттиас ван ден / Vanden (van den) Gheyn (Gein etc.), Matthias (1721–1785) 258, 259
- Вандер Стратен, Эдмон; Стратен, Эдмон ван дер / Vander (van der) Straeten, Edmond (1826–1895) 85, 491, 500, 537

- Ваньхаль (Ваньгал, Ванхал), Ян Кштитель (Иоганн Баптист) / Vaňhal (van Hal, Vanhal[1], Wanhal[1]), Jan Křtitel (Johann Baptist, Jan Ignatius) (1739–1813) 447
- Вейвановский, Павел Йозеф / Vejvanovsky, Pavel Josef; Weiwanowsky, Paul Joseph (1633/1639?–1693) 445
- Вейнерт, Антони (Антон) / Weinert (Veinert, Wainert *etc.*), Antoni (Anton) (1751–1850) 450
- Векман, Маттиас / Weckmann (Weckman, Wegkmann, Weykmann), Matthias (1616–1674) 371, 372
- Венегас де Энестроса, Луис / Venegas de Henestrosa, Luis (ок. 1510–1570) 170, 177, 178, 186
- Венке, Вольфганг / Wenke, Wolfgang 498
- Венцелы (Венцель, Венцелиус), Микулаш Франтишек Ксавер / Wentzely, Mikulaš František Xaver; Wentzel (Vencelius), Nikola[u]s Franz Xaver (ок. 1643–1722) 445
- Веркмайстер (Веркмейстер), Андреас / Werckmeister, Andreas (1645–1706) 566
- Виадана (Гросси да Виадана), Лодовико / [Grossi da] Viadana, Lodovico (1560–1627) 317
- Вивальди, Антонио [Лючио] / Vivaldi, Antonio [Lucio] (1678–1741) 65, 66, 115, 161, 293, 318, 357, 414, 415, 416, 418, 430, 431
- Виге Ж. / Vigué J. 312
- Видебург, Михаэль Иоганн Фридрих / Wiedeburg, Michael Johann Friedrich (1735–?) 472, 539
- Вик К. → Шуман К.
- Виктория (Виттория), Томас Луис де / de Victoria (Vittoria), Tomás Luis (1548–1611) 166, 185
- Вила П. → Альберч-и-Вила П.
- Вилларт, Адриан / Willaert (Vuigliart), Adrian[o] (ок. 1490–1562) 244, 249, 250, 251, 320
- Винд, Пауль де; Винде, Пауль ван / Vind, Paul de; Winde, Paul van (1570–1593/1596) 244
- Винцентиус / Vincentius (р. д. 1515–1516) 83
- Вирбе / Virbès (сер. XVIII в.) 95
- Вирдунг (Фирдунг, Гроп), Себастьян / Virdung (Grop), Sebastian (ок. 1465 — после 1511) 67, 68, 69, 76, 81, 140, 247, 365, 468
- Вировский / Wirowski (р. д. 1501–1506) 448
- Вичентино, Никола / Vicentino, Nicola (1511 — ок. 1576) 500, 501
- Вольский, Якуб / Wolski, Jakub (р. д. 1612–1628) 448
- Вольтер, Франсуа Мари Аруэ де / Voltaire, François Marie Arouet de (1694–1778) 264

- Вольф, Георг Фридрих [Теодор] / Wolf, Georg Friedrich [Theodor] (1761–1814) 473
- Вольф, Кристоф / Wolff, Christoph 484, 567
- Вордхудер, Николас 258
- Воржишек, Ян Вацлав [Хуго (Гуго)] / Voříšek, Jan Václav [Hugo]; Woržischek (Worzidchek), Johann Hugo (1791–1825) 447
- Ворст, Генри ван / van Vorst, Henri (XVI в.) 173
- Враницкий, Павел / Vranický (Wran[it]zky *etc.*), Pavel (Paul) (1756–1808) 447
- Габлитц, Фёдор (XVIII в.) 472
- Габран, Иоганн / Gabrahn, Johann (конец XVIII — нач. XIX в.) 568, 569
- Габриели, Андреа; Андреа из Каннареджо / Gabrieli, Andrea; Andrea da Cannareggio (1532/1533–1585) 35, 50, 180, 181, 253, 320, 321–322, 326, 329, 534
- Габриели, Джованни / Gabrieli, Giovanni ([ок. 1554–1557]–1612) 321, 322–323
- Гавинье, Пьер / Gaviniés (Gaviniez, Gavign[i]ès, Gavignet), Pierre (1728–1800) 264, 313
- Гайдн, [Франц] Йозеф / Haydn, [Franz] Joseph (1732–1809) 40, 64, 66, 357, 387, 397, 398, 445, 517, 549
- Галеацци (Галеаццо), Франческо / Galeazzi (Galeazzo), Francesco (1758–1819) 202
- Галилеи, Винченцо / Galilei, Vincenzo (Vincentio, Vincenzio) (конец 1520-х — 1591) 114, 566
- Галло, Антуан (Антони) / Гало из Анжера; Gallot, Antoine (Antoni); Gallot d'Angeres (?–1647) 449
- Галуппи, Бальдассаре; Буранелло (Буранец) / Galuppi, Baldassare; il Buranello (1706–1785) 358, 362, 568, 569
- Ганасси, Сильвестро [ди]; Ганасси из Фонтего / [di] Ganassi, Sylvestro; Ganassi dal Fontego (1492 — сер. XVI в.) 501
- Гардано, Антонио; Гардан (Гардане), Антуан / Gardano, Antonio; Gardane, Antoine (1509–1569) 41, 270, 325
- Гардель Ж. → Ардель Ж.
- Гаспарини, Франческо / Gasparini, Francesco (1661–1727) 339, 341, 470, 501
- Гат, Йозеф / Gát, József (1913–1967) 515
- Гаффи (Каффи), Томмазо Бернардо / Gaffi (Caffi), Tommaso Bernardo (1665/1670–1744) 339
- Гварнери, Андреа / Guarneri, Andrea (1623–1698) 318
- Гвидо Аретинский; Гвидо из Ареццо / Guido Aretinus; Guido d'Arezzo (ок. 991/992 — после 1033) 67

- Гебенштрейт П. → Хебенштрайт П.
 Гейн М. ван ден → Ванден Хейн М.
 Гёлингер, Франц Август / Goelinger, Franz August 67, 324
 Гелпин, Фрэнсис У[ильям] / Galpin, Francis W[illiam] (1858–1945) 492
 Гельд, Игнац (Игнатий) [фон] / [von] Geld, Ignác (1766–1816) 146
 Гельмонт, Ш. Ж. ван → Ван Хельмонт Ш. Ж.
 Гельферт, Владимир / Helfert, Vladimir (1886–1945) 445
 Гендель, Георг Фридрих / Händel, Georg Friedrich; Handel, George Frederic (1685–1759) 32, 35, 57, 58, 64, 76, 91, 104, 105, 196, 229, 238, 239, 259, 339, 371, 383, 390, 394, 398–408, 426, 428, 432, 467, 477, 482, 484
 Генрих из Саксонии (XV в.) 269
 Георги, Вальтер / Georgii, Walter (1887–1967) 201, 283, 326, 373, 384, 413, 476
 Гербер, Генрих Николаус / Gerber, Heinrich Nicolaus (1702–1775) 81, 417, 441
 Гербер, Эрнст Людвиг / Gerber, Ernst Ludwig (1746–1819) 81, 330, 388, 417, 433, 468, 551
 Герман, Гийом (сер. XVII в.) 247
 Герстенберг, Вальтер / Gerstenberg, Walter (1904–1988) 354, 482
 Герстенберг, Иоганн Даниель / Gerstenberg, Johann Daniel (1758–1841) 81
 Геснер, Иоганн Маттиас / Gesner, Johann Matthias (1691–1761) 434
 Гесслер (Хеслер), Иоганн Вильгельм / Häbler (Haessler), Johann Wilhelm (1747–1822) 411, 456–457
 Гиббонс, Орландо / Gibbons, Orlando (1583–1625) 201, 203, 216–217
 Гийе, Шарль / Guillet, Charles (Karel) (ок. 1575–1654) 272
 Гиймен, Луи-Габриель / Guillemain, Louis-Gabriel (1705–1770) 312
 Гилберт, Кеннет [Альберт] / Gilbert, Kenneth [Albert] 356
 Гилельс, Эмиль Григорьевич (1916–1985) 355
 Гиллер И. А. → Хиллер И. А.
 Гиллеспи, Джон / Gillespie, John 201, 204, 269, 270, 476, 493
 Гировец В. М. → Йировец В. М.
 Глин, Маргарет Г[енриетта] / Glyn, Margaret H[enrietta] (1865–1946) 204, 479
 Глюк, Кристоф Виллибальд / Gluck, Christoph Willibald (1714–1787) 445
 Гляйхман, Иоганн Георг / Gleichmann, Johann Georg (р. д. конец XVII — нач. XVIII в.) 100
 Голубовская, Надежда Иосифовна (1891–1975) 461
 Гольдберг, Иоганн Готлиб (Теофил) / Goldberg (Gollberg, Goltberg etc.), Johann Gottlieb (Théophile) (1727–1756) 45, 115, 386, 410, 427, 441
 Гольденвейзер, Александр Борисович (1875–1961) 355, 465

- Гольдшмидт, Герман / Goldschmidt, Hermann (1910–1986) 39
Гомбер, Никола / Gombert, Nicolas (ок. 1495 — ок. 1560) 178
Гомилиус Г. А. → Хомилиус Г. А.
Горлье (Горлеан), Симон / Gorlier (Gorlean), Simon (1550–1584) 271, 276, 557
Горовиц, Владимир Самойлович / Horovitz, Vladimir (1904–1989) 355
Готье, Дени; Готье-младший; Готье из Парижа / Gaultier (Gault[h]ier), Denis; Gaultier le jeune; Gaultier de Paris (1597/1603–1672) 34, 62, 63, 265, 267–268, 276, 279, 285, 377
Готье, Жак; Готье из Англии / Gautier (Gaultier), Jacques; Gwaltier, James; Gautier d'Angleterre (конец XVI в. — до 1660) 242, 266, 268, 276
Готье, Эннемон; Готье из Лиона / Gaultier (Gault[h]ier), Ennemond; Gaultier de Lyon (1575–1651) 276
Гофман-Эрбрехт, Лотар / Hoffmann-Erbrecht, Lothar 361, 404, 405, 484, 485
Гофмейстер (Хоффмайстер), Франц Антон / Hoffmeister, Franz Anton (1754–1812) 411
Гофхеймер П. → Хофхаймер П.
Грасия Баптиста / Gracia Baptista (р. д. XVI в.) 178
Грасси, Бартоломео / Grassi, Bartolomeo (2-я пол. XVI — 1-я пол. XVII в.) 332
Грассино, Джеймс / Grassineau, James (1715–1767) 555
Граупнер, [Иоганн] Кристоф / Graupner, [Johann] Christoph (1683–1760) 386, 389, 396, 398
Гребан (Гребен), Арнуль (Арнольд) / Greban (Greiben), Arnoul (Arnold) (приблиз. до 1429 — после 1472) 269
Гретри, Андре-Эрнест-Модест / Grétri, André-Ernest-Modeste (1741–1813) 101, 124, 264
Грефф В. → Бакфарк В.
Гриньи, Никола де / de Grigny, Nicolas (кр. 1672–1703) 413, 462
Грипенкерль, Фридрих [Конрад] / Griepenkerl, Friedrich [Conrad] (1782–1849) 410, 411
Гросси да Виадана Л. → Виадана Л.
Грохео, Йоханнес де / de Grocheo (Grocheio, Grochea), Johannes / de Groucy, Jean (р. д. ок. 1300) 45
Грубер, Роман Ильич (1895–1962) 171, 404
Гуммель (Хуммель), Иоганн Непомук / Hummel, Johann Nepomuk (1778–1837) 503, 518
Гурилёв (Гурылёв), Лев Степанович (1770–1844) 456
Гусман, Луис де; Луис из Гранады / de Guzmán, Luiz (Luis); Luiz de Granada (?–1528) 170
Гуэрра, Джованни Антонио / Guerra, Giovanni Antonio 568

- Гюйгенс (Хёйгенс), Константейн (Константен) / Huygens, Constantijn (Constantin) (1596–1687) 94, 98–99, 242, 243, 248, 266, 273, 278, 282, 375, 480, 557
- Гюльмандель, Никола-Жозеф / Hüllmandel (Hullmandel), Nocolas-Joseph (Jean Nicolas, James Nicolas) (1756–1823) 76, 88, 313
- Даженкур Ф. → Аженкур Ф. д'
- Дакен, Луи-Клод / Daquin (Dacquin, D'A[c]quin), Louis-Claude (1694–1772) 35, 264, 275, 294, 299, 306, 308, 309, 312, 380, 463
- Дакен [де Шато-Лион], Пьер-Луи / D'Aquin [de Chateau-Lyon (Chateaulyon)], Pierre-Louis (? — ок. 1797) 306, 309
- Далейрак (Далерак), Никола-Мари / Dalayrac (D'Alayrac), Nicolas-Marie (1753–1809) 264
- Далла Каза, Джироламо; Джироламо из Удине / Dalla Casa, Girolamo; Girolamo da Udine (?–1601) 501
- Далль'Абако, Эваристо Феличе / Dall'Abaco, Evaristo Felice (1675–1742) 335, 337
- Дальца, Йоан (Йоанн) Амброзио / Dalza, Joan (Joann) Ambrosio (Ambrosio, Joan) (р. д. 1508) 48, 50, 56, 319
- Дандриё, Жан-Франсуа / Dandrieu (d'Andrieux, Dandrieu[x]), Jean-François (1682–1738) 39, 132, 261, 264, 275, 294, 300, 302, 304, 308, 309, 462, 463, 464
- Данройтер (Данрейтер), Эдвард / Dannreuther, Edward (1844–1905) 149, 150, 534, 554
- Данстейбл (Данстейпл, Дамстейбл), Джон / Dunstable (Dunstaple, Dunstapell, Dumstable etc.), John (ок. 1390–1453) 366
- Даса, Эстебан / Daza (Daça), Esteban (ок. 1537–[1591–1596]) 170
- Даубе, Иоганн Фридрих / Daube, Johann Friedrich (ок. 1730–1797) 435
- Дауленд (Доуленд), Джон / Dowland, John (1563–1626) 210
- Делабарт П. → Ла Барр П. де
- Делаланд, Мишель-Ришар / Лаланд, Мишель-Ришар де; De Lalande (Delalande, De La Lande), Michel-Richard (1657–1726) 308
- Делла Чайя, Аццолино Бернардино / Della Ciaia (Ciaja), Azzolino Bernardino (1671–1755) 316, 328, 337, 338, 339, 340, 360
- Демоз (Демоц) де ла Саль / Démoz (Démotz) de la Salle (р. д. 1720-е) 506, 507
- Ден, Зигфрид [Вильгельм] / Dehn, Siegfried [Wilhelm] (1799–1858) 168
- Дени, Жан / Denis, Jean (ок. 1600–1672) 273, 470, 497, 506, 566
- Детуш, Андре Кардиналь / Destouches, André Cardinal (1672–1749) 487
- Джеминиани, Франческо [Саверио (Ксаверио)] / Geminiani, Francesco [Saverio (Xavierio)] (1687–1762) 130, 347, 471, 503
- Джонсон, Эдвард / Johnson, Edward (р. д. 1512–1601) 209, 216

- Джустини, Лодовико (Луиджи) [Мария]; Лодовико из Пистойи / Giustini, Lodovico (Luigi) [Maria]; Lodovico di Pistoia (1685–1743) 358, 550
- Джустиниани, Винченцо / Giustiniani, Vincenzo (1564–1637) 319
- Держановский, Альберт / Dzierzanowski, Albert (?–1658) 448
- Диабелли, Антон / Diabelli, Anton (1781–1858) 400
- Дизинер, Герхард / Diesineer (Dies[e]ner, Dießner *etc.*), Gerhard (Gerhardt) (ок. 1640 — после 1683) 227
- Дикс, Ауреус / Dix, Aureus (Audius, Aureo, Aurius) (1668/1669 — 1719) 443
- Диринг, Ричард / Dering (Dearing, Deering), Richard; Diringus, Richardus (ок. 1580–1630) 247, 253
- Дирута (*собств.* Манчини), Джироламо / Diruta (Mancini), Girolamo (ок. 1554 — после 1610) 112, 118, 122, 123, 124, 125, 129, 139, 185, 327–328, 329, 330, 469, 482, 501, 503, 519, 524, 525, 553
- Длугорай, Войцех (Альберт) / Długoraj, Wojciech (Albert) (1557/1558 — после 1619?) 34, 449
- Долгорукий, Павел Иванович (1787–1845) 456
- Долес, Иоганн Фридрих / Doles, Johann Friedrich (1715–1797) 441
- Долмеч, [Эжен] Арнольд / Dolmetsch, [Eugène] Arnold (1858–1940) 103, 114, 141, 475, 487, 503, 505, 514, 516, 526, 553, 554
- Доменико да Пезаро → Пезаро Д. да
- Дони, Джованни Баттиста / Doni, Giovanni Battista (кр. 1595–1647) 334, 501
- Донингтон, Роберт / Donington, Robert (1907–1990) 475, 487, 504, 509, 514, 526, 529
- Доризн, Фредерик / Dorian, Frederick (1902–1991) 516
- Дуарте, Гаспар / Duarte, Gaspar (конец XVI — 1-я пол. XVII в.) 94, 98
- Дулькен, Йоаннес (Иоганн) Даниэль / Dulcken, Joannes (Johann) Daniel (1706–1757) 248
- Дуранте, Франческо / Durante, Francesco (1684–1755) 328, 336, 338, 339, 358, 360, 402, 465, 482
- Дусик (Дуссек), Ян Ладислав / Dusík (Dussek), Jan Ladislav (Johann Ladislaus, Johann Ludwig) (1760–1812) 447
- Дуцис (Дуциус), Бенедиктус / Ducis (Ducius, Duch, Dux, Herzog), Benedictus (ок. 1490–1544) 244
- Душек, Франтишек (Франц) Ксавер / Dušek (Dusche[c]k, Dussek), František (Franz) Xaver (кр. 1731–1799) 446
- Дьемер, Луи-[Жозеф] (Жозеф-Луи) / Diémer, Louis-[Joseph] (Joseph-Louis) (1843–1919) 103, 295, 463, 464
- Дьёпар, Франсуа (Шарль) / Dieupart, François (Charles) (после 1670 — ок. 1740) 413
- Дю Корруа, [владелец Сен-Фремена], Франсуа Эсташ / Du Caurroy, [sieur de Saint-Frémin], François Eustache (кр. 1549–1606) 272

- Дю Мон (Дюмон, *собств.* де Тьер), Анри / Du Mont (de Thier), Henri (ок. 1610–1684) 242, 273, 280
 Дюмаж (дю Маж), Пьер / Dumage (du Mage), Pierre (кр. 1674–1751) 275
 Дюпюи [де Брисет], Жан-Батист / Dupuits (Dupuitz) [des Bricettes], Jean-Baptiste (р. д. 1741–1757) 312, 506
 Дюрр, Альфред / Dürr, Alfred 412, 567
 Дюфаи, Гийом / Dufay (Du Fay[t]), Guillaume (1397–1474) 244
 Дюфли (Дю Фли), Жак / Dufhly (Dufly, Du Phly, Duflitz *etc.*), Jacques (1715–1789) 312, 463

Енгалычев, Парфений Николаевич (1769–1829) 456

- Жаден, Луи-Эмманюэль / Jadin, Louis-Emmanuel (1768–1853) 313
 Жаден, Ясент / Jadin, Hyacinthe (1776–1800) 313
 Жанекен (Жаннекен), Клеман / Janequin (Jannequin), Clément (ок. 1485 — после 1558) 212, 326
 Жиго, Никола / Gigault, Nicolas (ок. 1627–1707) 462
 Жилин, Алексей Дмитриевич (ок. 1766 — ок. 1848) 456
 Жоскин (Жоскен) Депре / Josquin des Prez (Desprez *etc.*) ([ок. 1440–1450]–1521) 178, 192, 244, 501

- Зайфферт, Макс / Seiffert, Max (1868–1948) 168, 246, 252, 266, 283, 321, 340, 431, 461, 462, 478, 514
 Закс, Курт / Sachs, Curt (1881–1959) 55, 175, 477, 487, 490, 492, 493, 494
 Замбер, Иоганн Баптист / Samber, Johann Baptist (1654–1717) 143, 527
 Зах, Ян / Zach, Jan (1699–1773) 446
 Зволле, [Генри] Арнаут ([Анри] Арно) де / de Zwolle, [Henri] Arnaut (конец XV — нач. XVI в.) 492, 493, 557
 Зеленка, Ян [Лукаш Игнациус] Дисмас / Zelenka, Jan [Lukáš Ignatius] Dismas (кр. 1679–1745) 446
 Зильберман / Silberman, семья 70
 Зильберман, Готфрид / Silberman, Gottfried (1683–1753) 80, 81, 84, 96, 438
 Зимрок, Николаус / Simrock, Nicolaus (1751–1832) 411
 Зиферт, Пауль / Siefert (Sibert, Syfert *etc.*), Paul (1586–1666) 371
 Зорге, Георг Андреас / Sorge, Georg Andreas (1703–1778) 41, 121, 433, 471
 Зульцер, Иоганн Георг / Sulzer, Johann Georg (1720–1779) 133, 135, 161, 468, 473

- Илеборг, Адам / Ileborgh, Adam (р. д. ок. 1448) 366
 Инглот (Инглит), Уильям / Englott (Inglist), William (1554–1621) 203

Иоанн (Хоан, Жан) I Арагонский / Joan (Jean) I d'Aragon (1350–1395) 68, 491, 493, 557

Иоанн-органист / Johann dels orguens (р. д. 2-я пол. XIV в.) 491

Иоганн Эрнст, принц / Johann Ernst, Prinz (1696–1715) 416

Йировец, Войтех Матыаш; Гировец, Адальберт / Jírovec, Vojtěch Matyáš (Mathias); Gyrovec (Gyrovetz, Girowetz), Adalbert (1763–1850) 447

Йоммелли (Йомелли), Никколо / Jommelli (Jomelli), Niccolò (1714–1774) 131

Йоханнес де Мурис — Мурис Й. де

Кабанильес, Хуан Баутиста [Хоце] / Cabanilles (Cavanilles, Cavanillas, Cabanillas), Juan (Joan) Bautista [José (Josep)] (1644–1712) 166, 186, 188, 478, 536, 545–546, 548, 549

Кабесон, Антонио де / de Cabezón (Cabeçón), Antonio (ок. 1510–1566) 32, 34, 44, 122, 141, 166, 168, 173, 174, 175, 176, 178–185, 189, 249, 328, 459, 469

Кабесон, Эрнандо де / de Cabezón (Cabeçón), Hernando (кр. 1541–1602) 141, 173, 174, 178, 180, 185, 186, 524, 525, 536, 537, 543

Кавациони, Джироламо; Иеронимо из Урбино / Cavazzoni, Girolamo; Hieronimo d'Urbino (ок. 1525 — после 1577) 320, 465

Кавациони, Марко Антонио; Марко Антонио (Маркантио) из Болоньи (из Урбино) / Cavazzoni, Marco Antonio; Marco Antonio (Marcantonio) da Bologna (da Urbino) (1490–1560) 48, 320

Казадезус, Робер [Марсель] / Casadesus, Robert [Marcel] (1899–1972) 103

Казелла, Альфредо / Casella, Alfredo (1883–1947) 103, 355

Казини, Джованни Мария / Casini, Giovanni Maria (1652–1719) 339

Кайзер, Райнхард / Keiser, Reinhard; Cesare, Rinardo (1674–1739) 390

Кале, Фридрих / Kahle, Friedrich 404, 484, 485

Кальвизиус (Кальвизий), Сетус; Кальвиц, Сет / Calvisius, Sethus; Kalwitz, Seth (1556–1615) 120, 501

Кальденбах (Кальтенбах), Кристоф / Caldenbach (Caltenbach, Kaltenbach), Christoph; Caldenbachio, Christophoro (1613–1698) 116

Калькбреннер, Фредерик (Фридрих Вильгельм Михаэль) / Kalkbrenner, Frédéric (Friedrich Wilhelm Michael) (1785–1849) 136

Кампра, Андре / Campra, André (кр. 1660–1744) 487

Каннабих, [Иоганн] Кристиан [Инноченц Бонавентура] / Cannabich, [Johann] Christian [Innocenz Bonaventura] (1731–1798) 446

Караулов, Василий? Семенович? 456

Кариссими, Джакомо / Carissimi, Giacomo (Jacomo) (1605–1674) 374

Карозо [из Сермонеты], Фабрицио / Caroso [da Sermoneta], Fabritio (ок. 1527–1535 — после 1605) 45

- Касановас, Нарсисо; Касановес, Нарсис / Casanovas, Narcico; Casanoves, Narcís (1747–1799) 549
- Кастель, Луи-Бертран / Castel, Louis-Bertrand (1688–1757) 101
- Кастильо, Диего [Мартинес] дель / del Castillo, Diego [Martínez] (ок. 1544 — ок. 1601) 170
- Кастильоне, Бальдассарре де / de Castiglione, Baldassarre (Balthazar) (ок. 1478–1529) 166, 315, 317
- Кастнер, [Макарио] Сантьяго (Сантьяго Макарио) / Kastner, [Macario] Santiago (Santiago Macario) (1908–1992) 460, 479, 548
- Като, Диомедес / Cato, Diomedes ([1560–1565] — после 1607/1608) 449
- Кафффио, дом Филип-Жозеф / Caffiaux, Dom Phillippe-Joseph (1712–1777) 287
- Каччини, Джулио [Ромоло]; Джулио-римлянин / Caccini, Giulio [Romolo]; Giulio Romano (1551–1618) 118, 130, 217, 224, 501
- Кашин, Даниил Никитич (1770–1841) 456
- Кванц, Иоганн Йоахим / Quantz, Johann Joachim (1697–1773) 38, 58, 102, 114, 119, 121, 129, 133, 135, 146, 159, 161, 263, 415, 432, 439, 440, 471, 481, 487, 488, 497, 506, 511, 512, 513, 519, 522, 535
- Квестенберг (Квестенберк), Иоганн (Ян) Адам фон / von Questenberg (Questenberk), Johann (Jan) Adam 445
- Кёлер, [Кристиан] Луи [Генрих] / Köhler, [Christian] Louis [Heinrich] (1820–1886) 259, 362, 458
- Келлер, Герман / Keller, Hermann (1885–1967) 137, 342, 354, 355, 356, 368, 413, 417, 420, 465, 476, 482, 484, 485, 566–567
- Келльнер, Иоганн Петер / Kellner, Johann Peter (1705–1772) 386, 388
- Кеньон де Паскаль, Бериль / Kenyon de Pascual, Beryl 479, 490, 537
- Кёркмен / Kirkman, семейство 70, 96
- Кёркмен, Джекоб / Kirkman (Kirkmann, Kirckman), Jacob (1710–1792) 90, 94, 100
- Кёркпатрик, Ральф [Леонард] / Kirkpatrick, Ralph [Leonard] (1911–1989) 58, 342, 344, 354, 355, 356, 417, 466, 482, 487, 488, 529, 562
- Керкховен, Абрахам ван [ден] / van [den] Kerckhoven (Kerchoven, Kerchhove), Abraham (ок. 1618–1701) 259
- Керль, Иоганн (Ханс) Каспар / Kerll (Kerl, Gherl etc.), Johann (Hans) Caspar (Kaspar) (1627–1693) 339, 374, 380, 381, 383, 387, 413
- Кёртис, Алан [Стенли] / Curtis, Alan [Stanley] 253, 480
- Кинкелди, Отто / Kinkeldey, Otto (1878–1966) 39, 74, 106, 247, 326, 476, 491, 539
- Кински, Георг [Людвиг] / Kinsky, Georg [Ludwig] (1882–1951) 80, 81, 89, 493
- Кирибергер, Иоганн Филипп / Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783) 386, 429, 434, 441, 566

- Кирхер, Атанасиус / Kircher, Athanasius (1601–1680) 158, 159, 375, 376, 501
Киришник (Кирсник, Киришнек, Киришик), Франц / Kirsnik, Franz (1741?–1802?) 568
Киттель, Иоганн Кристиан / Kittel, Johann Christian (1732–1809) 441
Клавиано, Лусеро / Claviano, Lucero (XVII в.) 186
Кларк, Джеремиа / Clarke (Clark, Clerk), Jeremiah (ок. 1674–1707) 227, 228, 230
Клебер, Леонхард / Kleber, Leonhard (ок. 1495–1556) 366
Клефельд, Вильгельм / Kleefeld, Wilhelm (1868–1993) 39
Клеман, Шарль-Франсуа / Clément, Charles-François (ок. 1720 — после 1789) 39
Клементи, Муцио / Clementi, Muzio (Mutius Philippus Vincentius Franciscus Xaverius) (1752–1832) 196, 354, 429, 458, 465, 503
Клерамбо, Луи-Никола / Clérambault, Louis-Nicolas (1676–1749) 275
Клере / Cleret (р. д. конец XVIII в.) 124
Климент, Хосе / Climent, José 460, 478, 548
Клоппенбург, Вильгельм Кристиан Мария / Kloppenburg, Willhelm Christian Maria 141, 247, 476
Кнеллер, Андреас / Kneller (Kniller, Knöller, Knüller), Andreas (1649–1724) 372
Кобаррубиас (Коваррубиас), Себастьян де / de Cobarrubias, Sebastian (р. д. нач. XVII в.) 537
Коган, Григорий Михайлович (1901–1979) 523
Кожелух, Леопольд (Ян Антонин) / Koželuh (Ko[t]zeluch), Leopold (Jan Antonín, Ioannes Antonius) (1747–1818) 446, 447
Козловский, Юзеф (Осип Антонович) / Kozłowski, Józef (1757–1831) 450
Коклико (Кокликус), Адрианус Петит / Coclico (Coclicus), Adrianus (Adrien) Petit (1499/1500–1562) 107, 113, 469, 501–502
Коласс, Паскаль / Collasse (Colasse), Pascal (Paschal, Pasquir) (1648–1709) 487
Коллен де Бламонт, Франсуа / Collin (Colin) de Blamont, François (1690–1760) 308
Коллмен, Огастес Фредерик Кристофер; Кольман, Аугуст Фридрих Кристоф / Kollmann, Augustus Frederic Christopher (August Friedrich Christoph) (1756–1829) 411
Колонна, Фабио [по прозвищу Линчео] / Colonna, Fabio [detto Linceo] (ок. 1580 — ок. 1650) 501
Конен, Валентина Джозефовна (1909–1991) 235
Конфорто (Конфорти), Джованни Лука / Conforto (Conforti), Giovanni Luca (ок. 1560 — после 1607?) 111, 501
Копчевский, Николай Александрович (1930–1988) 141, 216, 417, 453, 474, 487, 488, 504, 505, 526

- Корелли, Арканджело / Corelli, Arcangelo (1653–1713) 65, 263, 293, 318, 336, 337, 339, 340, 404
- Корнет, Петер (Питер, Пьер) / Cornet, Peeter (Peter, Pieter, Pierre *etc.*) ([1570–1580]–1633) 258
- Корреа де Араухо, Франсиско; Араухо из Асеведо / Correa de Arauxo (Araujo de Azevedo; Arauxo de Azebedo), Francisco (1584–1654) 185, 186, 545, 550
- Коррет, Мишель / Corrette, Michel (1707–1795) 471, 506, 518, 527
- Корсо, Ринальдо / Corso, Rinaldo (р. д. ок. 1555) 45
- Кортот, Альфред [Дени] / Cortot, Alfred [Denis] (1877–1962) 91
- Коттер, Ханс (Ганс, Йоханнес) / Kotter (Cotter, Kotther, Kotterer), Hans (Johannes) (ок. 1485–1541) 366
- Коттик, Эдвард Л. / Kottick, Edward L. 83, 476, 495
- Коузин (Коусин, Косин), Бенджамин / Cosyn (Cosens, Cousins, Cowsins), Benjamin (ок. 1580–1653) 201, 203, 214, 217, 460
- Кох, Генрих Кристоф / Koch, Heinrich Christoph (1749–1816) 77, 93, 101, 102, 468, 517, 528
- Кох, Маттиас / Koch, Matthias (р. д. 1757) 90
- Коэлью да Кошта М. Р. → Родригиш Коэлью [да Кошта] М.
- Козн, Альберт / Cohen, Albert 508, 509
- Краузе, Кристиан Готфрид / Krause, Christian Gottfried (1719–1770) 161
- Кребс, Иоганн Людвиг / Krebs, Johann Ludwig (1713–1780) 386, 441
- Кребс, Карл / Krebs, Carl (1857–1937) 67, 74, 482, 493, 523, 525
- Крекийон, Тома / Crequillon (Crecquillon, Créchillon, Crequillonis *etc.*), Thomas ([ок. 1505–1515]–1557) 178, 326
- Кречмар, [Август Фердинанд] Герман / Kretschmar, [August Ferdinand] Hermann (1848–1924) 158, 421
- Кригер (Крюгер), Иоганн / Krieger (Krüger), Johann; Kriegher, Giovanni (1652–1735) 386, 388, 389, 466
- Кригер (Крюгер), Иоганн Филипп / Krieger (Kriger, Krüger, Krugl), Johann Philipp (Giovanni Filippo) (1649–1725) 339
- Кризандер, [Карл Франц] Фридрих / Chrysander, [Karl Franz] Friedrich (1826–1901) 400, 404, 467
- Кристофори (Кристофали), Бартоломео / Cristofori (Cristofali), Bartolomeo (1655–1732) 95, 96, 318, 344, 477, 482, 498
- Кройц, Альфред [Эмиль] / Kreutz, Alfred [Emil] (1898–?) 429, 532, 567
- Крофт, Уильям / Croft (Crofts), William (1678–1727) 227, 228, 232, 233, 236, 461
- Крюгер, Йоханнес / Crüger, Johannes (1598–1662) 501
- Кузнецов, Константин Алексеевич (1883–1953) 34, 172, 243, 283, 342, 474
- Кук, Генри / Cooke, Henry (ок. 1615–1672) 195, 233

- Кунау, Иоганн [Якоб] / Kuhnau (Kuhn, Cuno), Johann [Jacob] (1660–1722) 58, 101, 102, 104, 309, 340, 381, 386, 390–396, 398, 402, 414, 415, 417, 420, 466, 470
- Кунцен / Kunzen (Kuntze), семья 432
- Кунцен, Иоганн Пауль / Kuntzen, Johann Paul (1696–1757) 432
- Куперен / Couperin, семья 481, 482
- Куперен, Луи / Couperin, Louis (ок. 1626–1661) 283–286, 301, 312, 463, 464
- Куперен, Франсуа / Couperin, François (ок. 1631–1708/1712) 283
- Куперен, Франсуа; Куперен Великий / Couperin, François; Couperin le grand (1668–1733) 32, 40, 41, 44, 52, 56, 62, 64, 93, 104, 105, 119, 124, 125, 126, 128, 131, 132, 134, 137, 139, 143, 144, 150–152, 153, 154, 177, 196, 200, 258, 262, 263, 277, 283, 286, 287–306, 308, 309, 310, 311, 312, 357, 381, 413, 463, 464, 470, 471, 481, 482, 503, 505, 509, 511, 514–515, 523, 526–528, 530–533, 555, 557–558
- Куперен, Шарль / Couperin, Charles (1638–1679) 283, 288
- Куссер, Иоганн Зигизмунд / Kusser (Cousser), Johann Siegismund (Jean Sigismond) (1660–1727) 64
- Кухарж, Ян Кштитель (Иоганн Баптист) / Kuchař (Kucharsch, Kucharz, Kucharž), Jan Křtitel (Johann Baptist) (1751–1829) 446
- Куше / Couchet, семейство 70
- Куше, Ян / Couchet, Jan (Joannes) (1615–1655) 94, 98, 248
- Кюнель, Амброзиус / Kühnel, Ambrosius (1770–1813) 411
- Ла Барр, Жозеф де; Делабарр (Шабансо де ла Барр), Жозеф / de La Barre (Delabarre, Chabanceau de la Barre), Joseph (1633–1678) 280, 309
- Ла Барр, Пьер де; Делабарр (Шабансо де ла Барр), Пьер / de La Barre (Delabarre, Chabanceau de la Barre), Pierre (1592–1656) 273, 557
- Ла Вуа-Миньо [де] (Ла Вуа де Миньо) / [de] La Voye-Mignot (La Voye de Mignot) (?–1684) 155, 533, 535
- Ла Лоранси, [Мари-Бертран]-Лионель-[Жюль] де / de La Laurencie [Marie-Bertrand]-Lionel-[Jules] (1861–1933) 266
- Ла Тур-Ландри де / de La Tour Landry (р. д. 2-я пол. XIV в.) 68, 493
- Ла Шапель, Жак-Александр де / de La Chapell, Jacques-Alexandre (р. д. 1-я пол. XVIII в.) 58, 487, 488
- Лабанд, Эдмон-Рене / Labande, Edmond-René (1908–) 492
- Лаборд (Ла Борд), Жан-Бенжамен-[Франсуа] де / de La Borde (Laborde), Jean-Benjamin-[François] (1734–1794) 97
- Лакомб, Жак / Lacombe, Jacques (1724–1811) 287, 299, 468
- Лаланд М.-Р. де — Делаланд М.-Р.

- Ландино (Ландини), Франческо; мастер Франциск из Флоренции / Landino (Landini), Francesco (Franciscus); Magister Franciscus de Florentia; Francesco degli orghani (ок. 1325–1397) 34, 320
- Ландовска (Ландовская), Ванда / Łandowska (Landowska), Wanda (1879–1959) 103, 126, 305, 355, 474, 497
- Ландсхоф, Людвиг / Landshoff, Ludwig (1874–1941) 417
- Ланкло, Анри де / de L'Enclos (Lenclos, Lanclos, Lauclos, la Douardiére), Henri (1592/1593–1649) 265, 268
- Ланкло, Нинон де / de L'Enclos, Ninon 266
- Ланфранко, Джованни Мария / Lanfranco, Giovanni Maria (ок. 1490–1545) 501
- Лассо, Орландо ди (*собств.* Лассю, Ролан де) / di Lasso, Orlando; de Lassus, Roland (1530/1532–1594) 203, 217
- Л'Аффийяр, Мишель / L'Affillard (L'Affilard, Laffillard, La Filiade), Michel (ок. 1656–1708) 35, 57, 58, 487, 488–489, 506
- Лакс, Роберт / Lach, Robert (1874–1958) 149
- Ле Галлуа, Жан / Le Gallois, Jean (р. д. 1680) 278, 282
- Ле Серф, Жорж / Le Cerf, Georges (1878–1933) 491, 492
- Ле Фруа де Меро Ж.-А. → Меро Ж.-А.
- Лебег; Никола Антуан / Lebègue (Le Bègue), Nicolas Antoine (ок. 1631–1702) 64, 273, 283, 286, 308, 309, 373, 462, 463
- Леви, Сара / Levy, Sara (1761–1854) 411
- Легренци, Джованни / Legrenzi, Giovanni (1626–1690) 415
- Ледбеттер Дэвид / Ledbetter, David 567
- Лежён, Клод (Клоден) / Le Jeune, Claude (Claudin) ([1528–1530]–1600) 272
- Лёйе, Жан Батист; Лёйе из Лондона, Джон / Loeillet (L'Oeillet, Lulli[e], Lully), Jean Baptiste; Loeillet of London, John (1680–1730) 259
- Лёйтон, Карл (Шарль) / Luython (Luit[t]on, Luythonius *etc.*), Carl (Carolus, Charles, Karl) (1557/1558–1620) 101, 500
- Лёляйн (Лёлейн, Лёлайн), Георг Симон / Löhlein, Georg Simon (1725–1781) 76, 92, 124, 135, 138, 140, 146, 151, 157, 472, 518
- Леонардо да Винчи / Leonardo da Vinci (1452–1519) 100, 315
- Леонхардт, Густав [Мария] / Leonhardt, Gustav [Maria] 253
- Леру, Гаспар / Le Roux, Gaspard (ок. 1660 — ок. 1707) 312
- Леруа, Адриан / Le Roy (Leroy), Adrien (ок. 1520 — ок. 1598) 266, 277
- Лесерф де ла Вьевиль, Жан Лоран; владетель Френёза / Le Cerf de la Viéville, Jean Laurent; sieur de Freneuse (1674–1707) 264, 370
- Лестер, граф / Earl of Leicester (XVII в.) 201, 202
- Лешантр, мадемуазель / M^{lle} Lechantre (сер. XVIII в.) 102, 313
- Либанори А. / Libanori A. (2-я пол. XVII в.) 330
- Ливанова, Тамара Николаевна (1909–1986) 52, 63, 451, 483, 485
- Лидон [Бласкес], Хосе / Lidón [Blásques], José (1748–1827) 549

- Лист, Ференц (Франц) / Liszt, Ferenc (Franz) (1811–1886) 168, 214, 343, 350, 354, 412, 447
- Лози (Лоджи), Ян Антонин; граф Лозинталь / Losy (Logi, Loschi, Lossi, Loŷy), Jan Antonín (Johann Anton); Graf von Losynthal (ок. 1650–1721) 34, 444
- Локк, Мэтью / Locke (Lock), Matthew ([1621–1623]–1677) 227
- Лонго, Алессандро / Longo, Alessandro (1864–1945) 344, 354, 355, 356, 465, 482, 562
- Лопес, Мигель (Микель) / López, Miguel (Miquel) (1669–1723) 545
- Лопес, Феликс Максимо / López, Félix Máximo (1742–1821) 549
- Лорм, Марион де / de Lorme, Marion (1621–1650) 266
- Лулье, Этьен / Loulié, Étienne (1654–1702) 487, 504, 506, 507–509, 513
- Лусциниус (*собств.* Нахтгалль), Отмар / Luscinius (Nachtgall), Othmar (Ottomar) ([1478–1480]–1537) 140, 468, 501
- Луццаски, Луццаско / Luzzaschi, Luzzasco (ок. 1545–1607) 48, 323, 330
- Любек, Винцент / Lübeck, Vincent (Vincenz) (1654–1740) 371, 372
- Люлли, Жан-Батист [де]; Лулли, Джованни Баттиста / [de] Lully, Jean-Baptiste; Lulli, Giovanni Battista (1632–1687) 58, 59, 62, 146, 195, 234, 259, 262, 263, 274, 275, 286, 375, 382, 406, 407, 487, 505, 533
- Ляйдинг, Георг Дитрих / Leyding (Leiding), Georg Dietrich (1664–1710) 372
- М**айер (Мейер), Эрнст Герман / Meyer, Ernst Hermann (1905–1988) 364, 445
- Майкапар, Александр Евгеньевич 483, 486, 529, 534
- Майхельбек, Франц Антон (Францискум Антониум) / Maichelbeck (Maichelbek), Franz Anton (Franciscum Antonium) (1702–1750) 386, 396, 471
- Маллинер, Томас / Mulliner, Thomas (р. д. 1563) 201, 202
- Манди, Джон / Mundy (Munday, Moondaye, Mondey *etc.*), John (ок. 1555–1630) 216, 217
- Манфредини, Винченцо / Manfredini, Vincenzo (1737–1799) 568
- Манчиньский, Фабиан / Mancziński, Fabian (р. д. 2-я пол. XVIII в.) 450
- Марен, Кретъен / Marin, Chrétien (Christierno) (XVII в.) 173, 244, 249
- Маренцио, Лука / Marenzio (Marentio), Luca (1553/1554–1599) 217, 334
- Марини, Бьяджо / Marini, Biagio (1594–1663) 65
- Мариус, Жан / Marius, Jean (2-я пол. XVII в. — 1720) 95
- Мармонтель, Жан-Франсуа / Marmontel, Jean-François (1723–1799) 264
- Марпург, Фридрих Вильгельм / Marpurg, Friedrich Wilhelm (1718–1795) 71, 90, 92, 100, 101, 124, 139, 140, 145, 157, 159, 271, 285, 286, 307, 434, 471, 472, 503, 527, 528, 535, 539, 566
- Мартинес де Охинага Х. → Охинага Х. де

- Мартини, Джованни Баттиста (Джамбаттиста); падре Мартини / Martini, Giovanni Battista (Giambattista); Padre Martini (1706–1784) 339, 340, 358, 359, 465
- Мартин-и-Солер, [Атанасио Мартин Игнасио] Висенте [Тадео Франсиско Пелегрин]; Мартини, Винченцо (Игнац) / Martín y Soler [Atanasio Martín Ignacio] Vicente [Tadeo Francisco Pellegrin]; Martini, Vincenzo (Ignaz) (1754–1806) 568, 569
- Мартин-и-Эрнандо де Хаэн → Хаэн М.-и-Э. де
- Марчелло, Бенедетто [Джакомо] / Marcello, Benedetto [Giacomo] (1686?–1739) 316, 358, 360, 402, 414, 416
- Маршан, Луи / Marchand, Louis (1669–1732) 35, 64, 104, 294, 306–308, 310, 399, 413, 462
- Маскера, Флоренцио / Maschera, Florentio (Florenzo) (ок. 1540 — ок. 1584) 49
- Мато, Жан-Батист / Matho (Mat[t]au, Mat[h]aut, Matos, Matot), Jean-Baptiste (1660–1746) 487
- Маттезон, Иоганн / Mattheson, Johann (1681–1764) 37, 38, 57, 77, 80, 91, 96, 100, 101, 102, 116, 123, 124, 135, 136, 155, 159, 160, 162, 163, 253, 371, 374, 375, 379, 386, 395, 396, 422, 470, 471, 519, 523, 524, 533, 535
- Маффеи [из Солофры], Джованни Камилло / Maffei [da Solofra], Giovanni Camillo (р. д. 1562–1573) 501
- Маффеи, Шипионе де / de Maffei, Scipione (ок. 1675 — ок. 1755) 95, 96
- Машек, Вацлав [Винценц] / Mašek (Ma[s]chek), Václav [Vincenc] (1755–1831) 446
- Машо, Гильом де / de Machaut (Machau[lt]), Guillaume; de Mascandio (Machaudio), Guillelmus (ок. 1300–1377) 73
- Мезанжо, Рене / Mésangeau (Mezangeau, Meschanson, Mesangio, Mésengeot *etc.*), René (конец XVI в. — 1638) 265, 268
- Мелли, Пьетро Паоло; Мелли из Реджо / Melli (Meli[o], Mely), Pietro Paolo; Melli da Reggio (1579 — после 1623) 319
- Мемо (Меммо), Дионисио / Memo (Memmo), Dionisio (р. д. 1507–1539) 192
- Мендельсон-[Бартольди], Феликс [Якоб 'Людвиг] / Mendelssohn-[Bartholdi], Felix [Jacob Ludwig] (1809–1847) 354, 412
- Менетрие, Клод-Франсуа / Ménestrier, Claude-François (1631–1705) 45
- Мервиль, Никола де / de Merville, Nicolas (ок. 1600 — после 1643) 265
- Меро (Ле Фруа де Меро), [Жан]-Амеде / [Le Froid de] Méreaux, [Jean]-Amédée (1802–1874) 149, 458, 463
- Мерсенн, Марен / Mersenne, Marin (1588–1648) 37, 38, 56, 57, 69, 77, 87, 88, 89, 90, 100, 122, 123, 126, 139, 242, 263, 265, 273, 276, 277, 278, 334, 469, 497, 501, 519, 557

- Мерсье, Луи-Себастьян / Mercier, Louis-Sébastien (1740–1814) 275
Меруло (Мерлотти), Клаудио; Клаудио из Корреджо / Merulo (Merlotti), Claudio; Claudio da Corregio (1533–1604) 35, 48, 50, 51, 180, 253, 254, 320, 321, 322, 327, 332, 367
Меус Н. / Meeus N. 492, 501
Миколай из Кракова / Mikołaj z Krakowa (Nicolaus Cracoviensis) (р. д. 1-я пол. XVI в.) 34, 448
Милан, Луис / Milan (Milán), Luys (Luis) (ок. 1500 — после 1560) 33, 166, 170, 459
Милано (Париджи), Франческо да; Миланезе (Монцино), Франческо; *собств.* Канова, Франческо / da Milano (Parigi), Francesco; Milanese (Monzino), Francesco; Canova, Francesco (1497–1543) 34, 50, 319
Милка, Анатолий Павлович 413, 483, 566
Миллеви́ль, Лукас де / Milleville, Lucas de (XVII в.) 257
Мильхмайер, Иоганн Петер / Milchmeyer, Johann Peter (р. д. конец XVIII в.) 473
Михалке, Эльза / Michalke, Elsa 103
Мицлер [фон Колоф], Лоренц [Кристоф] / Mizler (Mitzler) [von Kolof (Koloff)], Lorenz [Christoph] (1711–1778) 143, 527
Мича, Франтишек Адам / Miča (Micza, Mischa, Mitscha), František Adam (1746–1811) 445, 446
Могар, Андре / Maugars, André (ок. 1580 — ок. 1645) 263, 267, 330
Молинаро, Симоне / Molinaro, Simone (ок. 1570 — после 1633) 319
Мондонвиль, Жан-Жозеф [Кассанеа де] / [de] Mondonville, Jean-Joseph [Cassanéa] (1711–1772) 312, 464
Монльор В. Р. → Родригес Монльор В.
Монсиньи, Пьер-Александр / Monsigny (Moncigny, Moncini, Monsigni), Pierre-Alexandre (1729–1817) 264
Монт, Филипп де; Монте, Филиппо ди / de Monte, Philippe; di Monte, Filippo (1521–1603) 244
Монтеверди (Монтеверде), Клаудио [Джованни (Дзуан) Антонио] / Monteverdi (Monteverde), Claudio [Giovanni (Zuan) Antonio] (1567–1643) 51, 119, 334
Монтеклер, Мишель Пиньоле де / de Montéclair, Michel Pignolet (Pinolet) (кр. 1667–1737) 124, 506, 513
Монтеро, Хоакин / Montero, Joaquín (1764–1815) 188, 549
Моралес, Кристоаль де / de Morales, Cristóbal (Cristoval) (ок. 1500–1553) 166
Морелле, Андре / Morelet (Morellet, Morrelet), André (ок. 1728–1819) 161
Морли, Томас / Morley, Thomas (1557/1558–1602) 190, 191, 192, 193, 203, 210, 217, 219, 501, 556
Мосѣнжек, Адам / Mosiążek, Adam (ок. 1615–1638) 448

Мотт-Лебайе 263

Мофферрис, Маома / Mofferriz, Mahoma (р. д. 1484–1545) 538

Моцарт, Вольфганг Амадей / Mozart, Wolfgang Amadeus (Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus) (1756–1791) 66, 101, 120, 152, 313, 345, 354, 357, 360, 362, 397, 398, 411, 436, 446, 483, 503, 517, 518, 529

Моцарт, Леопольд [Иоганн Георг] / Mozart, Leopold [Johann Georg] (1719–1787) 120, 153, 158, 313, 432, 472

Мошелес, Игнац [Исаак] / Moscheles, Ignaz [Isaac] (1794–1870) 102, 412

Мударра, Алонсо [де] / [de] Mudarra, Alonso (ок. 1510–1580) 170, 178

Мурис, Йоханнес де / de Muris, Johannes; des Murs, Jehan (ок. [1290–1295] — после 1344) 73–74

Муршхаузер, Франц Ксавер [Антон] / Murschhauser, Franz Xaver [Anton] (1663–1738) 381

Мутон (*собств.* де Оллиг), Жан / Mouton (de Holluigue), Jean (до 1459–1522) 178, 192

Муффат, Георг / Muffat, Georg (1653–1704) 64, 146, 339, 374, 375, 382, 387, 402, 466, 470, 503, 505, 506, 535

Муффат, Готлиб (Теофил) / Muffat, Gottlieb (Theophil) (1690–1770) 374, 382, 387, 388, 389, 466, 471

Мысливечек (Венаторини), Йозеф / Mysliveček (Mysliweczeck, Venatorini, etc.), Josef (1737–1781) 357, 446

Мэйс, Томас / Mace, Thomas (1612/1613 — ок. 1706) 90, 470

Мюллер, Аугуст Эберхард / Müller, August Eberhard (1767–1817) 102

Мютель, Иоганн Готфрид / Müthel, Johann Gottfried (1728–1788) 386, 411, 441

Найтон Т. / Knighton T. 492

Нарваэс, Луис де / de Narváez, Luys (Luis) (р. д. 1526–1549) 170, 178

Нассарре (Насарре), Пабло / Nassarre (Nasarre), Pablo (ок. 1654 — ок. 1730) 186

Нахтгалль О. → Лусциниус О.

Нев Г. де → Непотис Г.

Нев Ф. де → Непотис Ф.

Невелл, Рейчел (?), леди / Nevell (Nevill), Rachel (?), Lady (конец XVI — нач. XVII в.) 201, 202, 209, 212, 245, 460, 556

Негели, Ханс Георг / Negeli, Hans Georg (1773–1836) 411

Негри, Чезаре / Negri, Cesare; il Trombone (ок. 1536 — после 1604) 45

Немейц, Йоахим Кристоф / Nemeitz, Joachim Christoph (?–1753) 275, 287

Непотис / Nepotis, семейство 244

Непотис (де Нев), Говард (Годфруа, Гомар) / Nepotis (de Nève), Govard

- (Godefroid, Gottfroid, Gomar) (ок. 1450–1499) 244
Непотис (де Нев), Флоран (Флёркин) / Nepotis (de Nève), Florens (Fleurquin) (ок. 1495–1537) 244
Нёрмигер, Аугуст (Аугустус) / Nörmiger (Nöringer, Noringer), August (Augustus) (ок. 1560–1613) 367
Нефе, Кристиан Готлоб / Neefe, Christian Gottlob (1748–1798) 411
Нивер, Гийом Габриель / Nivers, Guillaume (Guillaume) Gabriel (ок. 1632–1714) 273, 283, 308, 413, 503, 555
Николаев, Александр Александрович (1903–1980) 355
Нин-[и-Кастельянос], Хоакин / Nin [y Castellanos], Joaquin (1879–1949) 188, 459, 537, 548, 550
Нихельман, Кристоф / Nichelmann, Christoph (1717–1761/1762) 386, 396, 398
Нойзидлер, Ханс (Ганс) / Neusidler (Neusiedler, Newsidler *etc.*), Hans (ок. 1508/1509–1563) 34, 44, 50
Нойман (Ньюменн), Фредерик / Neumann, Frederick (1907–1994) 347, 477, 481, 504, 505, 509, 514–515, 520, 529, 530, 532, 534
Нордт, Антони ван / van Noordt (Noort, Noord), Anthoni (ок. 1619–1675) 246, 462
Нуциус, Йоханнес / Nucius (Nux, Nucio, Nucis), Johannes (ок. 1556–1620) 116
Ньюмен, Уильям С[тейн] / Newman, William S[tein] (1912–2000) 396, 509, 548

Оборницкий, Эразм / Obornicki, Erazm (?–1643) 448
Обрехт, Якоб / Obrecht (Hobrecht *etc.*), Jacob (1457/1458–1505) 244
Огиньский, Михал Клеофас / Ogiński, Michał Kleofas (1765–1833) 450
Окраинец, Инна Александровна 355, 356, 482
Онз-ан-Брей Л.-Л. д' → [Пажо д']Онз-ан-Брей Л.-Л.
Оппельман / Orpelmann 80
Ортис, Диего / Ortiz, Diego (ок. 1510–1570) 39, 84, 111, 171–172, 469, 501, 535–536, 537
Оттетерр, Жак [Мартен]; Оттетерр-римлянин / Hotteterre (Haulteterre, Hauterre, Obterre *etc.*), Jacques [Martin]; Hotteterre le Romain (1673–1763) 35, 518, 535
Охинага, Хоакин де; Мартинес де Охинага, Хоакин / [Martinez] de Oxinaga (Oxinagas, Oginaga, Ojinaga, Orinaga), Joaquin (Joaquín) (1719–1789) 549

Паганелли, Джузеппе Антонио / Paganelli, Giuseppe (Gioseffo) Antonio (1710 — ок. 1763) 358

- Паганини Николо / Paganini, Nicolò (1782–1840) 343
- Падовано, Аннибале / Padovano (Padoano), Annibale; Patavinus, Hannibal (1527–1575) 48, 322
- [Пажо д']Онз-ан-Брей, Луи-Леон / [Pajot d']Ons-en-Bray (Onz-en-Bray), Louis-Léon (1678–1754) 487
- Паизиелло (Паззиелло), Джованни / Paisiello (Paesiello), Giovanni (1740–1816) 568, 569
- Палеро Ф. Ф. → Фернандес Палеро Ф.
- Пальшау, [Иоганн Готфрид] Вильгельм / Palschau, [Johann Gottfried] Wilhelm (1741–1815) 411, 456
- Пап, Жан Анри; Папе, Иоганн Генрих / Pape, Jean Henri (Johann Heinrich) (1789–1875) 98
- Парадиз (Парадизи), [Пьетро (Пьер)] Доменико / Paradies (Paradisi), [Pietro (Pier)] Domenico (1707–1791) 359, 360, 465
- Паркинс, Роберт / Parkins, Robert 185
- Парментье (Парментир), Эдвард / Parmentier, Edward 498
- Паскаль Б. К. → Кеньон де Паскаль Б.
- Пасквини, Бернардо / Pasquini, Bernardo (1637–1710) 128, 239, 328, 336, 338, 339–341, 343, 360, 374, 380, 392, 402, 482
- Паскуали, Никколо / Pasquali, Niccolo (с. 1718–1757) 472, 479, 530
- Пати, Рожье (Роже) / Pathie (Patie, Patye) Rogier (Roger) (ок. 1510 — после 1564) 244
- Паулиринус, Паулус; Паулус из Праги; Паулус-еврей / Paulirinus, Paulus; Paulus de Praga; Paulus Židek (1413 — после 1471) 81
- Пауман, Конрад / Raumann, Conrad (Konrad) (ок. 1410–1473) 34, 42, 111, 181, 364, 366, 468, 501
- Пауэр, Макс фон / von Pauet, Max (1866–1945) 259, 362
- Пауэр, Эрнст / Pauet, Ernst (1826–1905) 103, 458
- Пахельбель, Иоганн / Rachelbel (Bachelbel), Johann (1653–1706) 372, 381, 383–385, 389, 391, 392, 402, 413, 414, 466
- Педрель, Фелипе (Фелип) / Pedrell, Felipe (Felip) (1841–1922) 169, 178, 459, 491
- Педро из Мадрида; Педро де Мадрид / Pedro de Madrid (XV–XVI вв.) 170
- Пезаро, Доменико да; Пезарезе, Доменико / da Pesaro, Domenico; Pesarese, Domenico; Pisauensis, Dominicus (р. д. 1533–1575) 494, 499–500
- Пекур, Луи Гийом / Pécour (Pécourt), Louis Guillaume (1651?–1729) 59
- Пенна, Лоренцо / Penna, Lorenzo (1613–1693) 124
- Пепис, Сэмюэл / Pepys, Samuel (1633–1703) 192, 194, 195
- Пепуш, Иоганн Кристоф (Джон Кристофер) / Pepusch, Johann Christoph (John Christopher) (1667–1752) 214

- Перголези (Перголезе), Джованни Баттиста / Pergolesi, Giovanni Battista (Giambattista) (1710–1736) 357
- Перрин / Perrine (? — после 1698) 276
- Перро, Жан / Perrot, Jehan (XIV в.) 68
- Пёрселл, Генри / Purcell, Henry (1659–1695) 32, 190, 196, 197, 198–200, 201, 227, 228, 229, 230, 232, 233–239, 357, 391, 404, 419, 460, 461, 470, 480, 554–555, 556
- Петер (Питер) Свиббертсзон / Peter (Pieter) Swybbertszoon (?–1573) 252
- Петри, Иоганн Самуэль / Petri, Johann Samuel (1738–1808) 76, 88, 93, 123, 139, 151, 472, 519
- Петри, Эгон / Petri, Egon (1881–1962) 156
- Петров, Юрий Петрович 354, 356
- Петруччи, Оттавиано [деи] / [dei] Petrucci, Ottaviano (1466–1539) 319, 320
- Пецольд, Кристиан / Pezold (Petzold), Christian (1677–1733) 432
- Пешетти, Джованни Баттиста / Pescetti, Giovanni Battista (ок. 1704–1766) 359, 361
- Пигот (Пикет), Фрэнсис / Pigott (Picket, Pigot), Francis (Fransis) (ок. 1665/1666–1704) 227
- Пикки, Джованни / Picchi, Giovanni (р. д. 1600–1625) 44, 202, 326, 335
- Пинель, Жермен / Pinel, Germain (нач. 1600-х — 1661) 265
- Пирро, Андре-[Габриель-Эдм] / Pirro, André-[Gabriel-Edme] (1869–1943) 68, 101, 283, 332, 334, 462, 477, 491
- Пирсон, Мартин / Peerson (Pearson), Martin (1571/1573–1651) 218
- Писадор, Диего / Pisador, Diego (1509/1510 — после 1557) 170
- Пихль (Пихель), Вацлав / Pichl (Pichel), Václav (Wenzel, Venceslaus) (1741–1805) 447
- Платти, Джованни Бенедетто / Platti, Giovanni Benedetto (до 1692?–1763) 359, 360–361
- Плэйфорд, Генри / Playford, Henry (1657–1709) 227, 235
- Плэйфорд, Джон / Playford, John (1623–1686) 227, 551–552
- Пойерль, Пауль / Peuerl (Bäuerl, Beuerl, Payrl, Peyerl), Paul (кр. 1567 — после 1624) 54
- Поллароло (Полароли), Карло Франческо / Pollarolo (Polaroli), Carlo Francesco (ок. 1653–1723) 359
- Полль, Герман / Poll, Hermann (р. д. ок. 1397) 492
- Польетти, Алессандро / Poglietti (Boglietti), Alessandro (?–1683) 44, 339, 358, 374, 379–381, 393, 466
- Понтони — Брунетто
- Понцио, Пьетро / Ponzio (Pontio), Pietro (Johannes Petrus) (1532–1595) 48
- Порпора, Никола [Антонио] / Porpora, Nicola [Antonio] (1686–1768) 359
- Потхольт, Якоб / Potholt, Jacob (1720–1782) 251, 252

- Прач, Ян (Иван) Богумир / Práč, Jan Bohumir; Pratsch, Johann Gottfried (ок. 1750 — ок. 1818) 456, 457
- Пребостель, Перринет / Prebostel, Perrinet (XV в.) 173
- Преллёр, Питер (Пьер) / Prelleur, Peter (Pierre) (1705–1741) 555
- Преториус (Шультхайс, Шульце), Михаэль / Praetorius (Schultheiß, Schultze), Michael (1571?–1621) 50, 51, 67, 69, 76, 87, 100, 108, 126, 140, 141, 469, 500, 501
- Преториус (Шульц[е]), Якоб / Praetorius (Schul[t]z, Schul[t]ze), Jacob (ок. 1530–1586) 252
- Принц (Принтц), Вольфганг Каспар / Printz, Wolfgang Caspar (1641–1717) 171, 503, 519
- Проденцани (Пруденцани), Симоне; Уголино де Проденцани, Симоне ди / [di Ugolino de'] Prodenzani (Prudenzani), Simone (2-я пол. XIV в. — ок. 1438) 325
- Протопопов, Владимир Васильевич (1908–2005) 337
- Пуйяна, Рафаэль / Puyana, Rafael 547
- Пэйдж, Кристиан / Page, Christian 477, 492
- Равенскрофт Т. → Рэвенскрофт Т.
- Рагене, Франсуа / Raguenet, François (ок. 1660–1722) 264, 339
- Райк (Рейк), Дьёдонне [де] / [de] Raick (R[e]yck, Rhijck *etc.*), Dieudonné (Deodatus) (ок. 1703–1764) 258, 259
- Райнкен (Рейнкен), Иоганн (Ян) Адам / Reincken (Reinken, Reinkinck, Rein[i]cke *etc.*), Johann (Jan) Adam[s]) (1623?–1722) 371, 372, 413, 563–565
- Райпин, Эдвин М. / Ripin, Edwin M. (1930–1975) 75, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 557
- Райхардт (Рейхарт), Иоганн Фридрих / Reichardt, Johann Friedrich (1752–1814) 80, 131
- Рамо, Жан-Филипп / Rameau, Jean-Philipp (1683–1764) 40, 41, 124, 126, 136, 138, 139, 140, 152, 299, 300, 303, 305, 307, 308, 309, 310–312, 380, 403, 440, 463, 464, 470, 471, 472, 481
- Рамос де Пареха, Бартоломео; Рамис (Рамус) де Парейя, Бартоломеус / Ramos de Pareja (Pareeja), Bartolomeo; Ramis (Ramus) de Pareia, Bartolomeus (ок. 1440 — после 1490) 537, 566
- Распони, Феличе / Rasponi, Felice (XVII в.) 325
- Резон, Андре / Raison, André (до 1650–1719) 35, 162, 274, 462
- Рейс, Якуб; Жак-поляк / Reys (Reis, de Rais, de Restz, de Retz, du Retz), Jakub (Jacob); Jacques le Polonoise (ок. 1550 — ок. 1605) 449
- Рейха, Антонин (Антон) / Reicha (Rejcha), Antonín (Anton, Antoine-[Josef]) (1770–1836) 447

- Рельштаб, Иоганн Карл Фридрих / Rellstab, Johann Karl (Carl) Friedrich (1759–1813) 120, 473, 515
- Рестле, Константин / Restle, Konstantin 477, 498
- Ригер, Готфрид / Rieger, Gottfried (1764–1855) 313
- Риман, [Карл Вильгельм Юлиус] Хуго (Гуго) / Riemann, [Karl Wilhelm Julius] Hugo (1849–1919) 131, 172, 481, 516
- Римболт, Эдвард [Фрэнсис] / Rimbault, Edward [Francis] (1816–1876) 204
- Рихтер, Фердинанд Тобиас / Richter, Ferdinand Tobias (1651–1711) 466
- Рихтер, Франтишек (Франц) Ксавер / Richter, František (Franz) Xaver (1709–1789) 446
- Ришар, Мишель / Richard, Michel (р. д. 1688) 287
- Робердей, Франсуа / Roberday, François (кр. 1624–1680) 273, 376, 462
- Родригес, Филиппе / Rodríguez, Filipe (1759–1814) 549
- Родригес Монльор, Висенте / Rodríguez Monllor, Vicente (1690–1760) 460, 548
- Родригиш Козлью [да Кошта], Мануэл / Rodrigues Coelho [da Costa], Manuel (ок. 1555 — ок. 1635) 185, 189, 460
- Роже, Этьен / Roger, Estienne (1665/1666–1722) 509
- Рожель, Феликс / Raugel, Felix (1881–1975) 283, 463, 477
- Розейнгрейв (Розенгрейв), Томас / Roseingrave (Rosengrave), Thomas (1690/1691–1766) 41, 342, 356, 562
- Розенмюллер, Иоганн / Rosenmüller (Rosenmiller), Johann (Giovanni) (ок. 1619–1684) 391
- Розенов, Эмилий Карлович (1861–1935) 231, 232, 458, 461, 464
- Ройзман, Леонид Исаакович (1916–1989) 452, 486, 532
- Ройцш, Фридрих Август / Roitzsch, Friedrich August (1805–1889) 411
- Роллан, Ромен / Rolland, Romain (1866–1944) 404
- Роньони, Риккардо / Rognoni (Rogni[o]no, Rognone, Rongione), Riccardo (Ric[h]ardo, Richardus) (ок. 1550 — до 1620) 501
- Росси, Луиджи / Rossi, Luigi (ок. 1598–1653) 242, 263
- Росси, Микеланджело / Rossi, Michelangelo; Michel Angelo del Violino (1601/1602–1656) 41, 336, 465
- Росси, Саламоне (Саламон, Саломоне) [де] / [de] Rossi, Salamone (Salamon, Salomone, Shlomo) (1570? — ок. 1630) 65
- Рот, Герман / Roth, Hermann (1882–1938) 404, 475
- Рукерс (Руккерс), семейство; Ruckers (Ruckaert[s], Ruijkers, Rukkers *etc.*) 70, 248, 480
- Рукерс (Руккерс), Андреас / Ruckers (Ruckaert[s], Ruijkers, Rukkers *etc.*), Andreas (Andries) (кр. 1579 — после 1645) 94
- Рукерс (Руккерс), Ханс (Ганс) / Ruckers (Ruckaert[s], Ruijkers, Rukkers *etc.*), Hans ([ок. 1540–1550] — 1597/1598) 69, 89, 94, 248

- Рукерс (Руккерс), Ханс (Ганс, Ян, Йоаннес, Жан) / Ruckers (Ruckaert[s], Ruckaerts, Ruijkers, Rukkers *etc.*), Hans (Jan, Joannes, Jean) (кр. 1578–1642) 94, 248
- Руссо, Жан / Rousseau, Jean (1644–1699) 150, 153, 470, 505, 506
- Руссо, Жан-Жак / Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778) 101, 135, 162, 264, 308, 468
- Рутини, Джованни Марко [Плацидо] / Rutini, Giovanni Marco [Placido] (Giovanni Maria) (1723–1797) 359, 361, 465, 568
- Рэвенскрофт (Равенскрофт), Томас / Ravenscroft, Thomas (ок. 1592 — ок. 1635) 190
- Рэйт, Дензил / Wright, Denzil 83, 483, 491, 492, 493, 495, 501
- Рюгер, Кристоф / Rueger, Christoph 494
- Саббатини, Галеаццо / Sabbatini, Galeazzo (1597–1662) 501
- Салинас, Франсиско де / de Salinas, Francisco (Franciscus) (1513–1590) 501
- Саммартини, Джованни Баттиста / Sammartini (San Martini, St. Martini, Martini, Martino), Giovanni Battista (1700/1701–1775) 357
- Сандони, Пьетро Джузеппе / Sandoni, Pietro Giuseppe (1685–1748) 465
- Санкто-Стефано, Кристофорус де / de Sancto Stephano, Cristoforus de (XV в.) 173
- Санта-Мария (Санкта-Мария), [брат] Томас де / de Santa (Sancta) Maria, [Fray] Tomás (Thomas) (?–1570) 39, 107, 112, 117, 118, 122, 123, 125, 139–140, 141, 174, 175, 176–177, 179, 185, 186, 347, 469, 503, 513, 538–545, 553, 561
- Сантини, Фортунато / Santini, Fortunato (1778–1861) 354–355
- Сарти, Джузеппе / Sarti, Giuseppe (1729–1802) 569
- Сванен, Жак (Йоахим) / Swanen, Jaques (Joachim) (р. д. 1783–1816) 81
- Свелинк (Свеелинк), Дёрк [Янсзон] / Sweelinck, Dirck [Janszoon] (1591–1652) 252
- Свелинк (Свеелинк) П. С. → Петер (Питер) Свиббертсзон
- Свелинк (Свеелинк), Ян [Питерсзон] / Sweelinck (Swelinck, Zwelinck, Swe[e]ling[h]), Jan [Pieterszoon] (1562–1621) 32, 34, 44, 52, 53, 182, 202, 210, 213, 225, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 252–257, 258, 293, 329, 367, 368, 371, 461, 480
- Свиббертсзон П. → Петер (Питер) Свиббертсзон
- Свитен, Готфрид [Бернхард] ван / van Swieten, Gottfried [Bernhard] van (1733–1803) 411
- Сегер (Зегер), Йозеф [Фердинанд Норберт] / Seger (Seeger, Segert, Sager, Zeckert *etc.*), Josef [Ferdinand Norbert] (1716–1782) 446
- Сежан, Никола / Séjan (Séjean), Nicolas (1745–1819) 313

- Сейшаш, [Жозе Антонию] Карлуш де / de Seixas, [José António] Carlos (1704–1742) 190, 479, 550–551
- Сен-Ламбер де / de Saint[-]Lambert (? — после 1707) 39, 123, 124, 129, 134, 150, 154, 470, 487, 505, 506, 523, 524, 534, 555
- Сен-Люк, Жак де / de Saint-Luc, Jaques (1616 — ок. 1710) 242
- Сент-Арроман, Жан / Saint-Arroman, Jean 477, 481, 504, 530
- Сент-Эвремон [де Маргентель де Сен-Дени], Шарль де / de Saint-Evremond [de Marguentel de Saint-Denis], Charles (кр. 1614–1703) 263
- Серини, Джованни Баттиста / Serini, Giovanni Battista (1715?–1765) 465
- Сессе-[и-Балагер], Хуан де / de Sessé (Sesé) [у Balaguer], Juan (1736–1801) 188, 189, 550
- Симпсон, Кристофер / Simpson (Sympson), Christopher ([ок.1602-1606]–1669) 147, 193, 200, 470, 501, 503, 535
- Симпсон, Томас / Simpson, Thomas (1582 — до 20.06.1628) 193
- Сире, Никола / Siret, Nicolas (1663–1754) 305
- Скарлатти, Алессандро [Пьетро Гаспаре] / Scarlatti, Alessandro [Pietro Gaspare] (1660–1725) 328, 336–337, 341
- Скарлатти, Доменико [Джузеппе] / Scarlatti, Domenico [Giuseppe] (1685–1757) 32, 84, 102, 104, 105, 127, 187, 188, 189, 190, 226, 293, 311, 317, 328, 336, 338, 339, 341–356, 357, 359, 360, 361, 391, 399, 402, 403, 421, 465, 477, 482, 483, 529, 547, 548, 549, 550, 551, 562
- Скварчалуپی (Скуарчалуپی), Антонио / Squarcialupi, Antonio; Antonio degli Organi; Antonio del Besa (1416–1480) 34, 316, 320, 364
- Скуайр, Уильям Баркли / Squire, William Barkley (1855–1927) 400, 460
- Совёр, Жозеф / Sauveur, Joseph (1653–1716) 487, 488
- Соколов, Флавий Васильевич (1920–2003) 452, 454, 455
- Солер [Рамос], Антонио [Франсиско Хавьер Хосе] / Soler [Ramos], Antonio [Francisco Javier José] (1729–1783) 187–188, 354, 460, 545, 546, 547, 548, 550
- Сольдт, Сусанне ван / van Soldt, Susanne (р. д. конец XVI в.) 245, 254
- Сото, Франсиско; Сото из Ланги / Soto, Francisco; Soto de Langa (1534–1619) 178
- Спёй, Хендерик [Йостзон] / Speuy, Henderick (Hendrik) [Joostzoon (Joosten)] (ок. 1575–1625) 84, 245
- Спиначино, Франческо; Франческо из Фоссомброне / Spinacino, Francesco; Francesco de Fossombrone (р. д. 1507) 48, 318
- Стамиц, Ян [Вацлав Антонин] (Иоганн [Венцель Антон]) / Stamitz (Stamic etc.), Jan [Václav Antonín] (Johann [Wenzel Anton]) (1717–1757) 40, 130, 446
- Стенвик, Гисберт (Гейсберт) ван / van Steenwick, Gisbert (Gijsbert) (кр. 1642–1679) 245, 258
- Стенли, Джон / Stanley, John (1712–1786) 41

- Стефани, Ян / Stefani, Jan (1746–1829) 450
- Стеффани, Агостино / Steffani (Staffani, Stefani, Stephani), Agostino (1654–1728) 381
- Столпянский, Петр Николаевич (1872–1938) 451, 496
- Страдивари, Антонио [Джакомо] / Stradivari, Antonio [Giacomo] ([1644–1649]–1737) 318
- Стратен Э. ван дер → Вандер Стратен Э.
- Стриджо, Алессандро / Striggio (Strigi[a]), Alessandro (ок. 1536/1537–1592) 217
- Строцци, Грегорио / Strozzi, Gregorio (ок. 1615–1687) 41, 42
- Сусато (Сузато), Тильман / Susato, Tylman (Tielman) ([ок. 1510–1515] — не ранее 1570) 243, 245, 270
- Суэйнсон, Дороти / Swainson, Dorothy (1882–1959) 103
- Таллис, Томас / Tallis (Tallys, Talles), Thomas (ок. 1505–1585) 196, 202, 208, 209, 219, 223, 553
- Тартини, Джузеппе / Tartini, Giuseppe (1692–1770) 318, 445, 535
- Таскен, Паскаль [Жозеф] / Taskin, Pascal [Joseph] (1723–1793) 70, 86, 90, 94, 287
- Тейс (Тийс, Тизиус), Йохан ван / van Tijs (Thysius), Johan (1621–1653) 254
- Телеман, Георг Филипп / Telemann, Georg Philipp (1681–1767) 40, 45, 294, 387, 390, 396, 397, 416, 466
- Тёпфер, Иоганн Кристиан [Карл] / Töpfer, Johann Christian [Carl] (1740–?) 472
- Терци, Джованни Антонио / Terzi, Giovanni Antonio (р. д. ок. 1580–1600) 319, 329
- Тизиус (Тийс) Й. ван → Тейс Й. ван
- Тисделл (Тисдейл), Уильям / Tisdall (Tisdale), William (р. д. XVI в.) 209, 215
- Тителуз, Жан (Жан) / Titelouze, Jehan (Jean) (1562/1563–1633) 101, 270, 272, 462, 556, 557
- Титон дю Тийе, Эврар / Titon du Tillet, Evrard (1677–1762) 268–269, 304
- Тишер, Иоганн Николаус / Tischer, Johann Nicolaus (1707–1774) 432
- Този, Пьер Франческо / Tosi, Pier Francesco (1654–1732) 120, 130, 155, 332, 472, 516, 535, 559
- Томас де Санта-Мария → Санта-Мария Т. де
- Томашек, Вацлав Ян Кштитель / Tomášek, Václav Jan Křtitel; Tomaschek, Wenzel Johann (1774–1850) 446, 447
- Томелен (Томолен) Жак-Дени / Tohmelin (Thomolin), Jacques-Denis (ок. 1640–1693) 289
- Томкинс, Томас / Tomkins, Thomas (1572–1656) 202, 218, 219
- Томмазини, Винченцо / Tommasini, Vincenzo (1878–1950) 355

- Тон, Кристиан [Фридрих] Готлиб / Thon, Christian [Friedrich] Gottlieb (р. д. нач. XIX в.) 102
- Торрес-[и-Мартинес Браво], Хосе (Жозеф) де / de Torres [y Martínez Bravo], José (Joseph) (ок. 1665–1738) 186, 547
- Торрефранка, Фаусто / Torrefranca, Fausto (1883–1955) 361, 483
- Торсон, Павел (конец XVII — нач. XVIII в.) 472
- Трасунтино, Алессандро / Trasantino, Alessandro (ок. 1485 — ок. 1545) 494
- Трасунтино (*собств.* Фрассоньо, Фрассоны), Вито (Гuido, Джулио, Видо) / Trasantino (Frassonio, Frassoni), Vito (Guido, Giulio, Vido) (ок. 1526 — после 1606) 501
- Трег, Иоганн / Traeg, Johann (1747–1805) 411
- Треджиэн, Фрэнсис / Tregian, Francis (ок. 1574–1617) 202
- Тренд, Дж[он] Б[рэнд] / Trend, J[ohn] B[rande] (1887–1959) 167, 479
- Трутовский, Василий Федорович (1740-е — не позднее 1816) 455
- Труфлан (Труффо), аббат / Trouflant (Trouflaut), Abbé (р. д. 2-я пол. XVIII в.) 97
- Тручадо, Раймондо / Truchado, Raymondo (р. д. нач. XVII в.) 100
- Тума, Франтишек (Франц) [Сераф Игнац Антонин] / Tůma (T[h]uma), František [Seraf Ignác Antonín] (Franz [Ignaz Anton]) (1704–1774) 446
- Тундер, Франц / Tunder, Franz (1614–1667) 371
- Турини, Франческо / Turini, Francesco (1589–1656) 465
- Тьерсо, [Жан-Батист Элизе] Жюльен / Tiersot, [Jean-Baptiste Elisée] Julien (1857–1936) 290, 299, 482
- Тюрк, Даниель Готлоб / Türk, Daniel Gottlob (1750–1813) 70, 76, 78, 84, 124, 133, 134, 135, 136, 153, 158, 163, 473, 503, 517, 522, 523, 528, 535
- Уайногрон, Бланш / Winogron, Blanche 202, 203, 460
- Уголино де Проденцани С. ди → Проденцани С.
- Уилкс, Томас / Weelkes, Thomas (1576?–1623) 556
- Уолтон Т. / Walton T. 39
- Уолш, Джон / Walsh, John (1709–1766) 400, 402, 403
- Уорд, Джон / Ward, John (кр. 1571 — ок. 1638) 203
- Уэбб, Дэниел / Webb, Daniel (ок. 1819–1798) 161
- Фаббри, Марио / Fabbri, Mario (1931–1983) 482, 498**
- Фабер, Даниель Тобиас / Faber, Daniel Tobias (р. д. 1728) 75
- Файст, Иммануэль [Готлоб Фридрих] / Faisst, Immanuel [Gottlob Friedrich] (1823–1894) 396
- Факоли, Марко / Facoli, Marco (р. д. конец XVI в.) 326
- Фалез, Пьер; Фалезиус, Петрус / Phalèse, Pierre; Phalesius, Petrus ([ок. 1505–1510]–[1573–1576]) 243, 245, 270

- Фальк, Георг / Falck, Georg (1630–1689) 518
- Фарнеби, Джайлз / Farnaby, Giles (ок. 1563–1640) 44, 202, 208, 210, 216, 217, 223
- Фарранк, [Жак Ипполит] Аристид / Farrenc, [Jaques Hippolite] Aristid (1794–1865) 149, 458, 463, 466, 493
- Фёйе, Рауль-Оже / Feuillet, Raoul-Auger (1659/1660–1710) 45
- Фейхт, Хиероним / Feicht, Hieronim (1894–1967) 448
- Фергюсон, Хауард / Ferguson, Howard (1908–1999) 202, 204, 326, 458, 461, 462, 463, 465, 467, 554, 559, 560, 561
- Фернандес Палеро, Франсиско / Fernández Palero, Francisco (?–1597) 178
- Фетис, Франсуа Жозеф / Fétis, François Joseph (1784–1871) 492
- Фиенн де / de Fiennes (конец XV в. — 1-я пол. XVI в.) 246
- Фикерн (Фикер[t]), Валь Фридрих (Вальффрид) / Fickern (Ficker[t]), Wahl Friedrich (Wahlfried) 495–496
- Филд (Фильд), Джон / Field, John (1782–1837) 456
- Филипс, Питер / Philips (Phillip[p]s), Peter; Philippe, Pierre; Philippus, Petrus (1560/1561–1628) 202, 208, 217, 219, 220, 224, 247, 253
- Финдейзен, Николай Федорович (1868–1928) 451, 456, 569
- Финк, Герман / Finck, Hermann (1527–1558) 111, 113, 498, 501
- Фиокко, Жозеф-Гектор / Fiocco, Joseph-Hector (1703–1741) 258, 259
- Фирдунг С. — Вирдунг С.
- Фицуильям, Ричард / Fitzwilliam, Richard (1745–1816) 44, 188, 201, 202, 203, 208, 209, 214, 215, 216, 217, 223, 230, 253, 326, 460, 551, 556
- Фишер, Вильгельм / Fischer, Wilhelm (1886–1962) 420
- Фишер, Иоганн Каспар Фердинанд / Fischer, Johann Caspar Ferdinand (1665–1746) 64, 387, 388, 389, 391, 402, 413, 420, 422
- Флад, У[ильям] Г[енри] Грэттэн / Flood, W[illiam] H[enry] Grattan (1859–1928) 492
- Флёри, Шарль; [владелец] Бланкроше / Fleury, Charles; [sieur de] Blancrocher (Blancocher, Blanchroche) (ок. 1605–1652) 265, 377
- Фоглер, Георг Йозеф; аббат Фоглер / Vogler, Georg Joseph; Abbé Vogler (1749–1814) 472
- Фолькман, Феофан Андрей (XVIII в.) 496
- Фолькман, [Фридрих] Роберт / Volkman, [Friedrich] Robert (1815–1883) 567
- Фольтынек, Винценти / Foltyněk, Wincenty (XVI в.) 448
- Форкель, Иоганн Николаус / Forkel, Johann Nikolaus (1749–1818) 117, 412, 413, 418, 423, 427, 434, 435, 436, 438, 439, 440
- Форстер, Уилл (Уильям) / Forster, Will[iam] (1-я пол. XVII в.) 201, 203, 209
- Фрассоньо (Фрассони) В. — Трасунтино В.
- Фрескобальди, Джироламо [Алессандро] / Frescobaldi, Girolamo (Gerolamo) [Alessandro] (кр. 1583–1643) 32, 35, 49, 50, 51, 52, 119, 122, 128, 185, 186, 319, 323, 325, 326, 327, 328, 329–335, 338, 339,

340, 365, 374, 375, 376, 378, 381, 382, 413, 428, 465, 469, 482, 503, 545, 546, 559–562, 566

Фридеричи, Даниель / Friderici, Daniel (1584–1638) 501

Фробергер, Иоганн Якоб / Froberger, Johann Jacob (кр. 1616–1667) 32, 50, 63, 104, 105, 225, 242, 335, 340, 341, 365, 374, 375–379, 381, 393, 396, 402, 413, 428, 466, 566

Фролкин, Виктор Александрович 141, 176, 533

Фротшер, Готхольд / Frotscher, Gotthold (1897–1967) 158, 476, 487

Фуке, Пьер-Клод / Fouquet (Foucquet), Pierre-Claude (1694/1695–1772) 312

Фукс, Иоганн Йозеф / Fux, Johann Joseph (1660–1741) 382

Фуллер-Мэйтленд, Дж[он] А[лександр] / Fuller Maitland, J[ohn] A[lexander] (1856–1936) 84, 103, 228, 400, 460, 464, 467

Фуэнльяна, Мигель де / de Fuenllana, Miguel (р. д. 1553–1578) 170

Хаббард, Френк [Тумбли] / Hubbard, Frank [Twombly] (1920–1976) 86, 132, 476, 495, 496, 497

Хавинга, Герхардус / Havingha, Gerhardus (1696–1753) 259

Хайден, Ханс (Ганс) / Hayden (Haiden, Heyden), Hans (кр. 1536–1613) 100

Хайнихен, Иоганн Давид / Heinichen, Johann David (1683–1729) 121, 471

Хандошкин, Иван Евстафьевич (1747–1804) 456

Ханфф (Ганфф), Иоганн Николаус / Hanff, Johann Nicolaus (Nikolaus) (1665–1711/1712) 372

Хардинг, Розамонд / Harding, Rosamond 130, 476, 487, 488

Харих-Шнайдер, Эта / Harich-Schneider, Eta (1897–1986) 141, 476, 504, 505, 526, 539, 543, 563

Харрас, Манфред Х. / Harras, Manfred H. 118, 520

Хартунг (Хартонг), Филипп Кристоф; *псевд.* Хумано / Hartung (Hartong), Philipp Christoph; Humano (ок. 1706–1776) 527

Хас, Роберт [Мария] / Haas, Robert [Maria] (1886–1960) 476, 501, 505

Хаслер (Хаслерус), Ханс (Ганс, Иоганн) Лео / Hassler (Haslerus), Hans (Johann) Leo (1564–1612) 54

Хаслингер, Тобиас / Haslinger, Tobias (1787–1842) 355

Хасс, Хиеронимус Альбрехт / Hass (Haas, Has[s]e, Hasch), Hieronimus Albrecht (кр. 1689–1752) 495

Хассе, Иоганн Адольф / Hasse, Johann Adolph (1699–1783) 80, 386

Хаусман, Валентин / Haubmann (Hausman[n], Hausmanus *etc.*), Valentin (ок. 1560–1611/1613) 54

Хаутерман, Марк (Марко Фьяменго) / Houterman, Mark (Marco Fiamengo) (XVI в.) 244

- Хаэн, Мартин-и-Эрнандо де / de Jaen, Martin y Ernando (XV–XVI вв.) 170
- Хебенштрайт, Панталеон / Hebenstreit (Hebenstreitt), Pantaleon (1668–1750) 495
- Хейвуд, Джон / Heywood, John (ок. 1497 — после 1587) 192
- Хеймес, Клаус Фердинанд / Heimes, Klaus Ferdinand 188, 551
- Хейн (Гейн) М. ван ден → Ванден Хейн М.
- Хелльман, Дитард / Hellmann, Dietard 255, 461
- Хельмонт Ш. Ж. ван → Ван Хельмонт Ш. Ж.
- Хемфри, Пелэм / Humfrey (Humphrey, Humphrys), Pelham (1647/1648–1674) 195, 233
- Хенкель, Хуберт / Henkel, Hubert 496, 498
- Хербст (Аутумнус), Иоганн Андреас / Herbst (Autumnus), Johann Andreas (1588–1666) 117, 469, 501
- Хеслер И. В. → Гесслер И. В.
- Хефлинг, Стивен Э. / Hefling, Stephen E. 504, 507, 509, 515
- Хиллер (Гиллер), Иоганн Адам / Hiller (Hüller), Johann Adam (1728–1804) 145, 434, 473
- Хименес, Хосе / Jiménez (Jiménez), José (1601–1672) 545, 546
- Хингстон (Хинджстон), Джон / Hingston (Hingeston), John (ок. 1606–1683) 195
- Хирль, Вильгельм / Hirl, Wilhelm 103
- Хольфельд, Иоганн / Holfeld (Hohlfeld), Johann (1711–1771) 89, 90, 100
- Хомилиус (Гомилиус), Готфрид Аугуст / Homilius, Gottfried August (1714–1785) 441
- Хонауэр, Леонци / Honauer, Leontzi (1737–1790?) 313, 398
- Хоул, Роберт / Hole, Robert (р. д. 1-я пол. XVII в.) 204
- Хоул, Уильям / Hole, William (р. д. 1612–1618) 203, 204
- Хофхаймер (Гофхеймер), Пауль (Паулюс); мастер Паульс / Hofhaymer (Hof[f]heimer, Hof[f]haimer etc.), Paul[us]; Meister Pauls (1459–1537) 35, 366
- Хумано → Хартунг Ф. К.
- Хуммель И. Н. → Гуммель И. Н.
- Хыбиньский, Адольф [Эустахи] / Chybiński, Adolf [Eustahy] (1880–1952) 39, 131, 175, 357
- Цаккони, Лодовико [Джулио Чезаре] / Zacconi, Lodovico [Giulio Cesare] (1555–1627) 113, 498, 501
- Цампнер (р. д. 1638) 101, 501
- Царлино, Джозеффо / Zarlino, Gioseffo (Gioseffe) (1517–1590) 100, 101, 215, 253, 333, 499, 500, 566
- Цекки, Карло / Zecchi, Carlo (1903–1984) 355

- Цельтер, Карл Фридрих / Zelter, Karl Friedrich (1758–1832) 411
Церсне, Эберхард (Эберхардус); Церсне из Миндена / Cersne, Eberhard (Eberhardus); Cersne von Minden (р. д. начало XV в.) 491, 493
Циполи, Доменико / Zipoli, Domenico (1688–1726) 339, 340, 359–360, 465
Цуккерман, Виктор Абрамович (1903–1988) 378, 379
Цыбульский, Ян Юзеф / Cybulski, Jan Józef (XVIII в.) 450
- Черлицкий, Иван Карлович** (1799–1865) 411, 412
Черни, Карл / Czerny, Carl (1791–1857) 144, 354, 411
Черногорский, Богуслав Матей / Černohorský (Czernohorsky), Bohuslav Matěj (кр. 1684–1742) 35, 443, 445, 446
Чероне, Пьетро [Доменико]; Пьетро из Бергамо / Cerone, Pietro [Domenico]; Pietro de Bergamo (1566–1625) 48, 173, 501, 504
Чимароза, Доменико / Cimarosa, Domenico (1749–1801) 359, 361, 568, 569
Чифра, Антонио / Cifra, Antonio (1584–1629) 323
Чуди Б. → Шуди Б.
- Шабалина, Татьяна Васильевна** 409, 413, 423, 428, 429, 431, 483, 566
Шабансо де ла Барр Ж. → Ла Барр Ж. де
Шабансо де ла Барр П. → Ла Барр П. де
Шайбе (Шейбе), Иоганн Адольф / Scheibe, Johann Adolf (Adolph) (1708–1776) 390, 434
Шайдеман (Шейдеман), Генрих / Scheidemann, Heinrich (ок. 1595–1663) 252, 371
Шайдт (Шейдт), Самуэль / Scheidt, Samuel (1587–1654) 35, 44, 210, 225, 252, 329, 367–369, 372, 384, 466
Шайн (Шейн), Иоганн Герман / Schein, Johann Hermann (1586–1630) 54
Шамбоньер, Жак Шампъон де; владетель Шамбоньера / [sieur] de Chambonnières, Jacques Champion (1601/1602–1672) 32, 62, 63, 105, 122, 126, 148, 201, 242, 248, 262, 274, 277–283, 285, 286, 303, 309, 375, 377, 463, 470, 503
Шанси, Франсуа де / de Chansy (Chansi), François (?–1656) 265
Шарпантье, Марк-Антуан / Charpentier, Marc-Antoine (1643–1704) 160, 263
Швейцер, Альберт / Schweitzer, Albert (1875–1965) 412, 420, 423, 436, 483
Шейбе И. А. → Шайбе И. А.
Шейдеман Г. → Шайдеман Г.
Шейдт С. → Шайдт С.
Шейн И. Г. → Шайн И. Г.
Шейт, Корнелис [Флоризон] / Schuyt (Schui[j]t), Cornelis [Florizoon] (1557–1616) 250

- Шерер, Себастьян Антон / Scherer, Sebastian Anton (1631–1712) 462
- Шеринг, Арнольд / Schering, Arnold (1877–1941) 114, 117, 158, 478
- Шерон, Андре / Chéron, André (кр. 1695–1766) 275
- Шеффнер, Андре / Schaeffner, Andre (1895–1980) 74, 83, 89, 90, 494
- Шильдт, Мельхиор / Schildt, Melchior (1592/1593–1667) 252, 371
- Шипионе, Джованни / Scipione, Giovanni (р. д. сер. XVII в.) 41
- Шлик, Арнольд / Schlick, Arnolt (ок. 1460 — после 1521) 366
- Шмаль, Кристоф Фридрих / Schmahl, Christoph Friedrich (1739–1814) 101
- Шмид (Шмидт, Фабрициус), Бернхард / Schmid (Schmidt, Schmitt, Fabricius), Bernhard (1535–1592) 270, 367
- Шмидер, Вольфганг / Schmieder, Wolfgang (1901–1990) 430, 484
- Шмидт-Линднер, Август / Schmidt-Lindner, August (1870–?) 412
- Шнайдер, Макс / Schneider, Max (1875–1967) 39, 469
- Шоберт, Иоганн (Жан) / Schobert, Johann (Jean) (ок. 1735–1767) 398
- Шовон, Франсуа / Chauvon, François (р. д. 1710–1740) 305
- Шокель, Анри-Луи / Choquel, Henri-Louis (р. д. сер. XVIII в.) 487, 506
- Шопен, Фридерик [Франциск] / Chopin, Fryderyk [Franciszek] (Frédéric François) (1810–1849) 55, 214, 313, 355, 412, 447
- Шопенштуль (XVIII в.) 432
- Шостакович, Дмитрий Дмитриевич (1906–1974) 355
- Шпет, Йоханнес / Speth, Johannes (1664 — ок. 1720) 75
- Шпет (Шпат), Франц Якоб / Späth (Spa[e]th), Franz Jacob (1714–1786) 88, 101
- Шписс, Майнрад (Маттеус) / Spiess, Meinrad (Matthäus) (1683–1761) 117
- Шпитта, [Юлиус Август] Филипп / Spitta, [Julius August] Philipp (1841–1894) 404, 412, 416, 420, 436, 466
- Шрөтер, Кристоф Готтлиб / Schröter, Christoph Gottlieb (1699–1782) 95, 96
- Штелин [фон Шторксбург], Якоб фон / Стелин, Яков Яковлевич / von Stählin [von Storcksburg], Jacob (1709–1785) 451, 453, 454
- Штёльцель, Готфрид Генрих / Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749) 387, 410
- Штрунк, Николаус Адам / Strungk, Nicolaus Adam (1640–1700) 413
- Шубарт, Кристиан Фридрих Даниель / Schubart, Christian Friedrich Daniel (1739–1791) 79, 80, 90, 94, 138, 139, 142, 383, 473
- Шуберт, Франц [Петер] / Schubert, Franz [Peter] (1797–1828) 309, 447
- Шуди (Чуди), Буркат (Буркхардт) / Shudi (Schudi, Ts[c]hudi), Burkat (Burkhardt) (1702–1773) 70, 94, 96, 100
- Шульхайс, Бенедикт / Schultheiss, Benedict (1653–1693) 387
- Шульц (Шульце), Иоганн Абрахам Петер / Schulz (Schultz[e]), Johann Abraham Peter (1747–1800) 133, 135, 161, 162, 163, 434, 473, 522
- Шуман (Вик), Клара / Schumann (Wieck), Klara (1819–1896) 355, 412
- Шуман, Роберт [Александр] / Schumann, Robert [Alexander] (1810–1856) 56, 238, 289, 384, 432

- Шюнеман, Георг / Schünemann, Georg (1884–1945) 39, 158, 478
Шюц (Шютц), Генрих / Schütz, Heinrich; Sagittarius, Henricus (1585–1672) 46, 484
- Эберль, Антон (Франц Йозеф) / Eberl, Anton (Franz Josef) (1765–1807) 568
- Эбнер, Вольфганг / Ebner, Wolfgang (1612–1665) 374
- Эдельман, Иоганн Фридрих / Edelmann, Johann Friedrich (Jan Frédéric) (1749–1794) 313
- Эйль, Анна Мария ван / van Eijl (Eyl), Anna Maria (2-я пол. XVII в.) 245, 258, 462
- Экард, Иоганн Готфрид / Eckard (Eckar[d]t), Johann Gottfried (1735–1809) 313, 398
- Элерс, Алиса / Ehlers, Alice (1887–1981) 103
- Элиас, Хосе / Elias, José (ок. 1678 — ок. 1755) 186, 188, 545, 549
- Эльше, Якоб ван ден / van den Elsche, Jacob (р. д. сер. XVIII в.) 248
- Эмери, Уолтер [Генри Джеймс] / Emery, Walter [Henry James] (1909–1974) 483, 484, 529, 534
- Энграмель, Мари Доменик Жозеф / Engramelle, Marie Domenique Joseph (1727–1805) 119
- Эндрюс, Хильда / Andrews, Hilda 460, 553
- Энестроса Л. → Венегас де Энестроса Л.
- Эредиа С. → Агилера де Эредиа С.
- Эрих, Даниэль / Erich, Daniel (ок. 1649–1712) 372
- Эрлебах, Филипп Генрих / Erlebach, Philipp Heinrich (1657–1714) 64
- Эстон (Эштон), Хью [Гуго (Хуго)] / Aston (Asseton, Assheton, Ashton, Haston), Hugh (Hugo) (ок. 1485–1558) 207, 208, 223
- Эстре, Жан д' / d'Estrée, Jean (нач. XVI в. — 1576) 271, 276
- Юровский, Александр Николаевич** (1882–1952) 150, 461, 463, 464, 481
- Яворский, Болеслав Леопольдович** (1877–1942) 56
- Ян из Люблина / Jan z Lublina; Johannes (Jan) de Lublin (р. д. ок. 1540) 54, 448, 449, 469

Содержание

От редактора-составителя	5
<i>А. И. Климовицкий, И. В. Розанов. Об этой книге</i>	7
Особенности издания	23
Библиографические аббревиатуры	25
Некоторые сокращения	26

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА

От автора	29
-----------------	----

Часть первая

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

I. Музыка	30
II. Инструмент	66
III. Исполнитель	104

Часть вторая

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ

I. Испания	164
II. Англия	190
III. Нидерланды	240
IV. Франция	260
V. Италия	314
VI. Германия	362

Часть третья

ИСТОЧНИКИ

I. Обзор источников по клавирной музыке Чехии, Польши, России	442
Чешская клавирная музыка	442
Польская клавирная музыка	447
Русская музыка	451

II. Нотография	457
Испания	459
Англия	460
Нидерланды	461
Франция	462
Италия	465
Германия.....	466
III. Библиография	467
1. Первоисточники	468
2. Общие вопросы	473
3. Национальные школы	478
П р и м е ч а н и я	486
П р и л о ж е н и е. Материалы к биографии	
М. С. Друскина. <i>Публикация и комментарии</i>	
Л. Г. Ковнацкой	570
Подробная нотография	626
Подробная библиография	663
Указатель имен	711

Друскин М. С.

Д 76 Собрание сочинений : в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая ; Рос. ин-т истории искусств ; СПбГК. — Т. 1 : Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин ; редкол.: И. В. Розанов и др. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2007. — 752 с. : ил., нот.
ISBN 5-7379-0323-0

Собрание сочинений выдающегося отечественного музыковеда открывается классическим трудом, который впервые вышел в 1960 г. и по сей день остается единственным, дающим целостное представление о клавирном искусстве XVI–XVIII вв. В новом издании работа дополнена неопубликованными авторскими материалами и редакторскими комментариями, отражающими современные достижения в изучении старинной музыки. Добавлены также развернутые нотография и библиография и аннотированный именной указатель.

ББК 85.31я44

Михаил Семенович ДРУСКИН

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

В семи томах

Том первый

КЛАВИРНАЯ МУЗЫКА

Оформление переплета *В. А. Помидор*. Редактор *А. В. Вульфсон*.

Художественно-технический редактор *Т. И. Кий*.

Корректор *И. М. Плестакова*. Нотный набор *Ю. М. Синкевич*.

Макет, компьютерная верстка и обработка иллюстраций *Т. Ю. Фадеевой*.

Гарнитура Times, Arial. Формат 60×90/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Печ. л. 47 + 2 п. л. вкл. Уч.-изд. л. 48. Тираж 1000 экз. Заказ № 3372.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург».

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.

Тел./факс (812) 314-50-54, 312-04-97

E-mail: sales@compozitor.spb.ru

Internet: <http://www.compozitor.spb.ru>

Филиал издательства — нотный магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 26

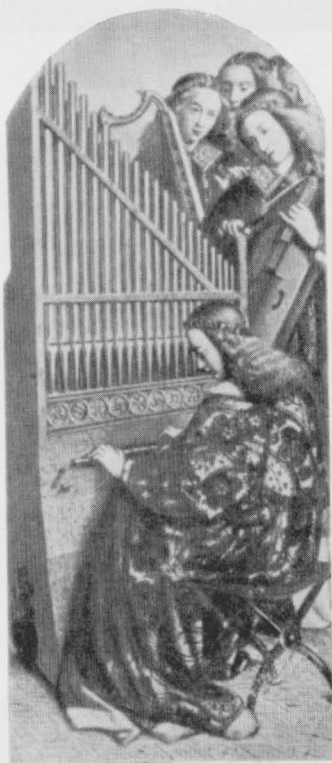
Тел./факс: (812) 312-07-96 E-mail: severlira@mail.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Типография Правда 1906»

195299, Санкт-Петербург, Киришская ул., 2 Телефон (812) 531-20-00



Надгробный памятник
Франческо Ландино (Италия,
XVI в.). На изображении —
портатив



Ян Ван Эйк
(Нидерланды, ок. 1390–1441).
Деталь Гентского алтаря (1432).
На изображении — орган



С гравюры Хиеронимуса Кока (1510-1570) (Нидерланды, XVI в.). На изображении среди инструментов — спинет и лютий



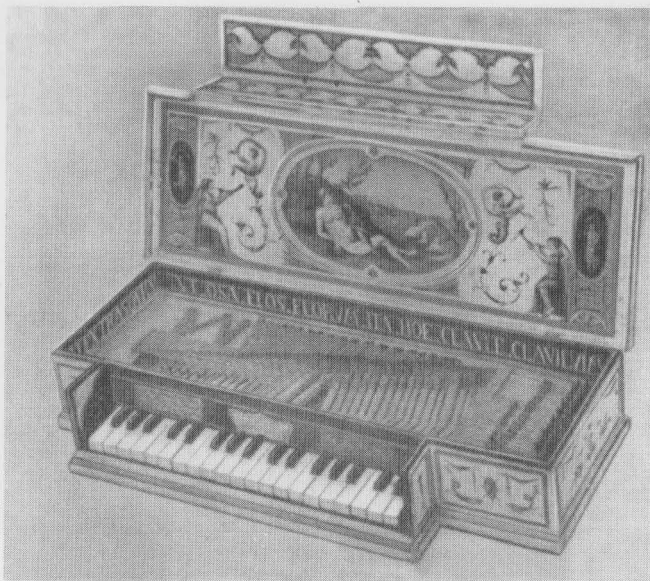
С гравюры Муллера (Нидерланды, XVI в.). На изображении — орган



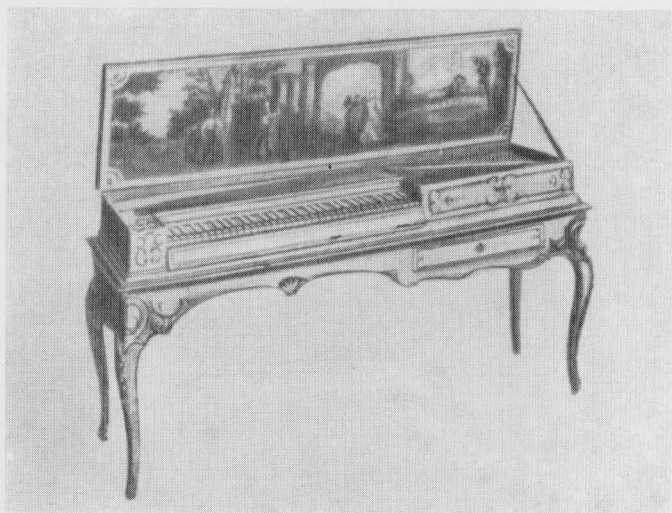
С рисунка
Альбрехта Дюрера (?)
(Германия, 1471–1528).
На изображении — лютня



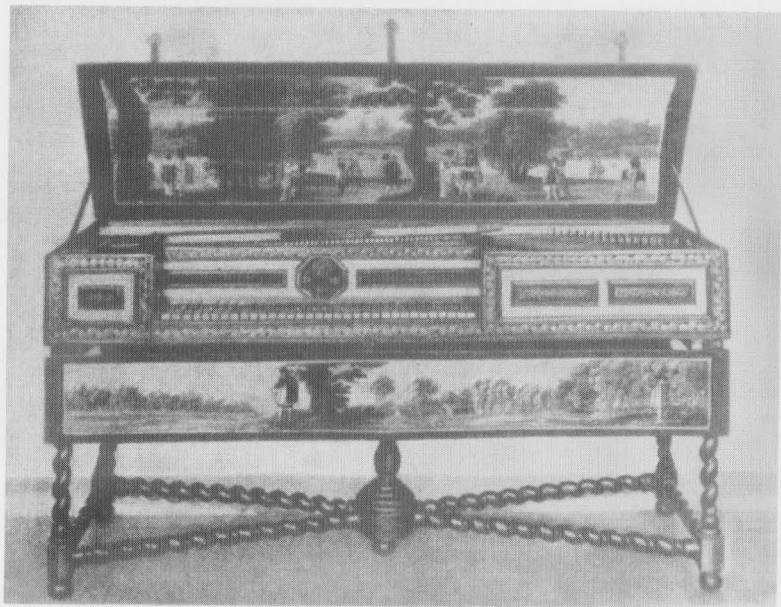
Старинное изображение клавикорда (Германия, XV в.)



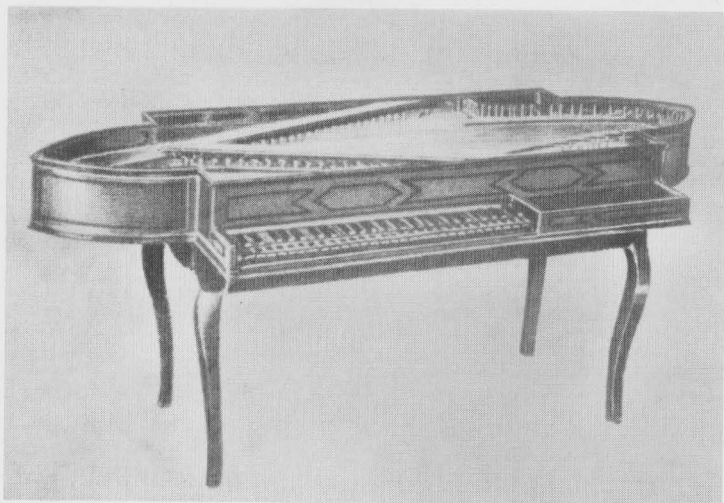
«Связанный» клавикорд (Италия, 1537)



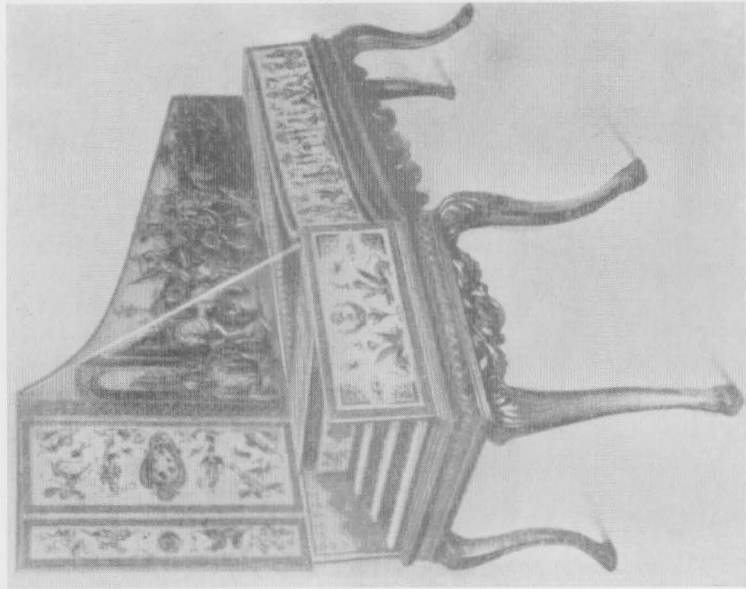
«Свободный» клавикорд (Германия, 1775)



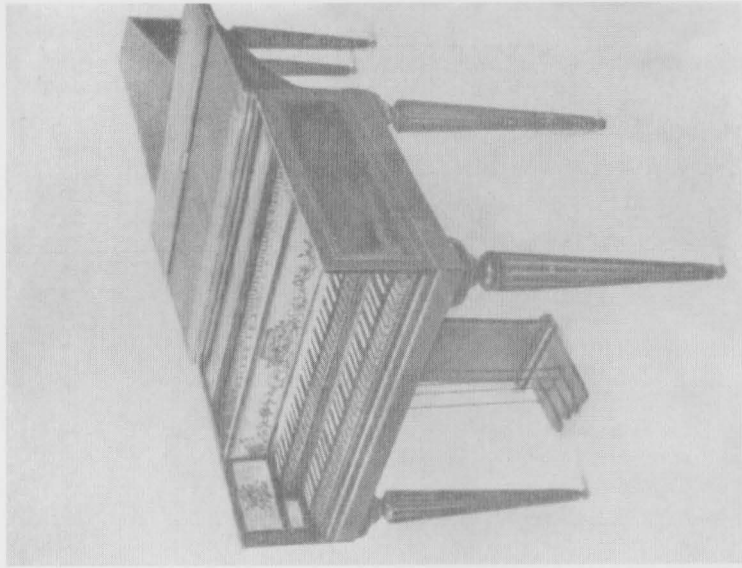
Вёрджинел (Англия, 1666)



Спинет (Италия, 1693)



Трехмануальный клавесин (Италия, 1703)

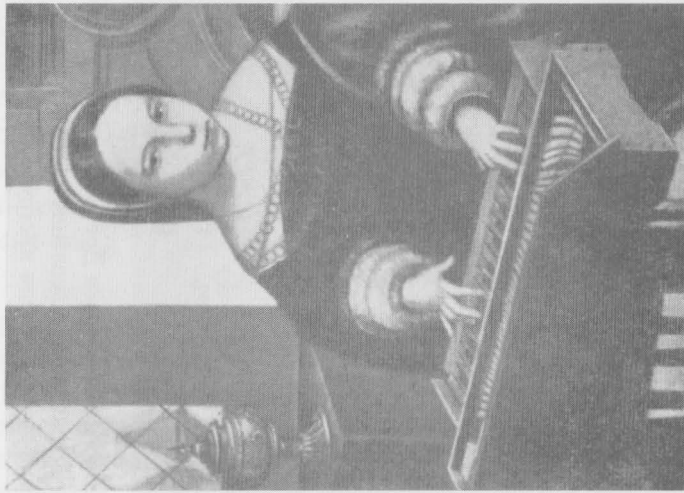


Двухмануальный клавесин (Франция, 1752)



С картины неизвестного художника
(Франция, ок. 1550).

На изображении — спинет



Ян Сандерс ван Хемессен
(Нидерланды, 1500–1556).

Портрет Элеоноры Австрийской (?).
На изображении — клавикорд

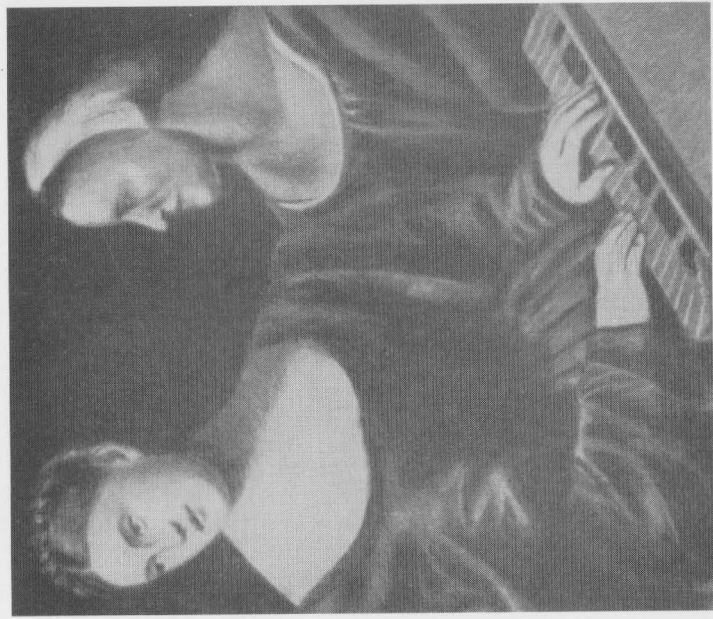


С гравюры Яна Корнелиса Вермейна (Нидерланды, ок. 1500–1559). На изображении — клавикорд

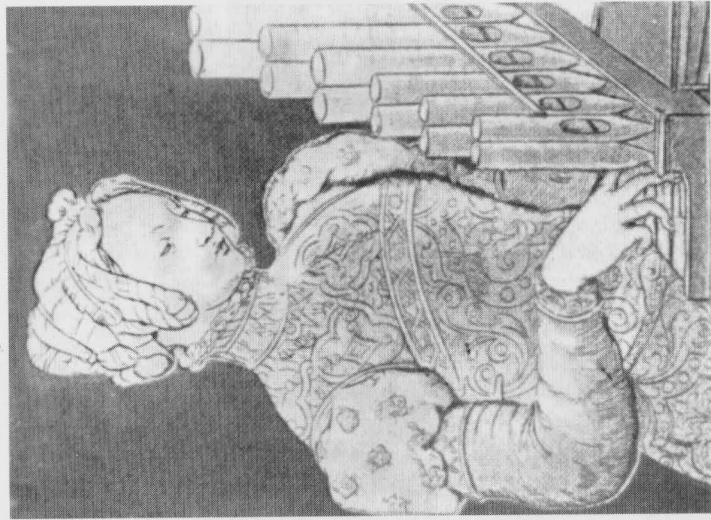


Гравюра Корнелиуса Дреббела по Хендрику Гольциусу (Нидерланды, 1558–1617).

На изображении среди инструментов — спинет



С картины Джованни Антонио Личинио (Италия, 1483–1539). На изображении — клавикорд



Обложка сборника Пьера Агеньяна (Франция, 1531). На изображении — портагив



С картины Джорджоне (?)
(Италия, 1447/1448–1510).

На изображении — вероятно, спинет

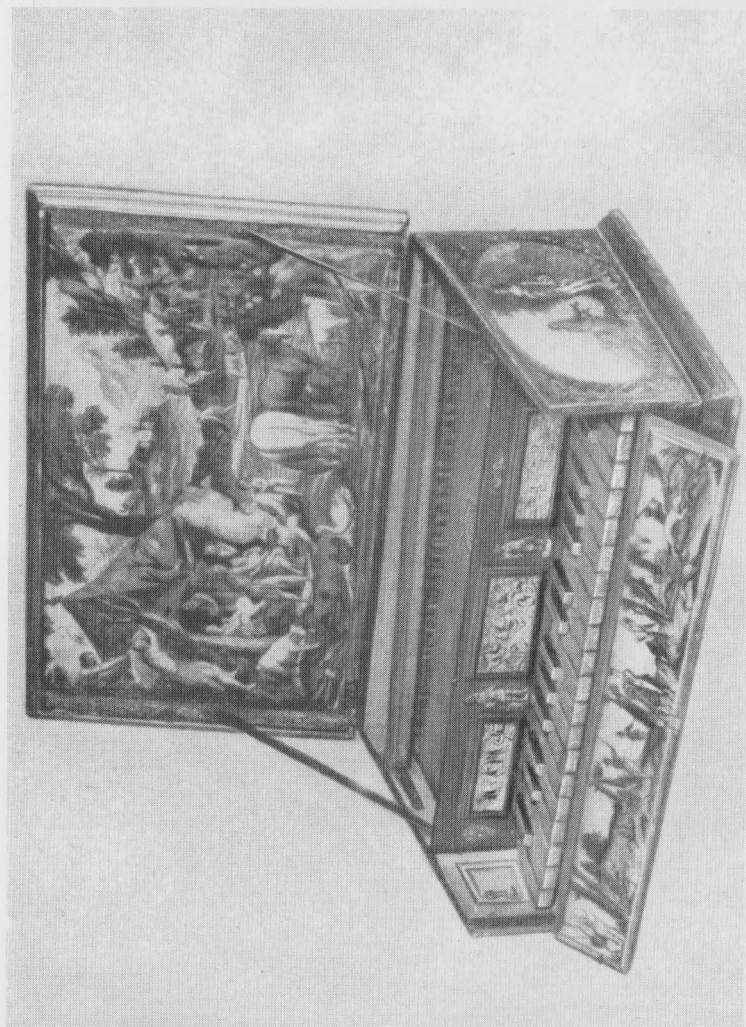


Обложка сборника «Партения»
(Англия, 1611).

На изображении — верджинел



С картины неизвестного художника (Италия, XVII в.).
На изображении — лютни и скрипки



Спинет-шкатулка (Нидерланды, XVII в.)



Деталь деревянного алтаря
(Верхняя Австрия, XV в.).
На изображении — клавицитериум



Катарина ван Хемессен (Нидерланды,
1528 — после 1587). Автопортрет.
На изображении — спинет

Präludium.

*Giles
Lambert.*

*Doktor
Bull.*

*Martin
spoke to
his man*



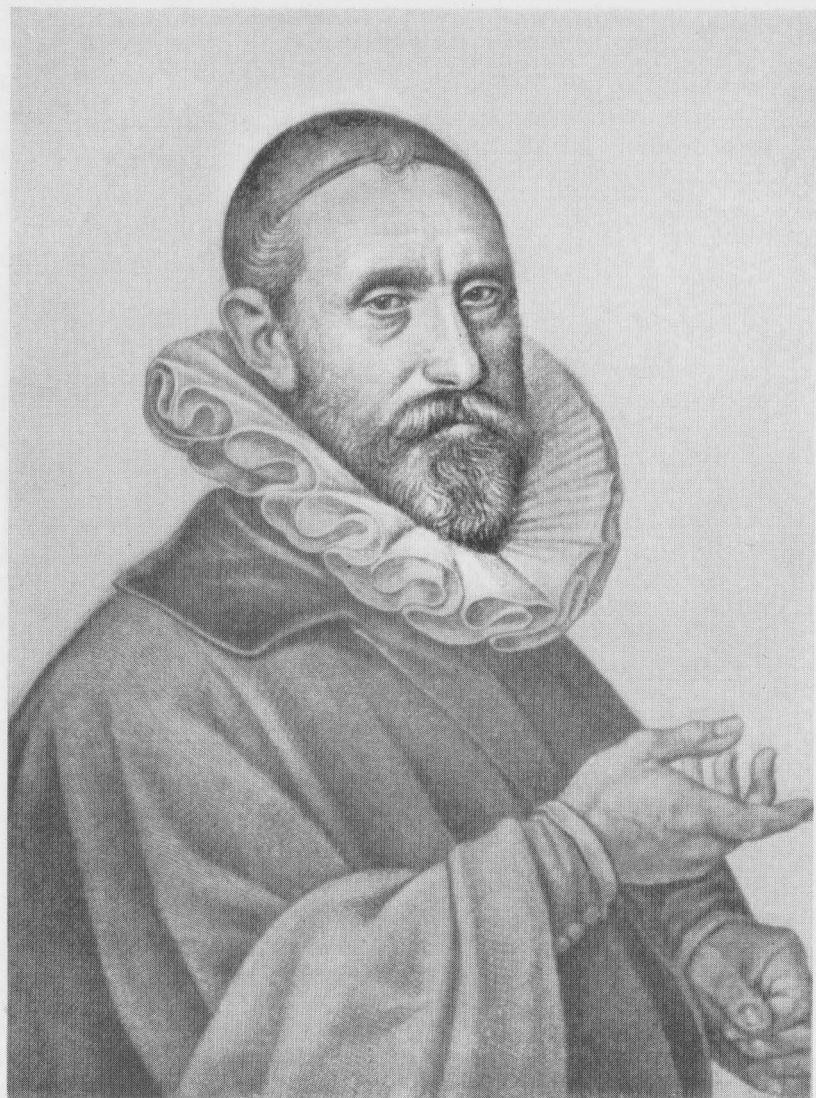
Уильям Бёрд



Джон Булл



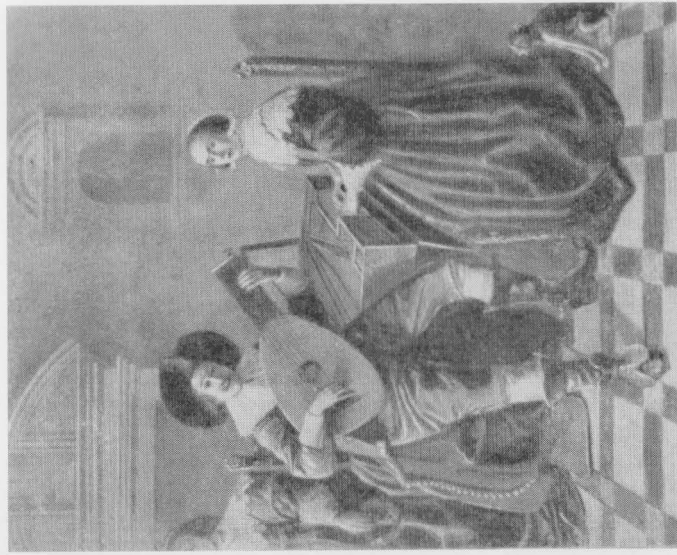
Генри Пёрселл



Ян Свелинк



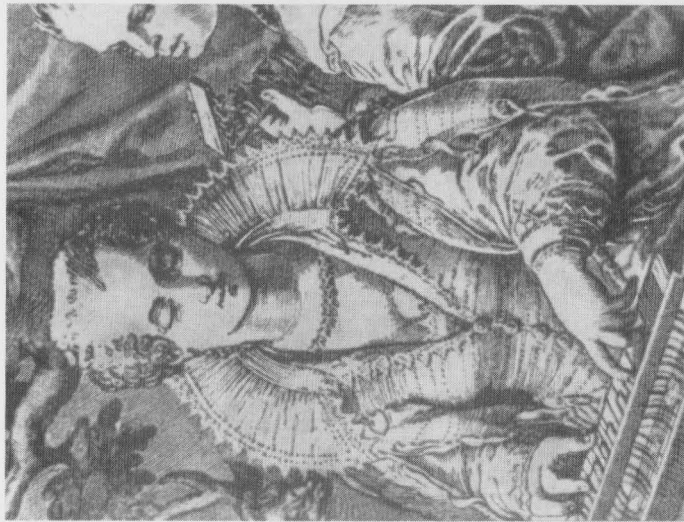
С картины Яна Минзе Моленара (Нидерланды, ок. 1610–1668). На изображении — спинет



С картины Франса Хальса (Нидерланды, [1581-1585]–1666). На изображении — спинет и люгня



С картины Питера де Хоха
(Нидерланды, 1629 — ок. 1685).
На изображении — клавесин

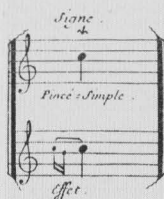


С гравюры Хендрика Гольциуса
(Нидерланды, 1558–1617).
На изображении — клавикорд



Франсуа Куперен

Explication des Agrémens, et des Signes.



C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des ports-de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Batemens, ou Vibrations.



Signes pour les Renvois des Reprises.



Signes pour les renvoi des Notes finales.



Liaisons.

Signes pour marquer les Notes qui doivent être liées, et coulées.

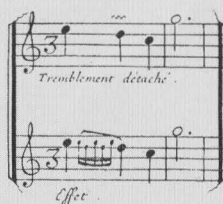
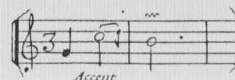


Таблица украшений из сборника Куперена (1713)

Arpègement, en montant.

Effet.

Pincés dièses, et Bémolisés.

Effet. Effet. Effet.

Arpègement, en descendant.

Effet.

Pincé = continu.

Effet.

Coulés, dont les points marquent que la seconde note de chaque tenu doit être plus appuyée.

Les Notes quarrées ne Servent que lorsque les Clavecins Sont au ravalement par en bas.

Tremblement continu.

Effet.

Tierce = coulée, en montant.

Effet.

Signes pour la fin des Rondeaux, et de leurs Couplets.

Tierce = coulée en descendant.

Effet.

Double. Double.

Effet. Effet.

Aspiration.

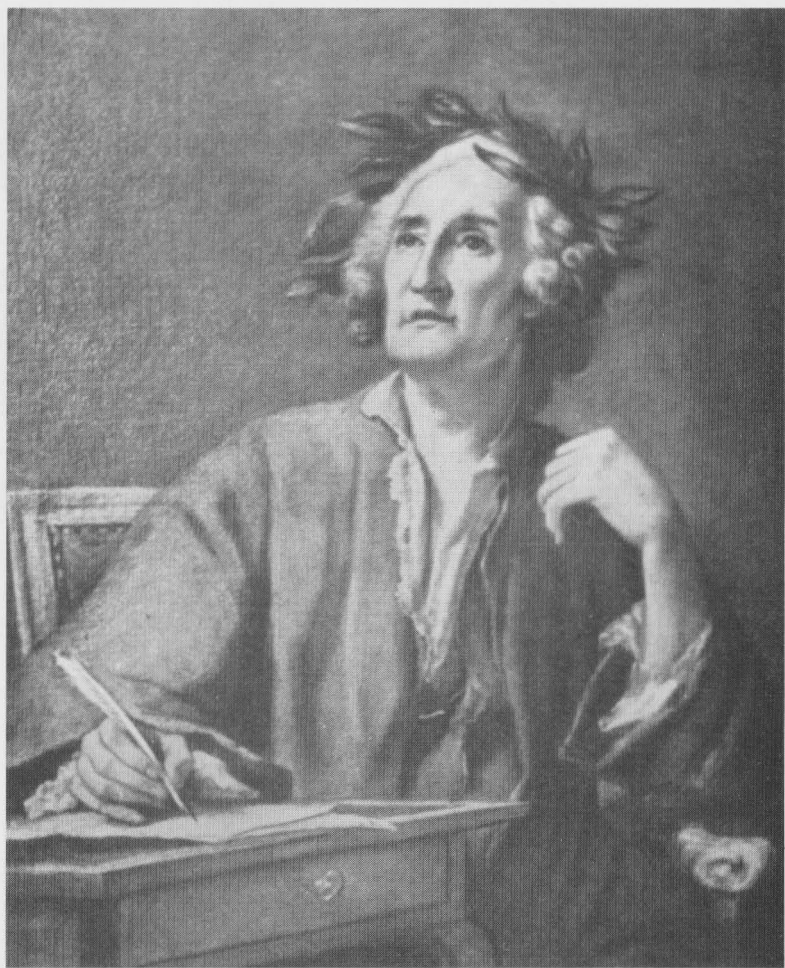
Effet. Effet.

Unisson.

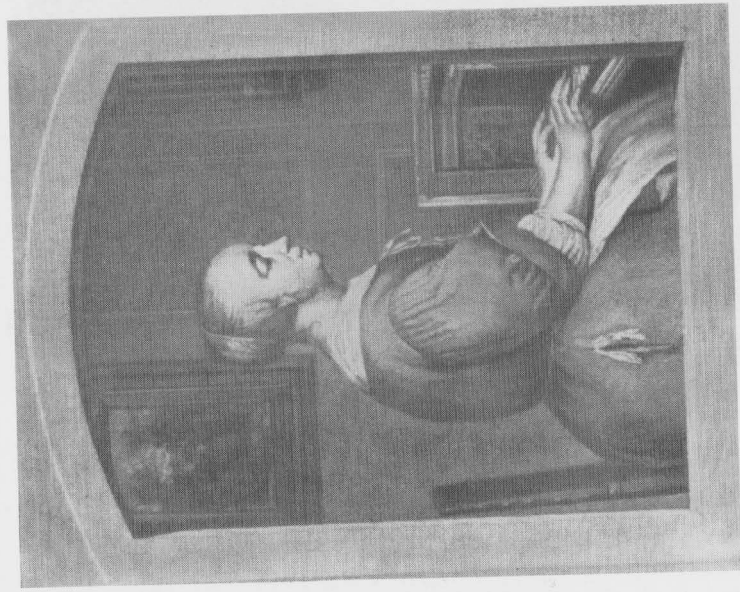
Suspension.

Effet.

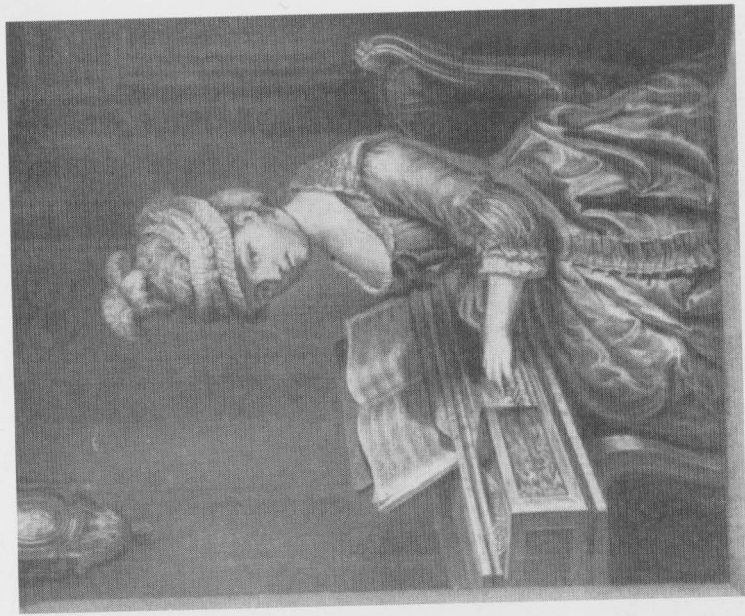
Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même note est écrite dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui suppose un unisson) il faut que l'une, et l'autre main touchent la note comme cy-dessus



Жан-Филипп Рамо



С картины Габриеля Метсю (Нидерланды, 1629–1667). На изображении — клавесин



С картины Бадера (Германия, XVIII в.).
На изображении — клавесин



Джироламо Фрескобальди



Доменико Скарлатти



Иоганн Кунау



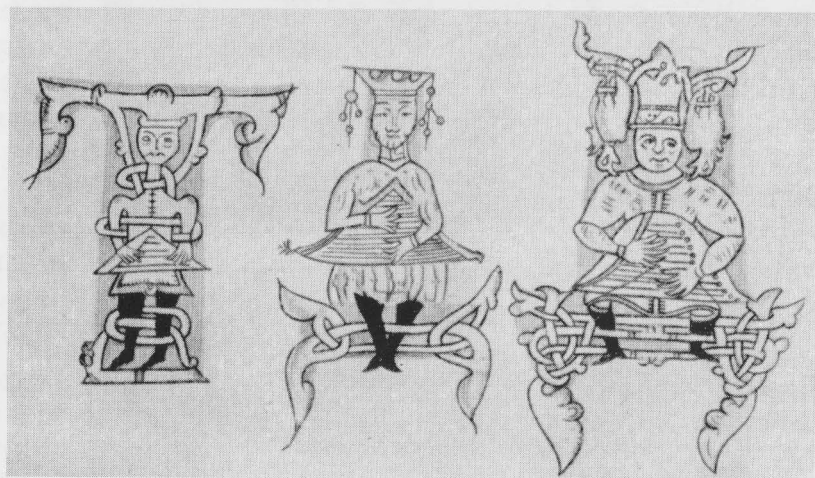
Георг Фридрих Гендель



Иоганн Себастьян Бах



Чешская рукопись (XIV в.).
Изображенный инструмент — ала богемика



Заставки новгородских рукописей (XIV в.). Изображены гусли



Обложка польского рукописного сборника (XVI в.)



Гусли столовые (конец XVIII в.)