

А. В. Коломийцев

О НЕКОТОРЫХ «СЮРПРИЗАХ» И «ЗАГАДКАХ» ОРГАННО-КЛАВИРНОЙ КУЛЬТУРЫ ИТАЛИИ XVI–XVII ВЕКОВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Е. В. БУРУНДУКОВСКОЙ*

В специальной литературе на иностранных языках итальянскому классическому органу¹ и вопросам исполнения итальянской музыки XVI–XVII веков уделено существенное внимание. Сохранились и являются доступными в виде факсимильных изданий многочисленные нотные сборники и трактаты того периода, изданы современные монографии, посвященные как творчеству композиторов, так и особенностям итальянского органостроения эпохи. В большом количестве статей на страницах музыковедческих журналов освещаются различные аспекты исполнительства. В рамках нашей статьи приводить весь список публикаций нет смысла, поскольку его можно найти в приложении к любой печатной работе по названным вопросам. К сожалению, до недавнего времени в этом списке почти полностью отсутствовала литература на русском языке. Поэтому приятно отметить издание Казанской консерваторией монографии Елены Викторовны Бурундуковской «Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века)» [2], она явилась первой основательной работой в этом направлении. В книге анализируется творчество наиболее ярких композиторов-клавиристов названного периода, рассматриваются особенности строения итальянских органов и клавесинов данной эпохи, комментарии и предисловия к сборникам сочинений ряда итальянских авторов, а также исполнительские трактаты Джироламо Дируты, Адриано Банкьери, Костанцо Антеньяти и др. Эта монография, безусловно, является необходимой для прочтения российскими исполнителями, интересующимися вопросами исполнения итальянской клавирной музыки названного периода.

«Старинная итальянская органно-клавирная музыка рубежа XVI–XVII веков, полная загадок и сюрпризов, способна подарить нам истинное наслаждение от соприкосновения с подлинным глубоким искусством...» — так Е. В. Бурундуковская начинает свою монографию [2]. В том, что книга действительно полна «загадок» и «сюрпризов», мы убеждаемся с первых же страниц. Сразу бросается в глаза наличие чрезмерного для профессиональной работы² количества всевозможных опечаток (как в русском тексте, так и в иноязычных цитатах) и текстологических ошибок, самой меньшей из которых может считаться напрасное желание автора книги полностью выписать артикль в названии сборника Пьера Аттеньяна [2, с. 6]³. Увы, но в таком виде этот артикль не употребим, что является грамматической ошибкой.

* Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века). Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2007. 284 с.

Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 30.38.159.2013 «Терминосистема старинной музыки».

¹ В научной литературе итальянский классический орган часто принято называть *Organo classico* [1, с. 4].

² Эта работа была подготовлена и защищена как диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения.

³ Речь идет о сборнике «*Tabulature pour le jeu d'Orgues (des Orgues — у Бурундуковской) Espinetes et Manicordions...*», изданном Пьером Аттеньяном во Франции в 1531 г.

Но вчитаемся теперь в текст подробнее.

Автор книги, без сомнения, отлично владеет материалом. Однако в порядке его изложения не усматривается четкой иерархии, что нам кажется малоэффективным. Как показывает наш собственный опыт чтения лекций по этой теме, в таком виде это пособие больше подходит для органистов, уже в какой-то степени знакомых с итальянским *Organo classico*, но не для исполнителей, столкнувшихся с этим феноменом впервые. Так, например, автор много и увлеченно пишет о хроматических клавиатурах, о чистых терциях среднетоновой темперации и связанных с ними разделенных хроматических клавишах, но суть этого вида настройки инструментов, заметно выделяющую ее из огромного количества прочих систем настройки, нигде не объясняет. Хотя сам факт, что данной темперации чуждо понятие энгармонизма, на котором вырос современный исполнитель, а под «чистыми терциями» подразумеваются большие чистые терции, принципиально важен для глубокого понимания того, с какими трудностями придется столкнуться исполнителю, оказавшемуся за инструментом, настроенным в одной из красивейших темпераций XVI–XVII веков. Ни хроматические клавиатуры, ни разделенные хроматические клавиши не являются первостепенным атрибутом среднетоновой темперации — это всего лишь ее внешнее проявление, ее частный случай. Намного важнее было бы внятно и доходчиво объяснить, почему, например, в этой настройке употреблялись и хорошо звучали тональности лишь до трех знаков при ключе⁴. При этом тональность ми минор, несмотря на всего лишь один ключевой знак, употреблялась очень ограниченно⁵. Все остальные тональности звучали достаточно фальшиво и не употреблялись вовсе⁶. А ведь исполнитель без опыта общения со старинными инструментами и игры в старинных темперациях просто сочтет, что инструмент совсем не настроен или настроен очень странно. Не успев толком услышать и понять всей прелести чистоты больших терций, такой исполнитель попросит настроить ему инструмент, имея в виду настроить в более привычной для него современной темперации⁷. Вызывает недоумение и попытка автора объяснить факт наличия короткой октавы на клавишных инструментах того времени применением среднетоновой темперации.

Еще один убедительный пример отсутствия иерархии в подаче материала касается органных регистров: «В Италии... в основном использовались регистры принципиальной и флейтовой групп» [2, с. 93]. Ни здесь, ни далее⁸ автор не отметила

⁴ О чем автор справедливо упоминает [2, с. 99].

⁵ Широко известна практика, когда для исполнения написанных в ми миноре пьес на органе, настроенном в среднетоновой темперации, исполнителю приходилось транспонировать их в ре минор.

⁶ Справедливости ради отметим, что на странице 99 автор книги называет все 12 нот среднетоновой гаммы, но этим свое объяснение и ограничивает. Нам думается, что неопытный исполнитель попросту не поймет, что она хотела этим сказать.

⁷ Пример этот взят из своей практики автором статьи, которому не единожды приходилось перестраивать клавиатуры для таких неопытных исполнителей. Более того, ему доводилось общаться и с опытными исполнителями, хорошо разбирающимися во всех тонкостях темпераций, но не имеющими привычки играть в них. Поэтому и в этом случае чаще всего клавиатуры настраивались в «привычной» темперации. А ведь современная нам равномерная темперация и во времена Фрескобальди была известна, но использовалась ограниченно или же не использовалась совсем.

⁸ То же самое высказывание встречается вновь четырьмя страницами позже, где автор утверждает, что «все регистры в итальянских органах XVI века делятся на две группы — принципиальную и флейтовую» [2, с. 97].

важный факт, что основу итальянского органа составляли регистры принципиальной группы, поэтому они часто и назывались *registri d'organo* (т. е. в переводе — регистры органа). В то же время регистры флейтовой группы были крайне малочисленны: чаще — 1, реже — 2, и только в самых больших органах мог встречаться третий флейтовый регистр. В противопоставление *registri d'organo* эти регистры назывались *registri da concerto*, т. е. концертные регистры. Часто в эту же группу включались немногочисленные язычковые регистры и регистры-подражатели, но даже в этом случае *registri d'organo* как правило превосходили по количеству *registri da concerto* [3, p. 153].

Далее автор замечает: «В Германии, Австрии и Нидерландах строили инструменты с двумя мануальными клавиатурами (к концу XVI века — и с тремя) и развитой педалью, зачастую имевшей собственный, достаточно богатый набор регистров, включавший нередко и микстуры, и язычковые регистры» [2, с. 93]. Перечисление этих стран через запятую дает ложное представление о том, что органы в них были похожи. Однако опытный органист легко сможет понять и увидеть все тонкости и отличия южного органа (органа Южной Германии и Австрии, находившегося под сильным влиянием итальянского органостроения) от органа северного (органа Северной Германии, находившегося под влиянием Нидерландов). Углубляться в подробности этих различий в рамках этой статьи мы не имеем возможности⁹. Заметим лишь, что единственный пример¹⁰ органной диспозиции, приведенной на следующей странице и выбранной Е. В. Бурундуковской, видимо, в подтверждение своих слов, крайне неудачен. Примером развитой органной педали, «зачастую имевшей собственный, достаточно богатый набор регистров, включавший нередко и микстуры, и язычковые регистры», трудно служить органу, не имевшему в педали ни одного регистра!

Рассказ автора книги об особенностях итальянского органа не лишен упущений, представляющихся нам принципиально важными. Так, в книге ни разу не упоминается о том, что, начиная обычно с *Decimanona*, регистры органа репетируют¹¹. А ведь этот принцип всегда необходимо учитывать при выборе регистровки, особенно при исполнении полифонической музыки, чтобы репетиции не отразились на голосоведении. В противном случае неправильный выбор регистров приведет к постоянному акустическому перекрещиванию голосов и попросту не даст исполнителю показать все своеобразие полифонической ткани, без чего произведение не состоится как таковое.

Еще больше упущений мы найдем в другом разделе книги, посвященном итальянскому историческому клавесину. Отметим, что описание Е. В. Бурундуковской особенностей этого инструмента как феномена поверхностно, а их объяснение зачастую недостаточно¹², временами оно или вовсе отсутствует, или представляется

⁹ Подробнее о различиях органов Северной и Южной Германии, а также Австрии можно узнать, например, здесь: [4; 5, с. 87–99].

¹⁰ Орган Йорга Эберга в Hofkirche в Инсбруке (1555–1561).

¹¹ Суть этого принципа заключается в том, что, достигнув определенной звуковысотной (акустической) границы (в итальянском органостроении чаще всего это с⁵), регистр выше нее не звучит, а «прыгает» на октаву (или квинту) вниз и продолжает звучать в этой октаве. Так может повторяться несколько раз. Заметим, что в Италии применялась только октавная репетиция.

¹² В почти 300-страничной работе всего лишь 4,5 страницы уделено теме, которая заслуживает значительно большего внимания, если не отдельной равноценной работы.

странным. Так, автор не придает значения тому факту, что «сохранилось около сорока итальянских клавесинов, сделанных до 1600 года» [2, с. 128]. Нам это представляется крайне важным, поскольку дает возможность анализировать и делать выводы на основе большого количества реально дошедших до нас инструментов, а не только их описаний или косвенных упоминаний. Ни одна другая национальная школа клавесиностроения не имеет такого богатого наследия сохранившихся инструментов [6, р. 7].

Далее Бурундуковская справедливо замечает, что «все они впоследствии подверглись определенным изменениям», но никакой дополнительной информации об этом книга не содержит. Затем, коснувшись вскользь некоторых прочих вопросов, связанных с итальянским клавесином, автор быстро переключается на проблему разделенных клавиш и хроматических инструментов (и архичембало), чему посвящает 2/3 главы. Бесспорно, такие инструменты имели хождение, но они не являлись собой квинтэссенцию итальянского клавесиностроения, а были лишь частным случаем проявления системы настройки музыкальных инструментов (темперации), преобладавшей в Италии в XVI–XVII веках. Современному отечественному исполнителю на клавесине было бы полезнее узнать о принципиальных отличиях итальянского клавесина этого периода от его иностранных современников. Не имея возможности в рамках данной статьи дополнить все эти упущения, мы, однако, постараемся хотя бы озвучить круг проблем, связанных с итальянским клавесином, не вдаваясь глубоко в подробности.

В итальянском клавесиностроении можно выделить как минимум два периода, граница между которыми проходит на рубеже XVI–XVII веков. Инструменты раннего периода подверглись впоследствии переделке и адаптации согласно вкусам позднего времени, что затрудняет их оценку и описание, но не делает тем не менее невозможными¹³. Изменениям подвергались, как правило, диспозиция инструмента, диапазон его клавиатуры и связанная с этим длина струн (мензур) и, предположительно, материал, из которого они были изготовлены. Е. В. Бурундуковская обобщенно пишет, что у инструментов «имелось либо два восьмифутовых регистра, либо восьмифутовый и четырехфутовый» [2, с. 129], существенной информации данное замечание не несет. Необходимо конкретизировать, что диспозиция в виде $8' + 4'$ (т. е. один восьмифутовый регистр и один четырехфутовый) была распространена в первый период до начала XVII века. Во второй период четырехфутовый регистр теряет свое распространение и заменяется восьмифутовым. Таким

¹³ Несмотря на недостаток информации о том, как именно работали итальянские мастера, есть мнение, что они с большой долей вероятности не пользовались чертежами при постройке инструментов. Сравнительная простота внутренней конструкции инструмента и регулярность ее использования позволяют это допустить. В случае же необходимости мастера производили все расчеты и ставили соответствующие отметки прямо на корпусе инструмента с внутренней стороны или с обратной стороны деки. В таком виде они и дошли до нас. К сожалению, чтобы заглянуть внутрь конкретного инструмента, узнать о его внутреннем устройстве или суметь прочесть эти отметки (например, чтобы узнать, был ли этот инструмент переделан, и если да, то насколько сильно и в какую сторону), приходится ждать того момента, когда в нем появятся трещины достаточной для этого величины. Но бывает так, что и за четыреста лет таких трещин не появляется — настолько хорошо был сделан инструмент и настолько хорошо его оберегали. О такой практике пишет Дензил Райт [6, р. 7], а подобные инструменты описывает Фрэнк Хаббард [7, р. 7] и упоминает Джон Барнс [8, р. 113]. Об этом же неоднократно рассказывал клавесинный мастер Экхард Мерцдорф в годы работы автора статьи у него в мастерской.

образом, диспозиция инструментов изменилась на $8' + 8'$ и в ближайшие два века оставалась наиболее часто встречающейся в итальянском клавесиностроении.

У исследователей пока нет точного ответа на вопрос, чем именно объясняется такая перемена в диспозиции инструментов. Дензил Райт¹⁴ высказывает предположение, что итальянцы при импровизациях стали меньше использовать эффекты эхо, когда повторы мелодии исполнялись на октаву выше [10]. Не исключено, однако, что такая перемена объясняется простой переменной во вкусах, ведь рубеж XVI–XVII веков отмечен сменой и более крупных явлений (закат Ренессанса и появление барокко). Возможно, теми же причинами объясняется и факт, что одновременно с клавесинной диспозицией претерпел изменения и диапазон мануала других клавишных инструментов.

Из всего многообразия диапазонов клавишных инструментов¹⁵ можно выделить три наиболее часто встречающихся. До 1600 г. наиболее распространенным был объем клавиатуры от *до* большой октавы до *фа* третьей октавы (в литературе о клавесине его принято обозначать как $C/E-f^3$)¹⁶. После 1600 г. наибольшее распространение получил уменьшенный диапазон: начинаясь так же от *до* большой октавы, он доходил лишь до ноты *до* третьей октавы (его принятое обозначение $C/E-c^3$)¹⁷. После 1650 г. к нижней большой октаве стали достраивать дополнительные ноты из контроктавы, доходя до *соль* контроктавы (принятое обозначение $GG/HH-c^3$)¹⁸. При этом необходимо отметить, что во всех трех случаях нижняя октава была короткой, о чем Е. В. Бурундуковская не упоминает совсем. А ведь в Италии одновременно имели хождение сразу две короткие октавы: от *до* большой октавы и от *соль* контроктавы¹⁹. Непосредственно с диапазоном инструмента были связаны мензуры струн²⁰, их толщина и материал, из которого они изготавливались, —

¹⁴ Дензил Райт (Denzil Wraight) — клавесинный мастер и исследователь, активно занимающийся вопросами клавесиностроения в Италии в эпоху Ренессанса и раннего барокко. В 1997 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Струны итальянских клавишных инструментов ок. 1500–1650 гг.» (“The stringing of Italian keyboard instruments c. 1500 — c. 1650” [9]).

¹⁵ Подробнее с диапазонами клавишных инструментов и их количеством в сравнении можно ознакомиться здесь: [10].

¹⁶ Инструменты с таким диапазоном строились в Италии и позже, однако они уже не были многочисленными. Существует мнение, что именно наличием такого диапазона объясняется использование Марко Антонио Каваццони в своих ричеркарах ноты f^3 . Бурундуковская также указывает на факт использования f^3 , но называет его нехарактерным [2, с. 36], ведь она ошибочно считает, что диапазон клавиатуры современных композитору инструментов обычно заканчивался на ноте c^3 .

¹⁷ Такой объем клавиатуры имел хождение и ранее, но по распространенности уступал диапазону $C/E-f^3$.

¹⁸ Несмотря на расширение диапазона, объем клавиатуры $C/E-c^3$ оставался чрезвычайно популярным в Италии вплоть до конца XVIII века.

¹⁹ Вариант короткой октавы от C был распространен и в итальянском органостроении, о чем автор книги поясняет в соответствующем разделе работы. Короткая октава от GG была распространена лишь в клавесиностроении, поэтому требует отдельного пояснения. Выглядящая вполне для нас привычно, клавиатура внешне начиналась от *си* контроктавы. При этом HH звучал как GG , Cis — как AA , а Es — как HH . Таким образом, первым хроматизмом, имевшимся на такой клавиатуре, являлся Fis .

²⁰ Мензуры струн (англ. scaling) — термин, употребляемый исследователями и мастерами-изготовителями струнных клавишных инструментов для описания отношения звучащей длины струн клавесинов к их высоте. Существует закономерность: для того чтобы получить звук на октаву ниже данного при одинаковых натяжении и диаметре струн звучащая длина струны должна удвоиться [11]. Такое соотношение называется «пифагорейским», оно широко употреблялось в итальянском

все эти факторы непосредственно влияли на то, как тембрально и на какой высоте звучала та или иная нота.

Мы подошли к главному вопросу, который требовал бы тщательного анализа в книге: на какой же высоте настраивался итальянский клавесин XVI–XVII веков? Существовал ли в Италии свой звуковысотный строй, аналогичный, например, немецкому камерному строю, когда *ля* первой октавы настраивали на высоте в 415 Гц? Обсуждение этого вопроса начато еще в 1960-х годах в трудах Джона Шортриджа [13], Джона Барнса [8], Фрэнка Хаббарда [7] и Рэймонда Рассела [14], однако было изначально осложнено отсутствием единого мнения исследователей по основным вопросам, связанным с подбором и натяжением струн и внутренним устройством инструментов. Кроме того, решению проблемы мешал недостаток технической информации об оригинальных мензурах и диапазонах инструментов. Новой работой в этом направлении, в которой учитываются и анализируются достижения вышеупомянутых исследователей вместе с новыми техническими данными об инструментах, явилась диссертация Дензила Райта [9].

Суть проблемы заключается в следующем. Известно, что в итальянском клавесиностроении использовался широкий диапазон мензур²¹ струн. Выбор мастером определенной мензуры исследователи связывали с выбором определенного объема клавиатуры. Шортридж, например, полагал, что инструменты с диапазоном клавиатуры $C/E-c^3$ обычно имели короткие мензуры, а с диапазоном клавиатуры $C/E-f^3$ — длинные. Результатом такой точки зрения стало появление «транспонирующей гипотезы», которую поддерживал и Джон Барнс [8, p. 110]: инструменты с диапазоном $C/E-f^3$, как считали исследователи, транспонировали и звучали на кварту ниже инструментов с диапазоном $C/E-c^3$ по аналогии с транспонирующими клавесинами семейства Рюкерсов, у которых разница в звуковысотности между мануалами также составляла кварту²². Интересно, что позже клавиатуры ранних клавесинов подвергались переделке²³, чтобы убрать транспонирующий эффект [6, p. 11]. До появления вышеупомянутой диссертации Дензила Райта транспонирующая гипотеза имела большое распространение как преобладающая точка зрения на

клавесиностроении — отсюда необычная вытянутая форма итальянских клавесинов с длинным и узким хвостом: начиная от до малой октавы, верхняя часть их диапазона, как правило, имела именно пифагорейские мензуры [7, p. 7]. Струны ниже до малой октавы имели укороченные мензуры, что компенсировалось или их толщиной, или материалом, из которого они были изготовлены. Мензуры могли быть длинными, если $c^2 = 300\text{--}350$ мм, и короткими, если $c^2 = 250\text{--}300$ мм. Как можно заметить из только что сказанного, при определении и сравнении видов мензур в научной литературе принято ориентироваться на звучащую длину струны ноты c^2 [12].

²¹ Звучащая длина струны c^2 клавесинов варьировалась от 150 до 420 мм [12].

²² Таким образом, нота f^3 на инструменте с диапазоном $C/E-f^3$ звучала на той же высоте, что и нота c^3 на инструменте с диапазоном $C/E-c^3$. Необходимо отметить, что в XVI–XVII веках строились и нетранспонирующие клавесины, диапазон которых, однако, крайне редко доходил до f^3 . Список некоторых таких инструментов приводится в работе Шортриджа [13].

²³ К сожалению, до нашего времени не сохранилось почти ни одного инструмента в первоначальном состоянии. Как правило, переделке подвергались диапазон клавиатуры, диспозиция инструмента и мензуры струн. Что касается, например, последнего, то пересчет и изменение мензур струн клавесина с точки зрения мастеров было крайне желательно производить даже в том случае, если строй инструмента изменялся на полутон [6, p. 11]. К сожалению, в современной практике исполнители зачастую этим пренебрегают и считают, что строй клавесина с легкостью можно повысить на полтона или опустить, не обращая внимания на то, что это негативно сказывается на тембральном эффекте.

высоту настройки итальянских клавишных инструментов XVI–XVII веков²⁴. Основанная на большом количестве обновленной технической информации о внутреннем устройстве итальянских клавесинов, восстановленных оригинальных мензурах и диапазонах инструментов, равно как и на подробном анализе взглядов на данную проблему предыдущего поколения, диссертация во многом отвергает транспонирующую гипотезу и проливает новый свет на проблемы высоты настройки клавишных инструментов в Италии²⁵. К сожалению, в книге Е. В. Бурундуковской все эти проблемы не нашли отражения.

Существенное влияние как на высоту настройки, так и на тембр²⁶ инструмента оказывал материал, из которого изготавливались струны. Как правило, это были сталь или латунь. Е. В. Бурундуковская пишет, что «струны итальянских клавесинов в XVI веке были стальными» [2, с. 129]. Отчасти это действительно так, однако вышеупомянутые исследователи высказывались не так категорично. Латунные струны так же использовались, особенно в нижней части диапазона инструмента²⁷. Проблема идентификации того или иного материала явилась составной частью обсуждения звуковысотности клавишных инструментов XVI века. С этим же неразрывно связана проблема определения инструмента *gravicembalo*, указание на который нередко встречается в итальянской музыкальной литературе. Е. В. Бурундуковская предполагает, что это мог быть инструмент с двумя восьмифутовыми регистрами. Но Дензил Райт высказывает более интересное и точное предположение, что под этим термином, возможно, имелся в виду восьмифутовый инструмент как таковой — в сравнении с преобладающими в то время (ок. 1500) четырехфутовыми камерными клавишными инструментами [6, р. 11].

О том, что корпус итальянских клавесинов был двойным, Е. В. Бурундуковская пишет [2, с. 128–129], однако она ни словом не обмолвилась, что наряду с двойным в Италии был распространен и одинарный корпус с более толстыми стенками. Своим внешним и внутренним видом (там, где это можно было увидеть) он, однако, имитировал наличие двойного корпуса. На русском языке на данный момент нет соответствующего термина, который бы обозначал подобный корпус-имитацию, а автор работы, к сожалению, упустила возможность ввести такой термин в об-

²⁴ Чрезвычайно интересен в этом отношении компакт-диск из сочинений Джироламо Фрескобальди, записанный Пьером Антайем (Pierre Hantai) в 1996 г. на таком транспонирующем клавесине мастера Филиппа Хумо (Барбаст, Франция).

²⁵ Разговор о высоте настройки итальянских клавишных инструментов был бы неполным, если не упомянуть о наблюдениях Брюса Хейнса [15, р. 56–72] о различных имевших хождение в Венеции и Северной Италии строях — аналогично камерному и хоровому строю, например, в Германии. Для них он приводит термины *tuono corista*, *tutto punto* и *mezzo punto* и соответствующие им значения в 409, 443 и 470 Гц.

²⁶ Отдельно автору книги стоило бы остановиться на описании тембра итальянских клавесинов. Она пишет: «звук [итальянских клавесинов XVI века] отличался блеском и насыщенностью» [2, с. 129], но это представляется нам малоинформативным. Любой клавесин, взятый отдельно, в сравнении с другими инструментами, будет звучать достаточно блестяще и насыщенно. Зачастую это лишь вопрос акустики помещения, где он находится. Ведя разговор о тембре итальянских клавесинов, невозможно избежать его сравнения с тембрами инструментов других национальных школ клавесиностроения.

²⁷ Галилей в его *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) пишет, что инструмент *gravicembalo* имел в сопрановой части своего диапазона стальные струны, а в басовой — латунные. Хотя он не указывает конкретно, в какой именно части диапазона заканчивались стальные струны и начинались латунные [6, р. 11].

ращение. В англоязычной терминологии он называется *false inner-outer*, а понятие это ввел в обиход Фрэнк Хаббард в своей работе об истории клавесиностроения [7, p.20; 16, p.17].

Автор книги не пишет и о следующей принципиально важной для исполнителя особенности итальянских инструментов, которую нельзя не учитывать при исполнении на клавесине сочинений XVI–XVII веков: многие итальянские клавесины с двумя восьмифутовыми регистрами (а часто и инструменты с диспозицией 8' + 4') не предусматривали возможности их свободного (быстрого) переключения непосредственно во время исполнения. Фрэнк Хаббард предполагает, что итальянские музыканты считали одновременное объемное и сочное звучание обоих регистров основной краской клавесина, не чувствуя необходимости воспроизводить прочие тембровые эффекты, а разъединяли регистры лишь для удобства настройки инструмента [7, p.5–6]. Привычные для нас рукоятки для включения или отключения одного из регистров непосредственно во время исполнения встречались в виде исключения, а назывались такие инструменты *Cembali ad un registro* [16, p.19] (что не следует путать с инструментами всего с одним регистром). Можно представить, насколько неубедительно прозвучит, например, токката Джироламо Фрескобальди под руками современного исполнителя, привыкшего к большим звуковым и тембровым контрастам романтизма и пытающегося в каждом пятом такте сменить регистровку, — а ведь это хорошая возможность для клавесиниста проявить все свое артикуляционное умение, так играя без смены регистров, чтобы это не наскучило слушателю.

В книге Е.В.Бурундуковской мы находим сомнительное, хотя формально и верное, объяснение тембральных различий между двумя восьмифутовыми регистрами клавесина с диспозицией 8' + 8'. Трудно поспорить с тем, что «чем ближе к настроечным колкам расположен ряд толкачиков того или иного регистра, тем “гнусавее” будет звук» [2, с.129]. Но это обывательское объяснение эффекта. Важнее было бы объяснить, что настроечные колки не принимают никакого участия в звукоизвлечении. Причина такой звуковой окраски кроется в наличии большего или меньшего количества обертонов: чем ближе к штегу²⁸ защищается струна, тем больше присутствует в звуке обертонов, и наоборот, чем ближе к центру — тем меньше обертонов и больше основного тона. Этот же принцип лежит в основе струнных штрихов *sul ponticello* и *sul tasto*, а также принципиально отличает вирджинал от мюзелара²⁹.

Нелишним было бы также упомянуть, что изредка в итальянских клавесинах встречался и лютневый регистр, называемый *tiorbino*. Однако редкость его употребления позволяет рассматривать такие случаи как исключения. Не менее интересно читателю было бы подробнее узнать, чем отличались школы изготовления струнных клавишных инструментов в разных центрах клавесиностроения Италии: Венеции, Флоренции, Риме, Неаполе, на Сицилии — или, проще говоря, чем североитальянский клавесин отличался от клавесинов центральной и южной Италии. Можно было бы

²⁸ Его называют также мостиком.

²⁹ Вирджинал и мюзелар — старинные клавишные инструменты, внешне очень похожие друг на друга. Их главное отличие состоит в том, что у первого струны защищаются возле штега, а у второго — ближе к центру струны. Это дает принципиальное отличие в качестве звучания. Недостатком того, что струны у мюзелара защищаются почти у центра, является еще и то, что это делает быструю и виртуозную игру почти невозможной.

также назвать хотя бы несколько имен мастеров-изготовителей струнных клавишных инструментов. Не найдется в этой работе и информации о том, какое отражение принципы итальянского клавесиностроения находили в особенностях постройки других клавишных инструментов (клавикордов, вирджиналов), не говоря уже о каких-то других специфических отличиях, интересных читателю с технической точки зрения.

Важность всех упомянутых здесь замечаний и пожеланий дает нам право говорить о том, что заявленный раздел («Итальянский исторический клавесин») книги и диссертации остался, к сожалению, нераскрытым или, точнее сказать, вовсе не написанным.

Обратимся теперь к некоторым взглядам и выводам автора, в которых она, по нашему мнению, заблуждается. Одно из таких заблуждений связано с трактатом Джироламо Дируты “Il Transilvano”, посвященным «многим аспектам деятельности органиста и клавесиниста» [2, с. 37]. Синтез этих аспектов представляется нам маловероятным, поскольку Дирута был органистом-монахом, и светская музыка ему была чужда. В своем трактате он, скорее, противопоставляет деятельность и манеру игры органиста и клавесиниста. Превознося орган [17, р. 3], автор “Il Transilvano” относится к клавесинистам довольно пренебрежительно и упоминает о них лишь несколько раз, называя «игрецами танцев»³⁰ [17, р. 11–12].

Неубедительными нам представляются выводы Е. В. Бурундуковской о «смиренности» Фрескобальди в отношении восприятия современниками своих сочинений. Так, она пишет: «Если Фрескобальди со смирением относится к любому “прочтению” своих произведений, не превознося их качество и соглашаясь даже с их сокращением, если исполнителю покажется скучным играть пьесу до конца, то Трабачи подчеркивает свой исключительный дар и настаивает на верности прочтения авторского текста, требуя от исполнителя высокой степени мастерства» [2, с. 58]. Нет ничего противоестественного в том, что композитор уважает свою работу, даже считает исключительной и всячески старается донести ее смысл до современников, призывая «исполнителя изучать его гармонии». Однако трудно поверить в то, что композитор масштаба Джироламо Фрескобальди, из скромности ничего не написав в предисловии об их исключительном качестве, счел бы любое «прочтение» своих произведений приемлемым или же предположил, что их исполнение вызовет скуку. Думается, что в таком случае Фрескобальди вряд ли бы стал утруждать себя написанием объемных предисловий с рекомендациями к исполнению своих сочинений.

К тому же, нужно представить себе, насколько затратным и хлопотным в те времена было издание нот³¹. Не думаем, что издание такого большого количества сочинений было бы оправданно³², если бы они могли показаться скучными — ноты попросту не покупались бы. Одновременно с этим нельзя забывать, что Джироламо Фрескобальди был прежде всего церковным органистом, прослужившим большую часть своей жизни в капелле Джулии главного собора католического мира — собора Святого Петра в Риме. Те органисты, которые хотя бы раз пробовали сопро-

³⁰ Иноязычные источники цитируются в переводе автора.

³¹ Читателю, желающему получить более полное представление о развитии нотопечатания в истории музыки, можно порекомендовать, например, исчерпывающее исследование “Music Publishing in Europe 1600–1900” [18].

³² Фрескобальди издал 7 сборников своих сочинений, еще два были напечатаны после смерти автора. Кроме того, изданы две книги токкат: в 1615 и 1627 гг., с переизданием: первой — в 1628 г., обеих с дополнениями — в 1637 г.

вождать католическое богослужение, наверняка сталкивались с необходимостью, исполняя, например, прелюдию на вход священства, закончить ее раньше, не имея возможности и времени доиграть ее до конца³³. При этом органисту приходится ориентироваться лишь на шаг священников и то, насколько быстро они совершат все положенные для начала богослужения священнодействия. Для этой цели как нельзя лучше подходят токкаты Джироламо Фрескобальди, в которых он сам предоставляет органисту возможность выбрать, доиграть пьесу до конца или остановиться раньше, руководствуясь темпом богослужения. Темпом богослужения, но никак не скукой, как предполагает автор книги.

Обращает на себя внимание сомнительное желание автора давать нумерацию пьес из сборника Джироламо Фрескобальди “*Fiori musicali*” по спорному лейпцигскому изданию его избранных (!) сочинений 1983 г. [2, с. 77–79]. Найти факсимильное воспроизведение этого сборника сегодня не составляет проблем. К тому же, пьес с названием просто «ричеркар» в вышеупомянутом сборнике не содержится вовсе — все они за единичными исключениями в своих названиях содержат прямые указания или на время исполнения в богослужении (например, “*Recercar dopo il Credo*”) или на манеру исполнения (“*Recercar con obbligo di cantare la quinta parte senza tocarla*”).

Также сложно согласиться с рассуждениями автора книги о смысле полифонии и украшений в творчестве Клаудио Меруло. Е. В. Бурундуковская сначала пересказывает мнение Джулио Каччини: «истинная природа орнамента заключается в том, чтобы подчеркнуть выразительный момент в музыкальном тексте», а затем пишет: «использование большого количества “инкрустаций” в полифоническом тексте у Меруло приводит к тому, что отдельные элементы полифонии не воспринимаются слухом как таковые. Слух обычно следует за орнаментом, а не за изгибами мелодий. Следовательно, полифония в некотором смысле теряла свое значение, а некоторые правила строгого письма, такие, например, как приготовление задержаний, для органиста вообще не имели особого значения» [2, с. 28].

О том, как правильно употреблять орнаментику в вокальной музыке, Каччини дает рекомендации в предисловии к его сборнику “*Le nuove musiche*” [19], имея в виду прежде всего музыку эмоциональную и богатую аффектами, представляющую новый стиль *Seconda prattica*. Творческое наследие Клаудио Меруло выдержано целиком в старом стиле *Prima prattica*, о чем Е. В. Бурундуковская пишет дальше и с чем мы не можем не согласиться. Однако мнение, подкрепленное цитатой о стиле, о котором Меруло еще ничего не знал, кажется малоубедительным. Логичнее было бы обратиться к тем, кто непосредственно общался с композитором. Джироламо Дирута учился у Клаудио Меруло и в трактате «*Il Transilvano*» описал исполнительские принципы своего учителя [17, 20, 21].

³³ Под звуки органа священство входит в храм и подходит к алтарю. Произнеся краткую молитву, они обходят алтарный стол и встают возле него. К этому моменту пьеса на вход священства должна закончиться. Очень важно при этом правильно «подгадать», сколько времени займет входная процессия и когда же именно нужно сыграть заключительный аккорд. Ведь сакристия в храме не обязательно может располагаться возле алтаря, а краткая молитва не всегда может быть краткой. Примерно так можно описать то, что происходило в начале мессы в тех церквях, где сопровождать богослужение доводилось автору этой статьи. Однако же это были приходские церкви, а в кафедральных соборах, и тем более в соборе Св. Петра в Риме, богослужение могло быть масштабнее.

В первой книге второй части трактата Дирута подробно рассказывает об искусстве интаволирования³⁴, которое в XVI веке было неразрывно связано с искусством исполнять диминуции³⁵, т. е. украшения. Он формулирует конкретные правила, как интаволировать пьесу на два, три или четыре голоса, и приводит примеры. При этом Дирута советует записывать голоса не все одновременно (т. е. как вертикальный аккорд, разложенный по голосам), а голос за голосом, начиная с «внешних» (сопрано и бас, затем тенор и альт) [20, р. 1–2]. Само собой разумеется, что такой подход будет способствовать лучшему полифоническому слышанию сочинения. Тому же самому будет способствовать и манера записи конечного результата: для удобства зрительного восприятия Дирута не переносит все паузы из партитуры в интаволатуру, однако непременно сохраняет короткие паузы, непосредственно предшествующие вступлению каждого голоса и помогающие лучше осознать эти вступления и их услышать [20, р. 4]. С той же целью он просит не выпускать и не пропускать ни одной «имитационной темы» и исполнять ее так слышимо и внятно, как это возможно [20, р. 10]. Если в одной такой теме случится прибавить украшение, то Дирута настаивает, чтобы подобные же украшения были прибавлены и в ее имитациях [20, р. 10]. Особенное внимание он уделяет ясности голосоведения [20, р. 2]. Предоставляя исполнителю свободу перекомпоновывать или октавировать голоса для удобства исполнения, он неоднократно предостерегает органиста от параллельных квинт, октав и других ошибок в голосоведении [20, р. 10, 14]. Среди прочего Дирута также дает советы для использования украшений и диминуций при написании интаволатуры, обращая при этом внимание на то, чтобы полифонические особенности пьесы и голосоведение не затемнялись ими и были слышны³⁶. Этим же самым желанием продиктован совет органиста подчеркивать первую консонантную (мелодическую) ноту украшения *minuta*, создавая своеобразный агогический акцент [3, с. 23]. Вторая книга второй части трактата посвящена правилам свободного и строгого контрапункта, владение которыми так необходимо при импровизации на клавишных инструментах. Среди прочего он уделяет немалое внимание вопросам правильного разрешения диссонансов [21, р. 9] и квартовых задержаний³⁷ [21, р. 7–8].

³⁴ Интаволирование, т. е. написание интаволатуры — в XIV–XVI веках переложение или приспособление хоровой или ансамблевой пьесы для исполнения на многоголосном инструменте, как правило, клавишном. Так же интаволатуры исполнялись на лютне, арфе и других струнных щипковых инструментах.

³⁵ Диминуции — импровизированные украшения в музыке Ренессанса и раннего барокко, служившие для переходов от одной мелодической ноты к следующей, представляли собой мелодические фигуры и обороты для замены длинных нот мелодии нотами более коротких длительностей. *Passagio* — термин, близкий по смыслу к термину «диминуция» и часто употреблявшийся итальянцами для их обозначения. В отличие от других видов украшений, применявшихся в Италии в XVI–XVII веках, до нашего времени сохранилось большое количество авторских примеров употребления диминуций.

³⁶ Так, Дирута предостерегает против неправильного и чрезмерного использования украшений и диминуций (в конце XVI — начале XVII века подобные предостережения встречались нередко), чтобы «не потерять ни их гармонии, ни их красоты» [20, р. 14]. По той же самой причине при исполнении пьесы в быстром темпе или при наличии имитаций он советует воздержаться от диминуирования совсем или же подбирать украшения особенно тщательно. В то же время он не возражает против использования украшений на нотах, которые сопровождают темы-имитации [20, р. 14].

³⁷ Сначала Дирута рассуждает о природе кварты как интервала и приводит мнения разных теоретиков. Так, одни его считают совершенным консонансом, другие — малым консонансом. Од-

Основываясь на только что описанных фактах, мы с уверенностью можем утверждать, что выводы Е. В. Бурундуковской относительно смысла полифонии и украшений (диминуций) в творчестве Клаудио Меруло ошибочны, и трактат его ученика Джироламо Дируты есть прямое тому свидетельство. Полифония, как и правила контрапункта, не только не теряли для органиста своего значения, но, наоборот, всячески культивировались, а ясность и прослушанность полифонической ткани имели огромное значение — на это была направлена педагогическая концепция, описанная Дирутой.

Не секрет, что под руками неумелого исполнителя большое количество «инкрустаций» в музыкальном тексте могут сделать отдельные элементы полифонии неслышимыми. Но Меруло был выдающимся колористом, о чем Дирута пишет отдельно [20, р. 10] и что дает ему право на вопрос Трансильванца «могут ли диминуции употребляться без вреда для самого сочинения и его гармонии» [20, р. 14] дать однозначный утвердительный ответ.

Исходя из собственного исполнительского опыта, автор настоящей статьи полагает, что правильно выбранное и хорошо сыгранное украшение подчеркивает выразительность изгиба мелодии, а не отвлекает от него внимание слушателя. Нельзя считать хорошим исполнение, в котором за украшениями не слышно мелодической линии, хорошего голосоведения, ритмического и гармонического интонирования и прочих особенностей полифонической ткани; это уже исполнительский дефект, который нужно исправлять, а не перекладывать «вину» на композитора.

К сожалению, множество вопросов вызывают технические характеристики, которые приводит Е. В. Бурундуковская на страницах своей монографии, а именно: диспозиции органов, информация об отдельных регистрах и т. п. Многое из того, о чем пишет автор, требует пояснения, а отдельные факты и вовсе являются некорректными. Осветить все неточности и ошибки в рамках одной статьи не представляется возможным, но о некоторых нельзя не упомянуть.

Во-первых, автор на протяжении всей работы путает обозначения октав. Ввиду разнообразия итальянских органов и их специфических особенностей нередко возникает необходимость указывать характеристики строения клавиатуры каждого из них. В мировой органной практике сложилась следующая традиция обозначения октав музыкального диапазона: «*F*» — для ноты *фа* большой октавы, «*f*» — для *фа* малой октавы, «*f*» или «*f*¹» — для *фа* первой октавы, а «*FF*» или «*F*₁» — для обозначения *фа* контроктавы. Автор книги старается придерживаться этой системы, но в ее обозначениях часто встречаются неточности (см.: [2, с. 105]). Е. В. Бурундуковская пишет, что мануал органа Винченцо Коломби в Вальвасоне начинается с *фа* контроктавы, но обозначает ее как «*FFF*», т. е. как *фа* субконтроктавы. Строчкой ниже справедливо утверждается, что педаль этого инструмента также начинается с *фа* контроктавы, и здесь автор обозначает ее уже как «*FF*». Общеизвестно, что итальянские органы с клавиатурой, начинающейся от *фа* контроктавы, не имели хроматических клавиш *фа-диез* и *соль-диез* в контроктаве, но по непонятной при-

нако практики, как однозначно пишет органист, считают его диссонансом. Далее он разбирает возможности его употребления подробнее и приводит этому примеры. В случае, когда кварта является диссонансом, она разрешается в терцию [21, р. 7–8]. Далее он пишет, что диссонансы непременно разрешаются в несовершенные консонансы [21, р. 8], причем в нисходящем поступенном движении, а не скачками [21, р. 9].

чине автор лишает этот орган одноименных хроматических клавиш в большой октаве, что не соответствует действительности. В контексте вышеизложенного нельзя не упомянуть о странном желании автора книги увязать названия октав с высотой звучания самой нижней ноты органа, т.е. его базисом. Автор утверждает, что в случае, если самой нижней нотой на органе с базисом в 12 футов была нота *фа*, то это была *фа* контроктавы [2, с. 96–97]. Однако если при прочих равных орган был с базисом в 6 футов, то та же самая октава становилась большой. При условии, что самый распространенный диапазон органа в XVI веке составлял четыре с небольшим октавы и доходил до ноты *ля*, то в первом случае это была бы a^2 , а во втором — a^3 ! Ничего иного, кроме большой путаницы³⁸, такая логика исполнителю не даст.

Орган — это транспонирующий инструмент, точно так же как контрабас является транспонирующим инструментом по отношению к виолончели, исполняя в барочном оркестре часто одну и ту же партию по одинаковым нотам³⁹, но с разным звуковым результатом. Для органиста нотная запись первична, и мыслит он именно так и в той октаве, как сочинение записано, независимо от того, каков базис органа. Транспонировать — это свойство органа, а транспозиция к тому же не всегда бывает октавной. Существуют аликвотные регистры, транспонирующие, например, на квинту или большую терцию. А регистр *sesquialtera* включает в себя квинту и большую терцию одновременно! Поэтому так важно отличать октавное положение ноты, всегда связанное с тем, как она записана, от ее акустической высотности, т.е. от того, на какой высоте она реально звучит⁴⁰. Что же касается диапазона клавиатуры органов Италии XVI века, то распространены были два варианта: FF — a^2 и C — c^3 , при этом в первом случае, как уже упоминалось, отсутствовали два нижних хроматизма (*фа-диез* и *соль-диез* контроктавы), а во втором случае нижняя (большая) октава всегда была короткой⁴¹. Наверху диапазон органа, как правило, ограничивался нотой *до* третьей октавы, отчего предположение Е. В. Бурндуковской о том, что один из органов собора S. Marco в Венеции имел ноты *ля* и *си-бемоль* третьей (!) октавы, кажется нам фантастическим — ведь даже и на современных нам инструментах эти ноты встречаются в виде редких исключений. В качестве подтверждения своей идеи она ссылается на фугу Джованни Габриели из туринского манускрипта Фoa-Джордано (см.: [2, с. 33]), в которой эти ноты яко-

³⁸ Создалось впечатление, что, оперируя большим количеством литературы и источников, существенная часть которых была на английском языке (в литературе об органе англичане часто пользовались своей системой обозначения октав), автор книги запуталась в звуковысотных обозначениях. Зачастую ее обозначения не соответствуют ни одной из принятых в теории музыки систем. Подробнее о них: [22].

³⁹ Следовательно, в одной и той же октаве. Вплоть до XIX века отдельной строчки для контрабаса в оркестровой партитуре не существовало.

⁴⁰ Автору статьи однажды довелось присутствовать на концерте в итальянской коммуне Борка-ди-Кадоре, в рамках которого органисту довелось принять необычное решение, о котором он рассказал после концерта. Имея намерение сыграть одну из канцон Джироламо Фрескобадьди на регистровке *Flauto in Ottava*, но убедившись перед концертом, что этот регистр звучит слишком расстроено, он с легкостью сыграл заявленную пьесу на другой флейте — *Flauto in Duodecima*. Сочинение прозвучало замечательно: свежо и в какой-то степени непривычно.

⁴¹ Говоря о диапазоне органа, мы прежде всего имеем в виду большой церковный инструмент. В домашнем музицировании часто использовались органы-позитивы и органы-портативы, которые были и размером меньше, и диапазон их часто мог ограничиваться всего двумя-тремя октавами. В рамках этой статьи мы, к сожалению, не имеем возможности рассмотреть все варианты диапазонов.

бы встречаются. Зная, однако, о том, что рукопись эта немецкого происхождения, а сочинения в ней были записаны в виде (новой) немецкой органной табулатуры⁴², автор работы оказывается неспособной сделать правильные выводы. Ведь общеизвестно, что одним из самых распространенных недостатков такой записи являлась неясность как «считывания» букв (нот), так и октавного расположения звука⁴³. Сами звуки записывались при помощи букв, их же октавное положение — при помощи горизонтальных штрихов над или под (если необходимо) буквами. При этом то, насколько хорошо такая запись будет читаться, зависело целиком от аккуратности и внимательности переписчика и разборчивости его почерка. Если внимательно сравнить две современные расшифровки одной и той же табулатуры, то обнаружится, что одним из частых расхождений, среди прочих, являются именно октавные разночтения⁴⁴. Нам думается, что наличие *ля* и *си-бемоля* третьей октавы в фуге Джованни Габриели объясняется следствием подобного недостатка этого вида записи музыки и ошибкой его прочтения, но никак не наличием этих звуков в диапазоне одного из органов собора S. Marco, как предполагает автор книги [2, с. 34].

Вернемся теперь вновь к уже упомянутому органу в Вальвасоне и его диспозиции [2, с. 105]. Ни одно из указаний футовости регистров не является правильным. *Tenori* автор обозначает как десятифутовый регистр (нужно — двенадцатифутовый), *Ottava* — как пятифутовый (нужно — шестифутовый), а *Flauto in XV* становится четырехфутовым регистром⁴⁵ (нужно — трехфутовый).

Если присмотреться внимательнее к другим приведенным диспозициям, можно заметить, что некоторые из них являются неполными или имеют неточности в описании. Так, помимо неверно указанного диапазона мануала у органа мастера Фра Урбано в соборе S. Marco в Венеции, автор книги допустила неточности в расчете футового обозначения регистров: при наличии в органе *Principale* 16' *Quintadecima* в этом случае будет 4' (!), а *Vigesimasesta* — 1 1/3'. В органе мастера

⁴² Об этом Е. В. Бурундуковская пишет в сноске, при этом использует не совсем корректную терминологию, называя такой вид записи «немецкой буквенной нотацией» [2, с. 32]. Это выражение может ввести в заблуждение и, следовательно, требует конкретизации: ведь, как известно, старая немецкая органная табулатура также использовала буквы для обозначения нот. Так записана, например, Буксхаймская органная книга, факсимильное воспроизведение которой можно найти в интернете: [23]. О манускрипте Фoa-Джордано можно прочитать и в других работах: [24, р. 440].

⁴³ О достоинствах и недостатках новой немецкой органной табулатуры написано много. Например, здесь: [25, S. 34–42; 26, S. 45–56].

⁴⁴ Подобным недостатком страдает, например, современное издание органических сочинений Дитриха Букстехуде «в прочтении» Клауса Бекмана. Как известно, основная масса сочинений этого северонемецкого композитора дошла до нас именно в виде новой немецкой табулатуры, требующей для современного исполнителя обязательной расшифровки. Вышедшее в 1971 г., издание Бекмана в 1997 г. было переиздано в откорректированном виде, причем нотный текст Букстехуде среди прочего также претерпел изменения — не в последнюю очередь из-за плохой читаемости источника.

⁴⁵ Подобные неточности допускает не только Е. В. Бурундуковская. Так, Джузеппе Радоле в своей книге о сохранившихся итальянских регистровках ошибочно считает *Tenori* десятифутовым регистром, а *Flauto* — пятифутовым, т. е. *in ottava*, а не *in quintadecima* (трехфутовый регистр), как это есть на самом деле [27, р. 8]. Чтобы исправить эти неточности, достаточно будет обратиться к книге Вийнанда ван де Поля [28, р. 3] или статье Паоло Кривелларо [1, р. 8]. Также существует диск, выпущенный в 2003 г. компанией DIVOX, на котором известный итальянский органист и клавесинист Андреа Маркон играет на органе в Вальвасоне [29]. В буклете к диску диспозиция этого органа приводится дважды: по-английски и по-итальянски. В первом случае футовость *Tenori* справедливо указана как 12', а во втором — как 10'.

Лоренцо да Прато (собор S. Petronio в Болонье) нет второго двенадцатифутового *Principale*, но имеется регистр *Raddoppio*, который звучит только в сопрановой части клавиатуры (начиная от *do-diezza* малой октавы), служит для усиления *Principale* 24' и может употребляться только одновременно с ним. Помимо этого автор забыла указать, что данный орган имеет регистр *Vigesimanona*, который включается рукояткой регистра *Vigesimasesta* и может звучать только одновременно с ним⁴⁶. Диспозиция органа церкви S. Nicola в Альменно также не лишена неточностей. У Бурундуковской она соответствует таковой на момент постройки инструмента мастерами Грациадно и Костанцо Антеньяти в 1588 г. Далее автор работы пишет о том, что в середине XVIII века диспозиция органа была расширена на два регистра, один из которых — педальный *Contrabassi*, а второй — трехрядный⁴⁷ *Cornetto*⁴⁸ [31]. Остается только непонятным, на чем основано заблуждение Е. В. Бурундуковской, что «в XX веке эти добавленные регистры были демонтированы», и «диспозиция [органа] в настоящее время соответствует аутентичной», а его «педальная клавиатура не имеет самостоятельных регистров» [2, с. 111–112]. Информация на веб-странице, посвященной этому органу [31], и наш личный опыт общения с этим инструментом свидетельствуют об обратном.

Работа автора книги с источниками также вызывает вопросы. Так, Елена Викторовна не всегда указывает страницы, на которых упоминаемая информация может быть найдена [2, с. 27–28]. К сожалению, некоторые свои выводы она строит на фактах, не соответствующих действительности. «Например, в предисловии к “*Fiore musicali*”, сборнику, предназначенному для исполнения во время литургии, следовательно, на органе, он [Фрескобальди] не советует арпеджировать начала токкат...» [2, с. 175]. Ничего подобного в этом предисловии не содержится.

Как уже было замечено в самом начале, книга изобилует всевозможными опечатками как на русском, так и на иностранных языках. Особенно досадны нередкие ошибки и опечатки в написании имен и источников. Среди «пострадавших» стоит отметить великих немецких композиторов и музыкальных теоретиков XVIII века Иоганна Маттезона (Johann Mattheson, у Бурундуковской — Matteson [2, с. 253]) и Иоганна Давида Хайнихена (Johann David Heinichen, у Бурундуковской — Iohann David Heinihen [2, с. 249]), а также упоминаемого в трактате Костанцо Антеньяти “*L'arte organica*” органиста церкви S. Marco в Милане Оттавио Бариола (Ottavio⁴⁹ Variola) [33, fol. 9r], которого Е. В. Бурундуковская называет Оттани и даже приводит рядом в скобках ошибочный итальянский вариант Ottani [2, с. 114]. Нотное издательство Скотто и Гардано (Scotto & Gardano⁵⁰), процветавшее в Венеции во второй половине XVI века, называется в книге «Скотто и Джордано» (Scotto & Giordano [2, с. 14]).

⁴⁶ Одну из страниц своего веб-сайта органист собора Liuwe Tamminga посвящает подробному описанию особенностей двух знаменитых органов собора S. Petronio [30].

⁴⁷ То есть имеющий по три звучащих трубы на каждую клавишу.

⁴⁸ Автор книги по непонятной причине называет его во французской манере *Cornet*.

⁴⁹ Встречается также написание Ottavio, коренящееся в правилах чтения латинского языка. Дело в том, что буквы “v” не было в классической латыни. Обозначаемый ею звук передавался буквой “u”, которая употреблялась для обозначения как согласного, так и гласного звуков “v” и “u” [32, с. 15].

⁵⁰ О каждом из издателей Джироламо Скотто и Антонио Гардано в словаре Гроува есть исчерпывающие статьи [34, 35].

Из огромного числа опечаток проблемы с удвоенными буквами заслуживают отдельного упоминания. В 1591 г. в Венеции был издан сборник композитора Спериндио Бертольдо “Tocate (у Бурундуковской — Toccate [2, с. 20]), ricercari et canzoni francese...”, а немного ранее, в 1585 г., там же был издан сборник Джованни Бассано “Ricercate, passaggi (не passagi, как у Елены Викторовны [2, с. 23]) et cadentie”. Немного сложнее дело обстоит с названием музыкальной темы *ruggiero*, ведь даже у авторов XVII века не было единого мнения, писать ли его как *rugiero* (так оно встречается, например, у Трабачи) или же *ruggiero* (так его писал Фрескобальди). У Майоне это название выглядит как *Rogiere*. Однако в сегодняшний век систематизации и стандартизации общепринятым написанием названия этой темы является *ruggiero*, в научной литературе оно в этом виде и употребляется⁵¹. Упомянув это название, автору книги стоило бы написать об этой проблеме⁵².

Среди прочих мелких опечаток и ошибок отметим следующие. Сборник Марко Антонио Кавациони, изданный в Венеции в 1523 г., называется “*Recercari* (у Бурундуковской — *recercari* [2, с. 35]), *motetti, canzoni...*”, а первая книга интаволатур его сына Джироламо, изданная там же в 1543 г., — “*Intavolatura cioè ricercari, canzoni, himni, magnificati...*” (у Бурундуковской — *magnificat*⁵³ [2, с. 18]). Название сборника Джироламо Фрескобальди “*Recercari et Canzoni*” Елена Викторовна пишет то через “e” (*Recercari* [2, с. 71]), то почему-то через “i” (*Ricercari* [2, с. 85]). А его же Вторая книга токкат называется у нее “*Il secondo libro delle (должно быть — di) toccate...*” [2, с. 96]. На фоне других уже упомянутых недостатков данной работы эти опечатки кажутся малозначительными, однако они содержатся в большом количестве. Особенно показателен в этом отношении список литературы [2, с. 243–257]. Здесь встречаются и лишние, и пропущенные, и переставленные местами буквы, неверные окончания в прилагательных и существительных, как и артикли перед ними. В указаниях на литературу на немецком языке периодически отсутствуют умлауты в словах и присутствует путаница в написании немецких слов с их английскими эквивалентами. Все это фактически является грамматическими ошибками, наравне с которыми можно также встретить неверные инициалы авторов статей, как и неполные ссылки на источники.

Современное отечественное музыковедение испытывает невероятный «голод» в области специальной литературы, касающейся вопросов исторического исполнительства на клавишных инструментах. Не является исключением и клавирная музыка Италии XVI–XVII веков, которая все чаще и чаще звучит на концертных площадках страны. Монография Елены Викторовны Бурундуковской явилась необходимым и крайне своевременным исследованием, посвященным многочисленным исполнительским вопросам, встающим перед современным исполнителем итальянской музыки старых мастеров. Наряду с практической информацией,

⁵¹ См., например, соответствующую статью в словаре Grove [36].

⁵² К месту будет также заметить, что в XVI–XVII веках подобные мелодические и гармонические (т.е. басовые) темы были чрезвычайно распространены, а партиты (или вариации) на них найдутся в творчестве многих композиторов, писавших для клавишных инструментов. Е. В. Бурундуковская в своей книге ограничивается лишь их формальным перечислением, не давая какой-либо более подробной информации о том, как они звучат и чем друг от друга отличаются, тогда как эта информация была бы интересна и полезна современному исполнителю.

⁵³ Е. В. Бурундуковская повторяет такое написание не единожды [2, с. 36].

основанной на знаниях из трактатов и других исторических источников, в книге исследуются особенности строения итальянских клавишных инструментов той эпохи, что необходимо знать исполнителям, желающим исторически достоверно исполнять эту музыку на современных инструментах.

К сожалению, исследование Е. В. Бурундуковской не лишено недостатков: многочисленные опечатки и ошибки как в русском, так и иностранных языках, как в именах авторов, так и в названиях цитируемых источников, недостатки в подаче материала, неубедительные выводы и толкования, неясности и ошибки в технических описаниях инструментов и их диспозициях — все это затрудняет применение данной монографии в научной практике, а зачастую делает попросту невозможным. Однако позволим себе выразить надежду, что эта работа привлечет большое внимание современных отечественных исполнителей и пробудит еще больший интерес к итальянской клавишной музыке XVI–XVII веков и стремление к исторически верной ее интерпретации. Все это может стать хорошим поводом для переиздания книги в исправленном варианте.

Литература

1. *Crivellaro P.* Der italienische “Organo classico” // *Organ — Journal für die Orgel.* Schott, 2004. Н. 3. S. 4–14; Н. 4. S. 39–44.
2. *Бурундуковская Е. В.* Органно-клавирная культура Италии (конец XVI — первая половина XVII века). Казань: Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2007. 284 с.
3. *Diruta G.* The Transylvanian: Il Transilvano / ed. by M. Bradshaw, E. Soehnen. Henryville; Ottawa; Binnigen: Institute of Mediaeval Music, 1984. 180 p. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Bd. 38. Vol. II.)
4. *Laukvik J.* Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen. Teil 1: Barock und Klassik. Stuttgart: Carus-Verlag, 2000. 324 S.
5. *Распутина М. В.* Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2009. 220 с.
6. *Wraight D.* Harpsichord: The Renaissance: Italy // *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. by S. Sadie; 2nd ed. L.: Macmillan; N. Y.: Grove, 2002. Vol. 11. 900 p.
7. *Hubbard F.* Three centuries of harpsichord making. Second printing. Harvard university press, 1967. 373 p.
8. *Barnes J.* Pitch variations in Italian keyboard instruments // *The Galpin Society Journal.* 1965. Vol. 18. P. 110–116.
9. *Wraight D.* The stringing of Italian keyboard instruments c. 1500 — c. 1650: Ph.D. dissertation. Queen’s University of Belfast, 1997.
10. *Wraight D.* Italian keyboard instruments: Compasses of Italian string keyboard instruments: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.denzilwraight.com/compasses.htm> (дата обращения: 30.06.2014).
11. *Ripin E., Adlam D., Owen B.* Scaling // *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. by S. Sadie; 2nd ed. L.: Macmillan; N. Y.: Grove, 2002. Vol. 22. 922 p.
12. *Wraight D.* Italian keyboard instruments: Pitch in Italian string keyboard instruments: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.denzilwraight.com/pitch.htm> (дата обращения: 30.06.2014).
13. *Shortridge J.* Italian harpsichord-building in the 16th and 17th centuries. Reprint. Washington, D. C.: Smithsonian institution press, 1970.
14. *Russel R.* The harpsichord and clavichord / ed. by H. Schott; 2nd ed. N. Y.: W. W. Norton, 1973.
15. *Haynes B.* Pitch standards in the baroque and classical periods: Ph.D. dissertation. University of Montréal, 1995.
16. *Meer J. H. van der.* Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800: ein Überblick // *Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal* / hrsg. von D. Droysen-Reber, H. Schneider. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1991. 423 S.
17. *Diruta G.* Il Transilvano. Prima parte. Venetia, 1593. 64 p.

18. Music publishing in Europe 1600–1900. Concepts and issues, bibliography / ed. by R. Rasch. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2005. 314 p. (Musical life in Europe 1600–1900, circulation, institutions, representations. The circulation of music. Vol. I).
19. Caccini G. *Le nuove musiche*. Firenze, 1601. 52 p.
20. Diruta G. *Il Transilvano*. Seconda parte. Libro primo. Venetia, 1609. 21 p.
21. Diruta G. *Il Transilvano*. Seconda parte. Libro secondo. Venetia, 1609. 36 p.
22. Lloyd L., Rastall R. Pitch nomenclature // *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. by S. Sadie; 2nd ed. L.: Macmillan; N. Y.: Grove, 2002. Vol. 19. 942 p.
23. Kenton E. Life and works of Giovanni Gabrieli. American Institute of Musicology, 1967. 557 p. (Musicological studies and documents. XVI).
24. Das Buxheimer Orgelbuch (Bayerische Staatsbibliothek, München. Manuscript. Mus. 3725): [Электронный ресурс]. URL: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP92753-PMLP67308-Buxheimer_Orgelbuch.PDF (дата обращения: 27.06.2014).
25. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. 4. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989. 527 S.
26. Belotti M. Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. 3., korrigierte und ergänzte Auflage. Frankfurt am Main, Berlin, 2004. 333 S.
27. Radole G. *Le registrazioni della musica organistica italiana dal 1500 al 1900*. Bergamo: Edizioni Carrara, 1999. 160 p.
28. Pol W. van de. *La registrazione organistica dal 1500 al 1800*. Pistoia, 1996. 279 p.
29. Masters of the Italian Renaissance [Sound recording]. Basel: DIVOX: CDX-70005, 2003. 1 электрон. опт. диск (Audio-CD). (Historic organ series, vol. VII).
30. Tamminga L. Bologna. Gli organi della Basilica di San Petronio: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.liuwetamminga.it/strumenti.html> (дата обращения 11.05.2014).
31. Organo Antegnati della Chiesa di San Salvatore: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ante-gnati.it/antegnati/strumento.php> (дата обращения 11.05.2014).
32. Покровская З. А., Кацман Н. Л. Латинский язык: учеб. для вузов. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 1987. 368 с.
33. Antegnati C. *L'arte organica*. Brescia, 1608.
34. Bernstein J. Scotto: Girolamo Scotto // *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. by S. Sadie; 2nd ed. L.: Macmillan; N. Y.: Grove, 2002. Vol. 23. 930 p.
35. Lewis M. Gardano: Antonio Gardano // *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. by S. Sadie; 2nd ed. L.: Macmillan; N. Y.: Grove, 2002. Vol. 9. 947 p.
36. Gerbino G., Silbiger A. Ruggiero // *The New Grove dictionary of music and musicians* / ed. by S. Sadie; 2nd ed. L.: Macmillan; N. Y.: Grove, 2002. Vol. 21. 939 p.

References

1. Crivellaro P. Der italienische “Organo classico” [The Italian “Organo classico”]. *Organ — Journal für die Orgel* [Organ — Journal for the Organ]. Schott, 2004. H. 3, pp. 4–14; H. 4, pp. 39–44.
2. Burundukovskaia E. V. *Organno-klavirnaia kul'tura Italii (konets XVI — pervaja polovina XVII veka)* [Organ and Clavier Culture of Italy (late 16th century and first half of the 17th century)]. Kazan': Kazanskaia gosudarstvennaia konservatoriia im. N. G. Zhiganova Publ., 2007, 284 p. (In Russian)
3. Diruta G. *The Transylvanian: Il Transilvano*. Ed. by M. Bradshaw, E. Soehnlen. Henryville; Ottava; Binningen: Institute of Mediaeval Music, 1984, 180 p. (Wissenschaftliche Abhandlungen. Bd. 38, vol. II.)
4. Laukvik J. *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Grundzüge des Orgelspiels unter Berücksichtigung zeitgenössischer Quellen. Teil 1: Barock und Klassik* [Historical Performance Practice in Organ Playing: Principles of organ playing, taking into account contemporary sources. Part 1. Baroque and Classical Era]. Stuttgart: Carus-Verlag, 2000, 324 p.
5. Rasputina M. V. *Stanovlenie klavirnogo stilia v muzyke iuzhnonemetskogo barokko* [Formation of the clavier style in the music of south-german Baroque]. Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P. I. Chaikovskogo Publ., 2009, 220 p. (In Russian)
6. Wraight D. Harpsichord: The Renaissance: Italy. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by S. Sadie; 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002, vol. 11. 900 p.
7. Hubbard F. *Three centuries of harpsichord making. Second printing*. Harvard university press, 1967, 373 p.

8. Barnes J. Pitch variations in Italian keyboard instruments. *The Galpin Society Journal*, 1965, vol. 18, pp. 110–116.
9. Wraight D. *The stringing of Italian keyboard instruments c. 1500 — c. 1650*: Ph.D. dissertation. Queen's University of Belfast, 1997.
10. Wraight D. *Italian keyboard instruments: Compasses of Italian string keyboard instruments*. Available at: <http://www.denzilwraight.com/compasses.htm> (accessed: 30.06.2014).
11. Ripin E., Adlam D., Owen B. Scaling. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by S. Sadie; 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002, vol. 22, 922 p.
12. Wraight D. *Italian keyboard instruments: Pitch in Italian string keyboard instruments*. Available at: <http://www.denzilwraight.com/pitch.htm> (accessed: 30.06.2014).
13. Shortridge J. *Italian harpsichord-building in the 16th and 17th centuries*. Reprint. Washington, D. C.: Smithsonian institution press, 1970.
14. Russel R. *The harpsichord and clavichord*. Ed. by H. Schott; 2nd ed. New York: W. W. Norton, 1973.
15. Haynes B. *Pitch standards in the baroque and classical periods*: Ph.D. dissertation. University of Montréal, 1995.
16. Meer J.H. van der. Die Geschichte der Zupfklaviere bis 1800: ein Überblick [The history of plucked keyboard instruments before 1800: an overview]. *Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginale [Quilled keyboard instruments: harpsichords, spinets, virginals]*. Eds D. Droysen-Reber, H. Schneider. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1991, 423 p.
17. Diruta G. *Il Transilvano. Prima parte [The Transylvanian. Part 1]*. Venetia, 1593, 64 p.
18. *Music publishing in Europe 1600–1900. Concepts and issues, bibliography*. Ed. by R. Rasch. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2005, 314 p. (Musical life in Europe 1600–1900, circulation, institutions, representations. The circulation of music, vol. 1).
19. Caccini G. *Le nuove musiche [The new music]*. Firenze, 1601, 52 p.
20. Diruta G. *Il Transilvano. Seconda parte. Libro primo [The Transylvanian. Part 2. Book 1]*. Venetia, 1609, 21 p.
21. Diruta G. *Il Transilvano. Seconda parte. Libro secondo [The Transylvanian. Part 2. Book 2]*. Venetia, 1609, 36 p.
22. Lloyd L., Rastall R. Pitch nomenclature. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by S. Sadie; 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002, vol. 19, 942 p.
23. Kenton E. *Life and works of Giovanni Gabrieli*. American Institute of Musicology, 1967. 557 p. (Musicological studies and documents. XVI).
24. *Das Buxheimer Orgelbuch [The organ book of Buxheim]* (Bayerische Staatsbibliothek, München. Manuscript. Mus. 3725). Available at: http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP92753-PMLP67308-Buxheimer_Orgelbuch.PDF (accessed: 27.06.2014).
25. Apel W. *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. 4. Auflage [The Notation of Polyphonic Music, 900–1600. 4th ed.]*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, 527 p.
26. Belotti M. *Die freien Orgelwerke Dieterich Buxtehudes: Überlieferungsgeschichtliche und stilkritische Studien. 3., korrigierte und ergänzte Auflage [The free organ works of Dieterich Buxtehude. 3rd Edition, corrected and supplemented]*. Frankfurt am Main, Berlin, 2004, 333 p.
27. Radole G. *Le registrazioni della musica organistica italiana dal 1500 al 1900 [The registrations of the Italian organ music from 1500 till 1900]*. Bergamo: Edizioni Carrara, 1999, 160 p.
28. Pol W. van de. *La registrazione organistica dal 1500 al 1800 [The organ registration from 1500 till 1800]*. Pistoia, 1996, 279 p.
29. *Masters of the Italian Renaissance [Sound recording]*. Basel: DIVOX: CDX-70005, 2003. 1 CD (Audio-CD). (Historic organ series, vol. VII).
30. Tamminga L. *Bologna. Gli organi della Basilica di San Petronio [The organs of San Petronio basilica]*. Available at: <http://www.liuwetamminga.it/strumenti.html> (accessed: 11.05.2014).
31. *Organo Antegnati della Chiesa di San Salvatore [The Antegnati Organ of the San Salvatore church]*. Available at: <http://www.antegnati.it/antegnati/strumento.php> (accessed: 11.05.2014).
32. Pokrovskaja Z. A., Katsman N. L. *Latinskii iazyk: ucheb. dlja vuzov [Lingua Latina: Textbook for the higher school students]*. 3rd ed. Moscow: Vysshaja shkola Publ., 1987, 368 p. (In Russian)
33. Antegnati C. *L'arte organica [The art of organ playing]*. Brescia, 1608.
34. Bernstein J. Scotto; Girolamo Scotto. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by S. Sadie; 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002, vol. 23, 930 p.
35. Lewis M. Gardano; Antonio Gardano. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by S. Sadie; 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002, vol. 9, 947 p.

36. Gerbino G., Silbiger A. Ruggiero. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Ed. by S. Sadie; 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002, vol. 21, 939 p.

Статья поступила в редакцию 14 декабря 2014 г.

Контактная информация

Коломийцев Андрей Владимирович — старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; akolomiitsev@mail.ru