

ПЕРЕВОДЫ

УДК 781.68

А. А. Панов, И. В. Розанов

**EXQUISITORIS HARMONIAE INSTRUMENTALIS
GRAVI-SECUNDÆ SELECTUS PRIMUS ГЕОРГА МУФФАТА:
ПЕРЕВОД И КОММЕНТАРИИ**

Продолжая публикацию переводов теоретических трудов выдающегося музыканта второй половины XVII столетия Георга Муффата (1653–1704), начатую в № 4 журнала за 2011 г. [1], предлагаем вниманию читателя перевод предисловия к сборнику инструментальных пьес Муффата, изданному в Пассау в 1701 г. [2]. Как и в предисловиях к сборникам *Florilegium Primum* [3] и *Florilegium Secundum* [4], Муффат дает четыре версии текста: на латыни, немецком, французском и итальянском языках (см. ил. 1, 2). В комментариях мы отмечаем не все, но только наиболее существенные различия в названных выше четырех версиях, в т. ч. связанные с интерпретацией специальной терминологии на разных языках. В работе были использованы также современный английский перевод Дэвида Уилсона [5], труд Вальтера Кольнедера [6] и парижское факсимильное издание Зигберта Рампе и Доминика Закманна [7]. За основу перевода нами была принята немецкая версия предисловия, различия с текстами на других языках отмечены в сносках.

Изысканная, с усердием и наслаждением составленная
ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА.

Первое
СОБРАНИЕ,

состоящее из двенадцати превосходных концертов
для особого услаждения слуха, выполненных
с наивысшим усердием в доселе необычной манере.

Для украшенного (грациозного¹) продуцирования
как с малым, так и с большим [числом исполнителей],

¹ Здесь и далее пояснения в квадратных скобках принадлежат авторам перевода, в круглых скобках — содержат оригинальный авторский текст Г. Муффата или синонимы (варианты перевода на русский язык) того или иного слова или выражения.

© А. А. Панов, И. В. Розанов, 2012

Außerlesener mit Ernst- und Lust-gemengter
Instrumental-Musie

Erste

Versammlung /

In zwölfstürtrefflich- und zur sonderlichen Belu-
stigung des gehörs auff bißhero ungewöhnliche Artz
mit großem Fleiß außgearbeiteten Concerten
bestehend:

So wohl mit wenig- als vilen:

Nemblich mit fünff/ oder drey nothwendigen Geigen allein /
Sambt dem Basso Continuo nach Belieben /
Genugsamblich / und zierlich zu produciren:

Ziel herzlicher aber

Gleichsamb in zwey Chör/ nemblich in ein grossen / und in ein
kleinen zu besonderen Unterscheid und grösserem Nachdruck
der Harmoni leichtlich abzutheilen.

Ein Werck /

So nicht nur zur Ergößlichkeit der Liebhabern / zur Herzlichkeit der Zu-
samentünfften / zur Taffel-Music, und Serenaden sehr tauglich ;
Sondern auch

Ansehenlich durch den vilfältigen Unterscheid der Arien, durch
neue Einmischung Ernstlich- und lustiger Einfällen/ ja durch seltsame Ab-
wechslung / Emdrechung / und Gesecht des völligern Chors/ mit dem
kleinen concertirenden Terzett;

Wie nicht weniger

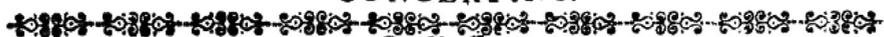
Auch wegen der in denen vier Sprachigen Vorreden dargebenen Manier/
umb dergleichen Concert wohl zu produciren/ über auß nützlich.

Durch

Gedrg Nuffat/

Ihro Hochfürstl. Eminenz Cardinals von Lamberg/ Bischossen / und Für-
sten zu Passau Capell-Meistern.

**VIOLINO PRIMO
CONCERTINO.**



Zu Passau

Durch die Wittib Maria Margaretha Höllerin.
M. DCCI.

а именно — только с пятью или тремя скрипками
вместе, с Basso Continuo [sic] по желанию.

Однако значительно приятнее,
для наибольшей легкости различения гармонии,
для особой отчетливости и большего воздействия,

без труда подразделить
на два хора [инструментов],

а именно — один большой и один малый.

Это сочинение (Ein Werk),
которое пригодно не только для развлечения любителей,
для сердечности встреч, для застольной музыки
(Taffel=Music) и для серенад,

также

отличается значительностью в силу многочисленности различий в пьесах
(Arien) благодаря новым смешениям серьезных и веселых идей, в самом деле
(ja), с помощью необычных (редких, диковинных, причудливых) чередований,
вторжений и вмешательств (сражений) полного хора [инструментов] и маленького
концертирующего (солирующего) терцета.

[Данное сочинение] в не меньшей мере полезно и потому, что оно снабжено
предисловием в виде четырехязычного варианта, чтобы можно было эти концерты
хорошо продюцировать.

Выполнено

Георгом (Geörg) Муффатом,

Его Великокняжеского Высокопреосвященства
кардинала Ламбергского, епископа и курфюрста Пассау
капельмейстером.

VOLINO PRIMO

CONCERTINO.

[Печатано] в Пассау вдовой [Георга Адама] Хёллера Марией Маргаритой,
1701.

Титулы, Посвящение и очень важное Предисловие о грациозной манере исполнения концертов, наряду с индексом содержания работ автора данного печатного издания, могут быть найдены на немецком в партии *Violino primo Concertino*, на итальянском в *Violino secondo Concertino* и, наконец, на французском в *Violino, e Cembalo Concerto Grosso*, а также, как Вы можете здесь прочитать, и на латыни.

Преподобнейший, достославнейший и благороднейший лорд Максимилиан Эрнст, граф Святой Римской Империи и лорд Шерффенберга, достопочтенный настоятель, архипресвитер и епархиальный архиепископ Зальцбурга, а кроме того настоятель церквей Фрауензаала в Картене и Айзена в Баварии; также тайный советник Его Достопочтеннейшей Милости Властителя Зальцбурга и Председатель духовных собраний, мой Милостивый, Верховный и Могущественный Лорд, Преподобнейший, Прославленный и Благороднейший Имперский Князь, Великодушный, Верховный и Могущественный Владыка!

Я смиренно предлагаю Вашей Наиславнейшей Светлости² это музыкальное сочинение, составленное из моих скромных произведений. Все, что я предлагаю, принадлежит уже Вам. Вдохновленная сиянием Вашего великодушия, эта работа, в довершение всего, наконец увидела свет и обязана всему, что могло бы быть в ней приятным, исключительно Вам. Именно по Вашей благородной рекомендации прославленной памяти Его Святейшее Преосвященство Кёнбурга³ позволил мне исследовать Италию, где я постарался в некоторой степени соединить⁴ аффекты итальянской меланхоличности⁵ с французской пышностью и красотой таким способом, чтобы это не было бы ни слишком темным и помпезным, ни слишком свободным и бурным (неистовым). Это ярчайшее свидетельство возвышенной добродетели Вашего Святейшества, что демонстрирует экстраординарный пример, когда великолепие Ваших досточтимых предков (среди которых есть короли) настолько достойно похвалы и сопровождается смирением поистине возвышенного уклада жизни, что Вашему управлению двором сопутствует пиетет⁶, и Ваш разум, прекрасно образованный во всех делах знания, наделен чистым сердцем. Для Вашего достойного всяческой похвалы великодушия было бы слишком незначительным распространить Ваше благосклонное покровительство только на меня одного, если бы Вы не наполнили ими и мою семью на протяжении прошлых двадцати лет. Когда злая зависть навестила свои ядовитые клыки на нас, она познала чувство страха перед силой Геркулеса в [лице] Вашей Светлости, вырвавшего горло у этого монстра. В то время, когда бушевали высокие волны антипатии к нам, мы крепко держались Вашей защиты как надежного якоря, выжидая спокойного безопасного моря, а после шторма лучи солнца стали еще более приятным. Когда колебалась слабая преданность изменчивых друзей и нам угрожало отчуждение, мы непрестанно ощущали и покорно принимали в лице Вашей Светлости своего патрона, как это происходит и по настоящее время. Может ли он снизить, чтобы соизволить посмотреть своим милостивым взглядом [буквально — глазом] на скудный знак признательности, которым я обязан его великодушию, напечатанный здесь для всеобщего обозрения. Я совсем не боюсь быть пристыженным своей преданностью Вашей Светлости, напротив, я горжусь тем, что у меня нет ничего своего, что не принадлежало бы и Вам. Единственное, что осталось принадлежащим мне — это именно чтить с неугающей преданностью множество милостей, отписанных нашим презренным особам, и беспрестанно молиться всемогущему благоволяющему Богу, чтобы на протяжении бесчисленных лет Вы были бы в полном здравии и процветании как ярчайший светоч своей церкви.

² Вариант на латыни: «Я посвящаю и передаю в Ваши святейшие руки...»

³ Вариант на французском языке: «Архиепископ и князь Зальцбургский». В конце 70-х гг. XVII в. Муффат был принят в качестве органиста и камерного музыканта архиепископом Максом Гандольфом (*Maximilian Gandolph* — архиепископ зальцбургский, 1668–1687), князем Зальцбурга, содействовавшим его поездке в 1680 г. в Италию. Пробыв два года в Италии, молодой Г. Муффат учился у такого выдающегося итальянского музыканта, как Бернардо Пасквини (1637–1710), и общался с великим Арканджело Корелли (1653–1713).

⁴ Фр.: «смешать».

⁵ Лат.: «итальянскую тяжеловесность»; фр.: «где я познал итальянскую грусть». Во французском тексте нет слов «французской пышностью».

⁶ Фр., ит., лат.: «Ваша Светлость понимает, как ощущать себя, будучи возвеличенным в славе, но не пренебрегающим простыми людьми, как хранить секреты Совета, не идя на компромисс с благородством, и понимает, что при всем своем процветании корона на его гербе украшена крестом».

Об этом я страстно (пылко) мечтаю, и этого я очень сильно желаю, Ваш преданнейший и покорный слуга Георг Муффат⁷.

Предисловие

После публикации⁸ моих двух букетов, или *Florilegia*⁹, или прелестных балетных пьес¹⁰: первый напечатан в Аугсбурге в 1695 г., второй — в Пассау в 1698 г., я могу сейчас представить тебе, мой благосклонный¹¹ читатель, это первое собрание моих инструментальных концертов, пронизанных как серьезной, так и радостной изысканной гармонией¹². Они названы так¹³ потому, что в них сохранились невредимыми не только веселость и очаровательная прелесть балетных арий (пьес)¹⁴, почерпнутая из фонтана (родника, источника) Люлли¹⁵, но также проникновенные (глубокие, пафосные, патетические)¹⁶ аффекты итальянской манеры, различные внезапные шуточные идеи искусства¹⁷, а также всяческие, с особым усердием выполненные, смешанные переключки большого хора с просто выписанным терцетом¹⁸. Эти концерты, по причине того что в них имеются балетные и другие арии (пьесы), не подходят для церкви, равно как и для танца¹⁹, потому что в них и здесь, и там встречаются то медленные и печальные (скорбные), то веселые и быстрые, а также различные другие аффекты [буквально —

⁷ Ит.: «С низжайшим поклоном, остаюсь [всегда Вашим], пока не истлею в пепел».

⁸ Лат.: добавлено «для сведущего читателя».

⁹ В тексте на латыни отсутствуют слова «или *Florilegia*».

¹⁰ Лат.: добавлено «инструментальных пьес».

¹¹ Фр.: «дорогой».

¹² Слово *Harmoni* (*Armonia, harmonie, Harmoniæ*) следует здесь понимать в широком смысле, а именно как совокупность жанровых сопоставлений танцевальных номеров или гармонию передаваемых аффектов (настроений), гармонию как созвучность и проч. Подробнее об этом термине в общекультурном контексте см.: [8].

¹³ Нем.: „aufserlesene Harmoni“; фр.: «d'une harmonie plus exquise»; ит.: «d'una piu squisita Armonia»; лат.: «Exquisitoris Harmoniæ».

¹⁴ Слово «ария», как было сказано выше (подробнее см.: [9, с. 106–107; 10; 11]), не имеет в данном контексте никакого отношения к арии вокальной. Приведем в качестве примера не требующее дополнительных комментариев название главы XXVIII танцевального трактата Р.-А. Фёйе [12] в немецком переводе Готтфрида Тауберта (1717): „Von de *Figur de Courante*, und auch von der *bon Air*, so wol Männlichen, als Weiblichen Geschlechts, bey der *Courante an der Hand*“ [13, Sp. 40]. Во французских словарях XVII–XVIII столетий слово *Air* встречается и в еще одном значении: «Air, manière, façon, sorte» [14, p. 21; 15, p. 23]. У Г. Муффата речь идет скорее о танцевальных номерах балетов (нем.: „Ballet-Arien“; фр.: «airs de balets»; лат.: «Ariosis aut Balletorum»), хотя в тексте на итальянском языке обнаруживается обобщающая дефиниция «в стиле балета (*dello stile di Balletti*)».

¹⁵ Фр.: «господина Баптиста де Люлли», ит.: «сеньора Джов. Баттиста Люлли».

¹⁶ Фр.: «Pathetique Italien»; ит.: «affetti del pathetico Italiano»; лат.: «gravésque Italicorum pathematum». Перечисленные лексемы в некоторой степени отличаются по смыслу от использованного в немецком тексте слова „tieffsinnig“, либо же в ту далекую эпоху последнее трактовалось несколько шире, нежели об этом говорят старинные словари общей лексики.

¹⁷ Во французском, латинском и итальянском вариантах текста использовано понятие «шутка», т. е. вместо «шуточные идеи искусства» (нем.) — «итальянские шутки» («en Italien Scherzi», «diversi scherzi», «Italis Scherzi»).

¹⁸ Фр.: «grand chœur, avec le Trio»; ит.: «del Concertino e del Concerto grosso»; лат.: «plenioris chori, cum simplicis Triphonio».

¹⁹ Нем.: „zum Kirchendienst... zum Dantzen“; фр.: «aux symphonies d' Eglise pour les airs de balets»; ит.: «alla Maestà delle sonate di chiesa, per i Baletti»; лат.: «cum symphoniarum Ecclesiasticarum... ob inserta Choreumata».

концепты], поскольку они сочинены исключительно для особого наслаждения слуха [и] преимущественно могут быть наиболее подобающим образом исполнены для развлечения (увеселения) великих князей (правителей), господ и знатных гостей в процессе торжественной трапезы, серенад и на собраниях любителей музыки и виртуозов.

Идея этого остроумного смешения впервые пришла ко мне некоторое время назад, когда я был в Риме и обучался итальянской манере на клавире²⁰ у всемирно известного Бернардо Пасквини, и [именно] там я услышал к своему величайшему наслаждению и изумлению некоторые из прекрасных, исполненных с точностью и тщательностью большим составом музыкантов, концертов²¹ искуснейшего г-на Арканджело Корелли²². Так как в них я обнаружил много разнообразного²³, я сочинил некоторые из настоящих концертов, чтобы испробовать их в доме названного г-на Корелли (которому я премного благодарен за великодушно сообщенные мне многие полезные наблюдения касательно этого стиля²⁴) и после получения его одобрения, так же как после моего давнишнего возвращения из Франции, я был первым, кто принес в Германию балетный стиль Люлли²⁵, также я стал первым, кто познакомил [немецких музыкантов] с некоторыми пробештюками [Probestück — пробные образцы, пробные пьесы] этой до сего времени неизвестной гармонии²⁶. Их число я увеличил до двенадцати, и они были с большим успехом исполнены в различное время и в различных местах при самых достойных обстоятельствах (что нашло отражение в загадочных названиях, предпосланных каждому концерту). То, что эти ничтожные мои композиции были удостоены Его Княжеского и Королевского Величества всемилостивейшего выборочного услышания, а также [внимания] некоторых курфюрстов и других князей в Вене, в Аугсбурге — при их императорской и королевской коронации, в Мюнхене, Зальцбурге и Пассау, где мне свободно по этому случаю была выказана этими персонами великая честь, которой я недостоин, как и похвальные суждения самых прославленных маэстро, обладающих деликатным чувством, и также все шире распространяющийся отклик слушателей в более отдаленных странах будут меня ободрять, когда против этой работы выступят критики и завистники, люди, чьи коварные усилия всегда завершались для меня удачным исходом. Однако ты, понимающий читатель, расположенный испробовать этот первый сборник с благожелательным чувством, для полного достижения желаемой мною цели и воздействия соблюдай при их продуцировании следующие указания.

²⁰ Нем.: „die Welsche Manier auff dem Clavier erlernet“; фр.: «pour etudier la maniere Italienne sur l’Orgue, & le Clavecin»; ит.: «imparavo il modo Italiano nell’Organo, e Cembalo (для изучения итальянской манеры игры на органе и клавесине)»; лат.: «ubi sub Famosissimo Italiae in Organo, & Clavicimbalo Apolline, D. Bernardo Pasquini (у самого известного в Италии исполнителя (игрока) на органе и апполоническом клавесине Бернардо Пасквини)». Таким образом, в интерпретации Г. Муффата термин *клавир* является собирательным определением клавишных музыкальных инструментов. (Подробнее о толковании названного термина в эпоху позднего барокко, рококо и классицизма см.: [16].)

²¹ Фр. и лат.: «symphonies»; ит.: «bellissime Suonate».

²² Ит.: «итальянского Орфея скрипки».

²³ Фр.: «gran variété»; ит.: «gran varietà»; лат.: «rerum varietate — величайшее разнообразие».

²⁴ Нем.: «этого стиля (diesen Stylum)»; фр.: «этого смешения (ce mélange)»; ит.: «нового вида созвучности (nova sorte d’Armonia)»; лат.: «нового вида изменений (novum modulandi genus)». Вторая круглая скобка отсутствует. Предположительно текст в скобках мог закрываться здесь.

²⁵ Ит.: «alia Francese conformi alio stile del Signor Battista Lulli».

²⁶ См. примеч. 12.

О количестве музыкантов и инструментов и их свойствах

1. Если у Вас недостаток в скрипачах²⁷ или Вы предпочитаете испробовать эти концерты только с немногими²⁸ [т. е. малым составом], то сможете сформировать полный, всегда необходимый терцет из трех следующих голосов: Violin²⁹ 1. Concertino, Violino 2. Concertino, и Basso Continuo e Violoncino Concertino. Для исполнения партии баса лучше использовать небольшой французский бассет³⁰, нежели обычную виолончель³¹, к которым для большей красоты (убранства) гармонии добавляются клавесин³² или

²⁷ Ит.: «музыкантов».

²⁸ Фр.: «немногими инструментами (à peu d'instrumens)». В английском переводе [5, p. 72] почему-то вместо «инструментами» дано слово «инструменталистами».

²⁹ В английском переводе [5, p. 72] — «Violino». Фр.: «Violino Primo Concertino, Violino Secondo Concertino & Basso continuo e Violoncino Concertino»; ит.: «Violino 1mò, 2dò, e Basso Continuo del Concertino»; лат.: «Violino I. Concertino, Violino II. Concertino, & Basso continuo e Violoncino Concertino».

³⁰ Нем.: „frantzösischen Bassett“; фр.: «d'une petite Basse à la Francoise»; ит.: «Basso Francese»; лат.: «meliüs Bassi chely minoris staturæ Gallis usitatà».

³¹ Нем.: „Violone“; фр.: «double ou grosse basse qu'on appelle Violone»; ит.: «Violone, ò Contrabasso»; лат.: «vulgò Violone».

³² Слово *Instrument*, использованное в немецком тексте, употреблялось в старину не только в значении *музыкальный инструмент* (см.: [17, S. 251; 18, S. 710; 19, S. 259]), но и в значении *клавесин* (см.: [14, с. 13–18; 20, S. 165]). Это подтверждается объяснениями Г. Муффата на других языках: фр.: «un Clavésin»; ит.: «del Cembalo»; лат.: «Clavicembali». В текстах на французском, итальянском и латинском языках добавлена также фраза «или на других подобных инструментах». В главе XXXIV *Органографии* М. Преториуса совершенно определенно говорится: «В Германии они [спинеты — Spinetta], равно как и все другие клавишные инструменты, называются Instrument» [21, S. 62]. По мнению М. Преториуса, хотя орган и является [музыкальным] инструментом, не следует определять его этим словом, иначе «из-за этого произойдут великая путаница и несоответствие, поскольку во всех королевских, княжеских... придворных капеллах инструменталистами называют тех, кто исполняет партии на духовых или смычковых инструментах...» Однако, несмотря на предостережения, слово *Instrument*, как вынужден констатировать сам М. Преториус, использовалось на практике чаще всего именно для названия клавишно-струнных инструментов. Вопреки своим же наставлениям, М. Преториус зачастую сам употребляет термин *Instrumentist* в значении *исполнитель на клавишно-струнных инструментах* (см., например: [21, гл. XLIV]). «Для того, — пишет М. Преториус в другом разделе трактата, — чтобы избежать всех ошибок, которые могут проистекать из-за неодинакового употребления слов *Instrumentist* и *Instrument*, необходимо прежде всего знать, что несмотря на использование слова или названия *Instrumenti* обычными людьми (*gemeinen Manne*) совсем определено (а именно в значении *Clavicymbel*, *Symphony*, *Spinet*, *Virginal* и т. п.); так же как и название *Instrumentist* предполагает одного из [людей], ударяющих по либо, как говорят в Нидерландах, играющих на вышеназванных *Clavicymbel* или *Symphony*, так не должно быть и это является неправильным. Слово *Instrumenti* имеет широкое значение и относится, как указывается в моем третьем томе, ко всем музыкальным инструментам, в особенности к одnogолосным, таким как корнеты, тромбоны, флейты, скрипки и проч. <...> И поэтому следует называть тех, кто может играть на *Symphony* или *Clavicymbel*, не в широком смысле *Instrumentisten*, а дифференцированно (*differentiam*) — органистами (*Organisten*)» [21, S. 11]. Согласно разъяснению, данному в 1758 г. Якобом Адлунгом, *Instrument* мало чем отличался от клавицимбеля (*Clavicymbel*, т. е. клавесина), но зачастую на нем имелся лишь один ряд струн. Корпус у *Instrument*'а более глубокий и «поэтому он звучит так помпезно», — заключает Я. Адлунг [22, S. 558]. Определение Я. Адлунга основывается, главным образом, на материалах из трактата М. Преториуса с прямой ссылкой к с. 62 г. II трактата последнего, однако есть все основания полагать, что с 70-х гг. XVII столетия в Германии словом *Instrument* называли не какой-то «особый вид» спинета, клавесина или клавикорда, а просто один из этих инструментов. Таким образом, в ряде случаев невозможно со всей определенностью установить, какой конкретно клавишно-струнный инструмент подразумевается под термином *Instrument* в трудах немецких музыкантов этого времени. В 1782 г. датский музыкант Лоренц Николай Берг перечисляет клавишные инструменты («Taste-Instrumenter»), в числе которых — «Orgeler, Clavi-Cymbler, Spenetter, Symphonier, Pandolung, Fortopiano» [23, s. 10]. Карл Август Тило, получивший музыкальное образование в Германии под руководством И. Г. Вальтера и опубликовавший в 1746 г. в Копенгагене книгу о музыке на датском языке, в качестве собирательного термина для определения клавишных музыкальных инструментов использует слово *клавир* («Claveret») [24, s. 30].

теорба (играющие по той же партии). Кроме того, необходимо следить за тем³³, чтобы наряду с местами, обозначенными *forte* и *piano*, пассажи, обозначенные *T. Tutti*, исполнялись (*gegeigert*) громко, а [буквой] *S. Solo* — тихо и мягко³⁴.

2. С четырьмя скрипками³⁵ можно устраивать музыку, если к названным в начале трем³⁶ основным партиям [буквально — голосам, *Stimmen*] добавьте еще *Violam Primam*; с пятью партиями — если добавить *Violam Secundam*.

3. Если имеются еще музыканты, то к названным партиям можно добавить остальные, а именно *Violino Primo*, *Violino Secondo* и *Violino* или *Cembalo* из *Concerto grosso*³⁷ (или большого хора), и назначить любое количество музыкантов на каждую партию, которое покажется разумным, с одним либо двумя или тремя исполнителями на партию. В данном случае гармония баса будет еще более величественной, если будет использоваться большая *Violone*³⁸.

4. Если, однако, в Вашем распоряжении будет еще большее количество музыкантов, то можно усилить большой хор (*Concerto grosso*) не только исполнителями первой и второй скрипок, но по усмотрению усилить также обе средние виолы [*Bräschen* — старинное название *viola da braccio*; другое написание — *Bratsche*]³⁹ и бас, и последний еще украсить клавесином (*Clavicembaln*)⁴⁰, теорбой, арфой и подобными инструментами. Однако маленький хор или терцет (*das kleine Chörlein aber / oder Terzetl*), который всегда предполагается, когда [встречается] слово *Concertino*, должен состоять из трех лучших скрипачей — по одному на каждую партию — с простым аккомпанементом органиста⁴¹ или теорбиста, но из самых лучших музыкантов и никогда не в большом количестве, за исключением [тех случаев, когда исполнение состоится] в особенно больших местах, когда и большой хор тоже значительно увеличен⁴², где необходимо по меньшей мере на каждую партию (*Concertino*) добавить по одному [исполнителю].

5. Если некоторые из Ваших музыкантов могут хорошо играть на французском гобое или шалмее (*Schallmey*)⁴³, Вы можете создать *Concertino* или трио из двух лучших из них вместо двух скрипок и с хорошим фаготистом вместо малого баса и с успехом

³³ Во французском варианте добавлено: «в точности».

³⁴ Во французском тексте сказано по-другому: «все играется громко [*fort*] там, где знак *T.*, и мягко и нежно, где *S.* или [*solò*], или иначе: в точности соблюдать, чтобы играть громко и тихо там, где слова *fortè* и *pianò*, или, что то же самое, где просто написаны буквы *f.* и *p.*».

³⁵ Фр.: «Концерт на четыре [инструмента]».

³⁶ В английском переводе слово «три» опущено [5, p. 73].

³⁷ Во французском тексте и на латыни названия приведены с дополнением слов «*Concerto grosso*»: «*Violino Primo Concerto grosso, Violino Secondo Concerto grosso* и *Violono* или *Cembalo Concerto grosso*».

³⁸ Фр.: «двойной бас, который итальянцы называют *contrabass* или *violone*». Ит.: «*Contrabasso*»; лат.: «*volgò Violone sive Contrabasso Italis* (просто *Violone* или *Contrabasso* по-итальянски)».

³⁹ Фр.: «первую и вторую партии тенором или виолой среднего размера».

⁴⁰ Фр.: «несколькими клавесинами».

⁴¹ Фр.: «клавесина».

⁴² В тексте на французском имеется объемное дополнение: «В соответствии со своим желанием Вы должны пополнить главные партии (*les principales parties*) большого хора насколько возможно больше, а также первую и вторую нижние ([партии] *Concerto grosso*), равно как и средние партии; таким же способом должен быть усилен бас большого хора. (*Violone, e Cembalo concerto grosso*) должны быть усилены не только ещё маленькими, но и большими инструментами или *doubles basses* [т. е. контрабасами] и другими инструментами, как-то: *bassons* (фагот), бомбарды (*Bombardes*) с аккомпанирующими инструментами: клавесином, теорбой, арфой или регалем».

⁴³ Во французском варианте не упоминается шалмей и начальный текст сформулирован следующим образом: «Если у Вас есть хорошие гобоисты из числа музыкантов, то Вы можете...»

использовать эту группу в некоторых концертах или избранных ариях (пьесах), если, [разумеется], Вы выберете только те концерты, тональности которых подходят для этих инструментов (или если Вы транспонируете концерты в эти тональности); когда [по тесситуре] партии поднимаются слишком высоко или слишком низко, необходимо заменить духовые [инструменты] скрипками, или же следует перенести их в удобную октаву (In die bequeme Octav transponirest)⁴⁴. Я с успехом исполнил таким способом (таким составом) первый, второй, третий, четвертый и восьмой концерты в предписанной (оригинальной) тональности, а девятым⁴⁵ в ми мажоре⁴⁶ я часто к собственному удовлетворению исполнял в ми-бемоль мажоре⁴⁷.

О принципах⁴⁸, которые необходимо соблюдать в исполнении этих концертов

6. Самую первую ноту Concerto grosso или [ноту], встречающуюся после паузы или [небольшой] цезуры (вздоха⁴⁹), всем и каждому нужно играть без всякого опасения очень громко, решительно и смело, если не указано иначе словом [буквально — словечком (Wörtlein)] *piano*; исполненная небрежно или с опаской (боязливо), такая нота ослабит и омрачит всю гармонию.

7. [Когда предписаны] *piano* или *p.*, все [инструменты] одновременно должны стать настолько тихими, чтобы их почти не было бы слышно, а [когда встречается] слово *Forte* или *f.*, нужно сразу с первой обозначенной [словом *Forte*] ноты играть [буквально — брать смычком] столь громко, чтобы слушатели пришли в изумление от такой силы (порывистости — *Heftigkeit*⁵⁰).

⁴⁴ Во французском тексте сказано несколько иначе: «[тогда] некоторые маленькие места, которые превышают границы (диапазон звучания) инструментов, должны быть изменены».

⁴⁵ Перечень номеров концертов на разных языках не совпадает. Фр.: «первый, третий, девятый, десятый»; ит., лат.: «первый, третий, четвертый, восьмой, девятый и десятый».

⁴⁶ В немецком тексте печатка: „auß dem b E moll“. Во французском тексте говорится о седьмом концерте: «Я транспонировал седьмой из его тональности ми мажор в ми-бемоль мажор с необходимыми изменениями (*changemens necessaires*)».

⁴⁷ В итальянской, французской и латинской версиях сделано дополнение: «Сказанного о том, что касается количества и типа музыкантов и инструментах, вполне достаточно. Мы теперь перейдем к другим не менее важным вещам».

⁴⁸ Буквально — «О манере ...» (нем., ит., лат.); «О методе...» (фр.).

⁴⁹ Словом *Suspir* (фр.: *soupir*; ит.: *sospiro*; лат.: *suspirium*) в ту эпоху могли обозначать как паузу фиксированной длительности (как правило, четверную), так и паузу вообще („*pausen und suspir*“ [25, S. 188]; «*Soupir*. Terme de *musique*. Sorte de petite marque qui est dans les livres de *musique*, qui vaut un tems» [26, p. 776]; «Un air, un concert, chanter un faucet, une pause, un soupir. Ein Melodey/ Concert/ Fistuliren/ ein Pause/ Suspir» [27, p. 245]). В трактате Демоза де ла Салль [28, p. 25] приводятся следующие термины для наименования пауз разной длительности: целая — *Pause*; половинная — *Demi Pause*; четвертная — *Soupir*; восьмая — *Demi Soupir*; шестнадцатая — *Quart de Soupir*; тридцать вторая — *Demi quart de Soupir*; шестьдесят четвертая — *Seizieme de Soupir ou quadruple crochet*. Аналогичные сведения обнаруживаются позднее в трактате Ж.-Б. Кэпю [29, p. 4]. В руководстве по хореографии Р.-А. Фёйе [12, p. 90], опубликованном в тот же год, что и рассматриваемое здесь предисловие Г. Муффата, под термином *soupir* понимается пауза, занимающая время тактовой доли в четьрехчетвертном размере, т. е. четвертная пауза; под термином *demi soupir* — восьмая пауза, и под термином *quart de soupir* — шестнадцатая пауза. Аналогичная точка зрения позднее высказывается в музыкальных словарях Ж.-Ж. Руссо [30] и Ж. де Мёд-Монпа [31], а также в *Кратком словаре прекрасных искусств* Ж. Лакомба [32, p. 477] и в *Новом универсальном словаре искусств и наук* Т. Диша во французском переводе Фр. Жирара [33, p. 423]. Любопытно, что в объемном и весьма фундированном словаре интерпретации старинной французской музыки Жана Сент-Арромана [34] термины *soupir* и *pause* не обсуждаются.

⁵⁰ В английском переводе [5, p. 75] сказано «полноты», т. е. полнозвучности.

8. Что касается управления метром⁵¹ или [тактовыми] долями⁵², то чаще всего (по возможности) подражают практике итальянцев [буквально — подражают итальянцам], согласно которой пьесы, обозначенные словами *Adagio*, *Gravè*, *Largò*, берутся значительно медленнее, чем если бы их исполняли наши музыканты, и порой настолько,

⁵¹ Следует подчеркнуть, что французский термин *mesure* в те времена означал не только *такт* (см., например, первое издание *Словаря Французской Академии* [35, р. 51]), но также *метр* или *доли такта* (как, например, в *Большом словаре искусств и наук* Т. Корнеля [36, р. 56]). Это подтверждается и текстом инструкций Г. Муффата на итальянском языке. Именно в таком значении представлено понятие *La mesure* в трактате Этъена Лулие: «*La mesure* — это некоторое количество равных (ровных) ударов (*Battements*), которые служат для регулирования продолжительности звуков (*La Mesure est un nombre de Battements égaux qui servent à régler la durée des Sons*)» [37, р. 30]. В словаре Абея Бойера (Буайе?) дан следующий английский эквивалент данного термина: «*Measure, (or Time in Musick) Mesure en Musique*» [38, пагинация отсутствует]. На протяжении более чем полутора столетий, вплоть до начала XIX в., в трудах многих французских музыкантов говорится: «*La mesure* — это душа музыки» («*On peut dire que la mesure est veritablement l'ame de la Music, puis qu'elle luy donne tous ses mouvements, & que par son moyen elle produit ses plus rares effets*» [39, р. 11]; см. также: [40, р. 155; 41, р. 412; 42, р. 48]; «*le tems est l'ame de la musique*» — уточняет в 1780 г. Дени Дидро [43, р. 758]). Аналогичные рассуждения в связи с термином *Tact* можно обнаружить в немецких словарях и музыкальных трактатах этого периода («*Der Tact ist die Seele in der Music*» [44, S. 44]; «*Tact, Tactus, Mesure. <...> Er wird nicht unbillig die seele der melodie genennet*» [45, S. 1171]). Однако уже в первой половине XVIII в. в Германии высказывались и другие мнения. Так, например, Кристоф Готтлиб Шрётер в статье *О необходимости математики для основательного изучения музыкальной композиции* утверждает, что душой музыки является хороший вкус («*Die Seele der Musik ist nichts anders als der gute Geschmack*», цит. по: [46, S. 440]). В то же время о том, что такт — это душа музыки, выделив слова «*Seele der Musik*» жирным шрифтом, пишет на рубеже XVIII и XIX столетий один из авторитетнейших музыкантов того времени Д. Г. Тюрк [47, S. 78].

⁵² Фр.: «*Quand à la direction de la Mesure, & du tems*»; нем.: «*In Leitung der Mensur oder des Tacts*»; итал.: «*Nella direttione della Battutta*»; лат.: «*In temporis Musici directione*». Речь идет о принятом в ту эпоху «отбивании (отмеривании) такта», выполняемом «тактистом». Последний отбивал такт в соответствии с тактовым размером (*la Mesure; der Mensur*) и с распределением в нем тактовых долей (*du tems; des Tacts*). В итальянском варианте текста Г. Муффата названные два понятия объединены в одно: «*direttione della Battutta*», т. е. «отбивание долей [такта]». Подробная информация о перечисленных выше понятиях имеется, в частности, в следующих источниках: [48, col. 637–638; 49, р. 23; 50, р. 18–20; 51, р. 94].

Дополнение во французской версии: «... (за исключением пьес, в которых более точно соблюдается французское движение — *le mouvement François*)». Лексема «французское движение» позднее употребляется Франсуа Купереном в знаменитом трактате *Искусство игры на клавесине* в следующем контексте: «*Avant que de passer aux remarques sur la manière de bien doigter, relatives aux endroits équivoques de mon premier Livre de clavecin; j'ai cru qu'il ne seroit pas inutile de dire un mot sur les mouvemens françois, et la différence qu'ils ont avec ceux des italiens*» [52, р. 38–39]. В переводе на русский язык О. Серовой-Хортик это предложение выглядит следующим образом: «Перед тем как перейти к замечаниям касательно правильной аппликатуры в трудных в этом отношении местах моих двух клавесинных сборников, я подумал, что будет небесполезно сказать несколько слов относительно французской манеры исполнения и ее отличии от итальянской» [53, с. 29]. В трехязычном переводе по-английски сказано: «...it would not be superfluous to say a word on French „Mouvemens“ (tempi. degrees of speed) and the difference between them and those of the Italians» [54, р. 23] и по-немецки: «...wird ein Wort zuvor über die französischen Tempi und ihren Unterschied von den italienischen gut sein». В английском переводе М. Халфорд: «...it will not be useless to say a word about the animation in French music and the difference between it and that of the Italians» [55, р. 49]. Как видим, во всех трех изданиях выражение *les mouvemens françois* переведено по-разному. Заметим также, что термин *mouvement* в XVIII столетии имел более широкий смысл, нежели сегодня. Так, например, Дени Дидро в 1748 г. перечисляет термины, определяющие «истинное движение пьесы» («*le vrai mouvement d'un air*»): «*allegro, vivace, presto, affettuoso, soavemente, piano, &c.*» [56, р. 192]. В то же время в записках Берлинской Академии, публиковавшихся на французском языке, выделяются три вида нюансов в музыке: динамические, обозначаемые терминами «*forte, piano, dolce, &c.*»; нюансы, связанные с темпом («*les nuances relatives au mouvement de la musique*») и предписываемые терминами «*largo, adagio, allegro, &c.*»; нюансы, относящиеся к тембру и особенностям исполнения на конкретных музыкальных инструментах [57, р. 266]. Как видим, и термин *нюанс* употребляется здесь в более широком контексте, нежели предполагает общепринятое сегодня его толкование.

что даже трудно себе представить (даже трудно поверить). И напротив, [пьесы, обозначенные словами] *Allegro, Vivace, presto più presto и prestissimo*, берутся несравнимо быстрее, чем обычно принято. И это отчетливое (ясное) наблюдение контраста [буквально — оппозиции] между медленным и быстрым, между громким и тихим, между полным большим хором и изящным простым трио⁵³ приводит слух в необыкновенное восхищение, так же как глаз [успокаивает] контраст тени и света. Такое наблюдение, несмотря на то что оно было уже подмечено многими, никогда не будет лишним еще раз повторить.

9. В каждой партии и, следовательно, в средней и нижней, должны быть⁵⁴ не только плохие или слабые скрипачи, но также некоторые хорошие, которые не должны считать себя униженными⁵⁵ таким назначением, так как эти партии столь же достойные, как и другие, в отличие от встречающегося закоренелого мнения многих надменных (самодовольных) [музыкантов], которые считают себя оскорбленными, если они не назначены на первую скрипку или на более важную партию.

10. В начальных сонатах⁵⁶, фугах и встречающихся здесь и там аффектированных *Grave*⁵⁷ в большинстве случаев нужно придерживаться итальянской манеры; при синкопах в нотах, с которых начинается лига, [в тех местах], где образуется диссонанс с другими партиями и нотах, где этот диссонанс разрешается (что уже [хорошо] известно опытным в этом искусстве), [ноты] должны всегда братья одинаково громко⁵⁸ и с поднятием смычка (по-итальянски — *Staccato*) или [по-немецки] отпрыгивая, (отскакивая, отбрасывая⁵⁹), поскольку в противном случае их смягчает возникающий ужасный эффект эхо⁶⁰.

11. Поскольку сила [воздействия] и приятность этих композиций в большой мере зависят от взаимосвязанности (соподчиненности) предшествующего [буквально — предыдущей вещи⁶¹] с последующим⁶², необходимо старательно избегать того, чтобы между сонатой, арией или промежуточным *Grave* (*Sonata, Aria, Grave*) был бы [момент]

⁵³ Ит.: «между dell Concerto grosso, alia delicatezza del Concertino».

⁵⁴ В английском переводе [5, p. 76] — «играть».

⁵⁵ Во французском тексте: «смехотворное высокомерие».

⁵⁶ Фр.: «в симфониях (*symphonies*), которыми открывается каждый концерт (соната), в фугах...». Лат.: «*Symphoniis*».

⁵⁷ Фр.: «среди других частей — *parmy les airs*».

⁵⁸ Фр.: «смело, громко и решительно»; ит.: «более строго (серьезно), *forte* и *staccato*».

⁵⁹ В немецкой музыкальной лексике, связанной со сферой исполнительства как на струнно-смычковых, так и на клавишных инструментах, для названия артикуляционного приема *staccato* использовалось слово *gestossen* (см., например: [58, S. 74; 59, S. 135; 60, S. 22]). Во французской — термин *détaché* [61, p. 145; 62, p. 152; 63, col. 1875].

⁶⁰ Во французском, итальянском и латинском текстах имеются дополнения, отличающиеся одно от другого. Фр.: «В ариях лучше всего придерживаться французской манеры во всей ее безупречности (чистоте), правила (законы — *des regles*) которой в избытке [в английском переводе понятие «в избытке» опущено] представлены в моем втором *Florilege*»; ит.: «В ариях и балетах необходимо соблюдать французскую манеру покойного господина Люлли во всей ее чистоте и непорочности (*non corrrotta*), правила которой в исчерпывающем количестве (*abondantissime regole*) даны мною в моем втором *Florilegio* или втором собрании балетов»; лат.: «В ариях и балетах, [сочиненных] в чистой (не испорченной [*in purita (non corrputus)*]) люллиано-гальской манере... [далее — как в текстах на других языках]».

⁶¹ Уже во время Г. Муффата слово *Sache* могло использоваться в значении *часть* (музыкального произведения) [64, гл. I, § XXIII, пагинация отсутствует; 65, Sp. 404].

⁶² Ит.: «Большая сила [воздействия] и красота этих композиций зависят от неразрывной соподчиненности предыдущего с последующим...»

ожидания или тишина и, тем более, [не происходила] досаждающая настройка скрипок, нарушающая этот взаимозависимый порядок⁶³, настоятельно требуется, чтобы последняя там и здесь встречающаяся финальная нота додерживалась до истечения ее полной стоимости⁶⁴, а в остальном — соблюдая обычный порядок повторов, а именно, чтобы серьезные арии повторялись только дважды, а более веселые⁶⁵ — нередко три раза, а *Gravia* [фр.: или интермедии, не являющиеся ариями (пьесами⁶⁶)] никогда бы не повторялись от начала до конца. Слушатели должны находиться в состоянии беспрерывного внимания до того момента, когда в одно мгновение, совсем неожиданно для всех, концерт закончится.

12. Наконец, поскольку ничто не продолжает быть изысканным (восхитительным), ценным или возвышенным, если его слишком часто слышат, и потому, что, по всей вероятности, недолго ожидать появления некоего рода жадного (падкого, алчного) растяпы, который без понимания будет здесь и там писать *Forte* и *pianò, solò* и *tutti* и другие подобные разного рода обозначения, которому будет грезиться, что избыточным загромождением пустых поз [kaaler Possen (Posen)] он достигнет вершины искусства⁶⁷, мой совет был бы следующим: не играть эти концерты слишком часто и не исполнять более двух из них один за другим в течение небольшого отрезка времени, тщательно соблюдая различные тональности⁶⁸ и тайно репетируя, но их лучше исполнить один раз с энтузиазмом, изящно и роскошно наряду с одной партией в обычном стиле⁶⁹ (каковых предостаточно в моих *Florilegiis*). Если все это⁷⁰, о понимающий читатель, хорошо и с благожелательностью воспринято в этом сочинении, то ожидаются и иной *Florilegium Tertium* или третий букет цветущих балетов, и другие произведения. Всего самого доброго⁷¹.

Источники и литература

1. Панов А. А., Розанов И. В. *Florilegium Primum* Георга Муффата: перевод и комментарии. // Вестн. С.-Петербург. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2011. № 4. С. 151–156.
2. *Muffat G. Exquistoris Harmoniæ Instrumentalis Gravi-Secundæ Selectus Primus...* Passau: Typis Viduæ Mariæ Margarethæ Höllerin, 1701.
3. *Muffat G. Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum...* [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
4. *Muffat G. Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum...* Passau: Georg Adam Höller, 1698.
5. Georg Muffat on Performance Practice. The texts from *Florilegium Primum*, *Florilegium Secundum*, and *Auserlesene Instrumentalmusik*. A new Translation with Commentary / edited and trans-

⁶³ Фр.: «напротив».

⁶⁴ Фр.: «двигаться [играть] до конца... следя только за тем, чтобы выдерживать финалы [заключительные ноты] периодов...»

⁶⁵ Фр.: «plus gai»; ит.: «più allegre».

⁶⁶ В данном контексте — интермедии, не являющиеся завершенными музыкальными произведениями, жанрами или типами музыкальной композиции.

⁶⁷ Фр.: «музыкальному директору».

⁶⁸ Во французском и итальянском текстах последнее указание отсутствует.

⁶⁹ Лат.: «после нескольких страниц с основными танцами (по-французски — партиями), таких, как сочинения из моего *Florilegia*».

⁷⁰ Фр.: «мой дорогой».

⁷¹ Лат.: «и будьте благословенны».

lated by D. K. Wilson from a collation prepared by I. Harer, Y. Luisi-Weichsel, E. Hoetel, Th. Binkley. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

6. *Kolneder W.* Georg Muffat zur Aufführungspraxis / Collection d'Etudes Musicologiques — Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd. 50. 2. Aufl. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1990.

7. *Méthodes et Traités. Violon* / ed. S. Rampe, D. Sackmann. Paris: Anne Fuzeau, [s.d.]. Vol. 1. Allemagne–Autriche. 1600–1800.

8. *Копейкин К. В.* Harmonia Mundi: в поисках со-Глас-и-Я макро- и микро-космос'а // Вестн. С.-Петербур. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2011. № 1. С. 88–109.

9. *Панов А. А.* Безмолвная риторика французского барокко // Вестн. С.-Петербур. ун-та. Сер. 15. Искусствоведение. 2011. № 3. С. 106–107.

10. *Панов А. А.* Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: дис. ... д-ра искусствоведения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2006. 733 с.

11. *Бочаров Ю. С.* Многоликий термин // Старинная музыка. 2004. № 1–2 (23–24). С. 11–13.

12. *Feuillet R.-A.* Choregraphie, ou L'Art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs... Seconde édition, augmentée. Paris: l'Auteur, Michel Brunet, 1701.

13. *Taubert G.* ...Rechtschaffener Tantzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tantz=Kunst, bestehend in drey Büchern... Leipzig: bey Friedrich Lankischens Erben, 1717.

14. *Richelet P.* Dictionnaire François, Contenant les Mots et les Choses, Plusieurs Nouvelles Remarques sur la Langue Française... Geneve: Jean Herman Widerhold, 1680.

15. *Halma Fr.* Le Grand Dictionnaire François & Flamand, Tiré de l'Usage & des meilleurs Auteurs... Cinqueme Edition, revue avec soin, corrigée, & dérechef considérablement augmentée. Leide: J. de Wetstein; Utrecht: J. van Poolsum, 1761.

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

17. *Wagner B.* Homiliarum centuria de Tempore & Sanctis. Freyburg im Breißgaw: Martin Böckler, 1607.

18. *Wittweiler G.* Catholisch Haußbuch... Cölln: Wilhelm Friessem Burger, 1650.

19. *Schwenter D., Harsdörffer G. Ph.* Delitiæ Philosophicæ et Mathematicæ... Nürnberg: Verlegung / Wolfgang deß Jungern / und Joh. Andreas Endtern, 1653. Theil 3.

20. *Olearius J. Chr.* ...Rerum Thuringicarum Syntagma... Franckfurth; Leipzig: Johann Christoph Stöfel, 1704.

21. *Prætorius M.* Syntagmatis Musici... Tomus Secundus. De Organographia. Wolfenbüttel: E. Holwein, 1619.

22. *Adlung J.* ...Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils vor alle Gelehrte... Mit Kupfern und einer Vorrede des Hochedlen und Hochgelahrten Herrn, Herrn Johann Ernst Bachs... Erfurt: J. D. Jungnicol, 1758.

23. *Berg L. N.* Den første Prøbe for Begyndere udi Instrumental-Kunsten, en kort og tydelig Underretning om de første Noder at lære, Til Lættelste ved Iformationen paa adskillige Musicalske Instrumenter... Christiansand: A. Swan, 1782.

24. *Thielo C. A.* Tanker og Regler Fra Grunden af om Musiken, For dem Som vil lære Musiken til Sindets Fornøelse Saa og for dem Som vil gjøre Fait af Claveer, General=Bassen, og Synge-Kunsten. Kobenhavn: Johann Christoph Groth, 1746.

25. *Seeau J. E. von.* Les façons de parler les plus naturelles de la langue françoise. Passau: Georg Adam Höller, 1697.

26. *Richelet P.* Dictionnaire françois, contenant generalement tous les mots, tant vieux que nouveuax, Et plusieurs Remarques sur la Langue Française... Nouvelle Edition. Amsterdam: Jean Elzevir, 1706.

27. *Bononcini G. M.* Musico pratico... Venetia: Gioseppe Sala, 1678.

28. [*Demoz de la Salle*] Methode De Musique Selon Un Nouveau Système Très-court, très-facile & très-sûr. Paris: Pierre Simon, 1728.

29. *Cappus J.-B.* Etrennes de Musique Contenant une Methode Courte et Facile Pour apprendre cet Art en tres peu de tems... Paris: Leclercq, 1732–1736.
30. *Rousseau J. J.* Dictionnaire De Musique... Paris: Duchesne, 1768.
31. *Meude-Monpas J. J. O. de.* Dictionnaire de musique... Paris: Knapen et Fils, 1787.
32. *Lacombe J.* Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique... Nouvelle édition. Paris: Jean-Th. Herissant, 1759.
33. *Girard Fr. V. de.* Nouveau dictionnaire universel des arts et des sciences... / traduit de l'anglois de Thomas Dyche. Paris: Fr. Girard, 1756. T. 2.
34. *Saint-Arroman J.* L'Interprétation de la musique française: 1661–1789. Vol. 1–2. Paris: H. Champion, 1983–1988.
35. Le Dictionnaire de L'Académie Française, Dedié au Roy. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694. T. 2.
36. *Corneille Th.* Le Grand Dictionnaire des Arts et des Sciences. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694. T. IV.
37. *Loulié E.* Elements ou principes de musique, Mis dans un nouvel Ordre. Paris: Christophe Ballard, 1696.
38. *Boyer A.* Dictionnaire Royal, Anglois-François, et François-Anglois... Nouvelle Edition, revûe avec soin & considerablement augmentée. Amsterdam: Pierre Hunbert; Lahaye: freres van Dole & Isaac Vaillant, 1719. T. 2.
39. *La Voye Mignot de.* Traité de Musique, pour bien et facilement apprendre à Chanter & Composer, tant pour les Voix que pour les Instruments. Paris: Robert Ballard, 1656.
40. *Diderot D., D'Alembert J.* Le Rond. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une societé de gens de lettres. Paris: Briasson, David l'ainé, Le Breton, Durand, 1751. T. 2.
41. *Furgault N.* Nouveau recueil historique d'antiquités greques et romaines, en forme de dictionnaire... Paris: Nyon, Aumont, 1768.
42. Encyclopédie de la Jeunesse, Ou Nouvel Abrégé élémentaire des Sciences et des Arts, extrait des meilleurs Auteurs. Par Madame H. T. Paris: Henri Taredieu, 1800. Part. 1.
43. *Diderot D.* Table Analytique et Raisonné des Matieres Contenues dans les XXXIII Volumes in-folio du Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers, et dans son Supplément. Paris: Panckoucke; Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1780. T. 2.
44. *Fuhrmann M. H.* Musicalischer=Trichter / Dadurch Ein geschickter Informator seinen Informandis die Edle Singe=Kunst nach heutiger Manier bald und leicht Einbringen kan. Franckfurt an der Spree: verlegung des autoris gedruckt, 1706.
45. *Jablonski J. Th.* Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften... Neue, um die Helfte vermehrte, und durchgehends verbesserte Auflage. Königsberg; Leipzig: J. H. Hartung, 1748.
46. *Mizler von Kolof L. Chr.* Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern... Leipzig: Mizlerischen Bücher, 1747. Bd. 3. Theil 3.
47. *Türk D. G.* Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritische Anmerkungen... Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig; Halle: Kommission bey Schwickert: bey Hemmerde und Schwetschke, 1802.
48. *Coronelli V.* Biblioteca universale sacro-profana, antico-moderna... Venezia: Antonio Tivani, 1704. T. 5.
49. *Tevo Z.* Il musico testore... Venezia: Antonio Bortoli, 1707. [T. I].
50. *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. <...> Amsterdam: Estienne Roger, [ca. 1710].
51. *Sefßler F.* Apis Mellificans... Aychstätt: Francisco Strauß, 1711.
52. *Couperin F.* L'Art de Toucher le Clavecin... Paris: L'Auteur, Foucaut, 1716.
53. *Куперен Ф.* Искусство игры на клавесине / пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик; коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1973. 152 с.

54. *Couperin F.* L'art de toucher le clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The art of playing the harpsichord / Hrsg. von A. Linde, M. Roberts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [ca. 1933].
55. *Couperin F.* L'Art de toucher le clavecin / edited and translated by M. Halford. Second edition. [Los Angeles:] Alfred Music Publishing, 1995.
56. *Diderot D.* Memoires sur différens sujets de mathematiques... Paris: Durand, Pissot, 1748.
57. Nouveaux Mémoires de L'Académie Royale des Sciences et Belles Lettres. Année MDC-CLXXXIV. Berlin: George Jacques Decker, 1786.
58. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon Oder musicalische Bibliothec... Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
59. *Tosi P. F.* Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, Königl. Preuß. Hofcomponisten. Berlin: Georg Ludewig Winter, 1757.
60. *Riepel J.* Gründliche Erklärung der Tonordnung insbesondere Zugleich aber für die mehresten Organisten insgemein. Frankfurt; Leipzig; aller Orten Teutschlands: [der Author], 1757.
61. *Veneroni G., Neretti F.* Dictionnaire françois, et italien... Venise: Antoine Bortoli, 1717. T. 2.
62. *Rameau J. Ph.* Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes natureles... Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
63. *Furetière A.* Dictionnaire universel françois et latin... Paris: Pierre-François Giffart, 1732. T. 4.
64. *Niedt F. E.* ...Musicalische Handleitung. Oder Gründlicher Unterricht. <...> Hamburg: Benjamin Schiller, 1710. Theil 1.
65. *Hübner J.* Curieuses Natur=Gewerck= und Handlungs=Lexicon... Leipzig: J. F. Gleditsch und Sohn, 1712.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.