

16. Odesskii vestnik. – 1827. – 3 dekabria.
17. Odesskii teatr // Odesskii vestnik. – 1827. – 12 fevralia.
18. Odesskii teatr // Odesskii vestnik. – 1827. – 20 iulia.
19. Odesskii teatr // Odesskii vestnik. – 1830. – 28 iunia.
20. Ostroukhova N.V. Odesskii opernyi teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Kn. pervaia. 1804 – 1873 / N.V.Ostroukhova. – Odessa Astroprint, 2013. – 392 s.
21. Pervoe predstavlenie "Matil'dy di Shabran" // Odesskii vestnik. – 1830. – 5 fevralia.
22. Rozenberg R. Muzykal'naia Odessa / R.Rozenberg. – Odessa : Redaktsionno-izdatel'skii otdel oblastnogo upravleniia pečati, 1995. – 161 s.
23. Skal'kovskii A. Odessa za 40 let nazad / A.Skal'kovskii // Trudy Odesskogo statisticheskogo komiteta. – Vyp. 3-4 – Odessa, 1870. – S. 53-59.
24. Speshim pozdravit' g-zhu Montichelli... // Odesskii vestnik. – 1830. – 26 iulia.
25. Teatr // Odesskii vestnik. – 1829. – 22 iunia.
26. Teatr // Odesskii vestnik. – 1829. – 6 iulia.
27. Teatr // Odesskii vestnik. – 1830. – 11 ianvaria.
28. Teatral'naia Direktsiia 15-go chisla maia... // Odesskii vestnik. – 1830. – 10 maia.
29. G.B. Teatro d'Odessa / G. B. // Teatri, arti e letteratura. – 1826. – 19 ottobre.
30. L.B. Spettacoli d'Estate / L.B. // Teatri, arti e letteratura. – 1830. – 12 agosto.
31. Morton E. Travels in Russia: and a residence at St. Petersburg and Odessa, in the years 1827-1829, intended to give some account of Russia as it is, and not as it is represented to be. – London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1830. – 518 p.
32. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1827. – T.I. – Parte I. – P. 356.
33. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1827. – T.I. – Parte I. – P. 315.
34. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1829. – T.I. – Parte II. – P. 601.
35. Odessa. Teatro Italiano // Teatri, arti e letteratura. – 1829. – 4 giugno.
36. Teatro d'Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1827. – 22 marzo.
37. Teatro d'Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1831. – 21 aprile.

УДК 786.1"16-17":78.075"18"

Сикорская Наталия Валериевна,
соискатель кафедры старинной музыки,
ведущий концертмейстер кафедры скрипки
Национальной музыкальной академии
Украины им. П. И. Чайковского
e-mail: natasikorska@ukr.net

ПРИНЦИПЫ ЭДИЦИОННЫХ ТЕХНИК ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ОСОБОМ ТИПЕ РЕДАКЦИЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ БАРОККО

Автором рассмотрены принципы подготовки к изданию нотных текстов клавирной музыки Барокко в особом типе редакций второй половины XIX в. "в духе уртекста". Показано, что в широком контексте роста интереса к музыке Барокко появились нетипичные для того времени нотные издания, как свидетельство зарождения исторически информированного подхода к ее изучению и исполнению уже в эпоху Романтизма.

Ключевые слова: клавириная музыка Барокко, исторически информированное исполнительство, эдиционные техники, романтизированные редакции, орнаментика, система нотной записи Барокко.

Сікорська Наталія Валеріївна, здобувач кафедри старовинної музики, провідний концертмейстер кафедри скрипки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Принципи едиційних технік другої половини ХІХ століття в особливому типі редакцій клавірної музики Бароко

Автором розглянуті принципи підготовки до видання нотних текстів клавірної музики Бароко в особливому типі редакцій другої половини ХІХ століття "в дусі уртексту". Показано, що в широкому контексті зростання інтересу до музики Бароко з'явилися нетипові для того часу нотні видання, як свідoctво зародження історично інформованого підходу до її вивчення й виконання вже в добу Романтизму.

Ключові слова: *клавесинна музика Барокко, історично інформоване виконавство, едиційні техніки, романтизовані редакції, орнаментика, система нотного запису Бароко.*

Sikorska Nataliia, PhD-student of the Early Music Department, leading pianist-concertmaster (accompanist) in the Violin's Department of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The Principles of Editorial Techniques in the Special Type of the Baroque Keyboard Music Publications of the Second half of 19th Century

The article deals with the guidelines of preparing printing and editions of the Baroque Keyboard music' scores at the special type of editorial versions of the second half of 19th century, with the prevalence of an "urtext" spirit. The examples indicate that in the wide context of interest to the Baroque music, the non-typical musical publications appear as evidence of the origin of Historical Informed approach to it research and performance by the age of Romanticism.

Key words: *keyboard Baroque music, historical informed performance, editorial techniques, romanticists' editorial versions, embellishment (ornamentation), Baroque music notation system.*

Клавирное наследие – универсальный проводник прошлого европейской музыкальной культуры. Обширнейшая клавесинная литература вобрала в себя разнообразную специфическую лексику музыкальных стилей XVII–XVIII вв. Именно в клавирном репертуаре аккумулированы идеи, возникшие в различных инструментальных и вокальных жанрах и формах. От ранней вокальной традиции клавесинная музыка унаследовала полифонические формы, воплотившиеся в великолепных образцах игры смысла, логики и чувств. Музыкальная составляющая танцевальной и бытовой культуры воплотилась в бесконечном разнообразии типов метrorитмических структур клавирной музыки, отразивших огромный потенциал выразительных значений человеческого жеста и пластики, "телесного" переживания приемов повторности и варьирования. Акустические и инструментальные характеристики лютневого исполнительства подтолкнули к соответствующим находкам в фактуре клавесинных пьес, их исполнительских "толкованиях" [7, 59-60]. Можно говорить о влиянии на клавесинный репертуар мелодического и гармонического языка барочной оперы, структуры инструментального концерта и, шире, о расцвете виртуозного начала в сфере выразительности инструментального письма Барокко.

Век Романтизма нередко называют "эпохой транскрипций", "эпохой редакций", противопоставляя его современной "эпохе уртекстов". Позицию рома-

нтиков по отношению к музыкальным стилям предшествующих эпох принято рассматривать как концепцию переосмысления, трансформации, даже искажения – в частности, в результате использования нового инструментария. Особенно часто обсуждается в этом аспекте интерпретация романтиками музыкального наследия Барокко, в т. ч. творчества клавесинистов.

Современное музыковедение открывает и анализирует материалы и документы XIX в., когда европейцам открылась общекультурная ценность музыки Барокко: методические труды и практические руководства игры на фортепиано, публикации сочинений композиторов XVII–XVIII вв. и комментарии к ним, периодические издания, эпистолярное наследие. Свидетельства особого внимания к "классическому" репертуару в музыкальной культуре Романтизма позволяют усматривать в отдельных случаях зарождение исторического подхода к произведениям прошлого, ставшего сегодня характерным для исторически информированного исполнительства (далее ИИИ). Анализ романтических редакций клавирных произведений Барокко приводит к заключению, что некоторые современные методы подготовки музыкальных изданий имеют корни в редакционной практике XIX в.

Методы музыкальной текстологии, сложившиеся к середине XX в., перенесли "акцент с авторского текста на документирование истории произведения и передачу его внешнего облика" [5, 18]. Широкое толкование предмета текстологических исследований сближает его с кругом интересов истории исполнительства, изучающей неавторские редакции (в частности, романтические – барочной музыки). Помимо прочего, они интересны как результат текстологической работы редакторов, знакомят с эдиционными техниками¹ минувших столетий, являясь ценными источниками информации о процессах в музыкальной культуре и образовании.

Цель данной статьи – установить время возникновения аутентичного подхода в редакционной практике, через который проявились тенденции "музыкального историзма", подготовившего, в свою очередь, почву для исторически информированного исполнительства.

"Дух историзма", распространившийся в среде европейской интеллектуальной элиты конца XVIII в., прослеживается в культурной деятельности столь значительных для истории музыки фигур, как австрийский меценат и музыкант-любитель барон Г. ван Свитен, музыковед, исполнитель-любитель Р. Г. Кизеветтер, парижский хормейстер А.-Э. Шорон, гейдельбергский коллекционер ренессансной духовной музыки А.Ф.Ю. Тибо. В XVIII в. идея сохранения национального музыкального наследия активно претворялась в жизнь на островах Великобритании; в XIX в. пальму первенства переняла Франция. Бельгиец Ж.-Ф. Фетис (один из основоположников сравнительного музыкознания) в числе первых организовал исторические концерты в Париже на протяжении зимних сезонов 1832–1835 и в 1840-х гг. В его программах использовались старинные инструменты, в т. ч. клавесин. Фетис был, вероятно, первым, кто в XIX в. отвергнул в сфере искусства эволюционную концепцию, выражавшуюся в представлении о том, что более поздние стили и формы неизбежно являются более совершенными по сравнению с ранними образцами. Такой взгляд был

близок и некоторым его современникам, в частности, А. Фарренк – соавтору и соредактору второго издания "Biografie universelle".

Остановимся на рассмотрении отдельных публикаций клавесинной музыки – примеров особого типа редакций середины XIX в. Анализ эдиционной техники начнем с уникального многотомного издания 1861–1872 гг. под редакцией А. и Л. Фарренк, в котором Фетис участвовал как автор большинства очерков о композиторах. Антологию клавирной музыки "Le Trésor des pianistes", актуальную по сей день, инициировал Аристид Фарренк (1794–1865) – флейтист, издатель, библиофил и ученый, вдохновленный опытом Фетиса. Фарренк обратил свой просветительский энтузиазм на старинную клавирную музыку. Его жизнь оборвалась в год выхода 4-го тома "Сокровища пианистов"; в дальнейшем работу по выпуску остальных томов антологии взяла на себя его вдова Луиза Фарренк (единственная женщина в составе профессорского коллектива Парижской консерватории). Она организовывала "séances historiques" – музыкальные салоны, в которых звучала клавирная музыка XVII–XVIII вв.; такие концерты становились презентациями публикуемого четой Фарренк клавирного репертуара [9, 49].

Редакторы 20-томного подписного нотного издания открыли широкой публике произведения английских верджиналистов, Фрескобальди, Фробергера, Меруло, Муффата, Куперена, Лебега, Кунау, Перселла, Паскуини, А. и Д. Скарлатти, Генделя, И. С. Баха, Рамо, Дандриё, Дакена, К. Ф. Э. Баха и др. Большинство томов обязательно включали образцы раннеклассического, классического или романтического фортепианного искусства. Основные источники – манускрипты и печатные копии XVII–XVIII вв. – были собраны четой Фарренк в результате почти 20-летних поисков. Однако не все старинные издания были им известны – например, Первая книга пьес Ж.-Ф. Рамо 1706 г. (из ее небольшого тиража сохранился один экземпляр в коллекции Декруа [2, 108-109]). Единственная пьеса Рамо – прелюдия *non mesuré*, с которой начинался этот сборник, оставалась в забвении вплоть до публикации в 1895 г. 1-го тома ПСС композитора в редакции К. Сен-Санса.

Согласимся с К. Купером, отметившим в рецензии на современное переиздание "Le Trésor des pianistes", что барочные произведения "преподнесены Аристидом и Луизой Фарренк в духе уртекста" [8, 141]. Позиция редакторов в подготовке текстов декларируется ими во Вступлении к антологии как верность оригиналам и авторизированным изданиям, на которых основывались публикации, сознательный отказ от каких-либо редакторских исправлений или добавлений [10, 3(1)]. Так, все авторские украшения отражены в нотных текстах антологии в манере, характерной для автографов и авторизированных изданий.

Общей установке редакторов на верность авторскому тексту не противоречила необходимость "перевести" оригинальную барочную графику на общепонятную систему нотной записи XIX в. (пятилинейные нотоносцы, скрипичный и басовый ключи, современные обозначения метра), однако без ряда параметров: редакторских рекомендаций по выбору темпов, темпово-агогических обозначений, ремарок динамики, артикуляции, аппликатуры, тем более без музыкальных терминов, касающихся характера музыки. В некоторых случаях модернизиро-

ваны архаические знаки орнаментики. Иногда отсутствуют детали авторских текстов, известные в наше время и доступных для сопоставления. Фарренкам, вероятно, были незнакомы специфические знаки мелизмов (короткие одинарные либо двойные косые линии, перечеркивающие нотный штиль) в пьесах английских вёрджиналистов, вследствие чего они не отражены в нотной редакции.

Представляется, что именно из-за нехватки информации о графике и принципах прочтения барочных источников редакторы исключили из собрания ордров Ф. Куперена пьесу "Les Fastes de la grande et ancienne Ménéstrendise", а в изданных ими собраниях пьес Л. Куперена, Н. Лебега и сюитах д'Англебера отсутствуют прелюдии "без тактовых черт". Немаловажно, что в комментариях к разным томам издания редакторы обошли не известные им оригинальные жанры молчанием. Не нашли места на страницах "Сокровища пианистов" и сделанные д'Англебером обработки-транскрипции полутора десятков пьес из музыкально-театральных произведений Ж. Б. Люлли, помещенных д'Англебером в состав собственных циклов пьес.

Вводная часть к собранию "Сокровища пианистов" в I томе (1861) – объемный теоретический труд, в котором А. и Л. Фарренк проясняют общие эстетические положения клавирного искусства XVII–XVIII вв., описывают краткую историю клавишных инструментов, дают практические советы исполнителям (в том числе по вопросам туше, артикуляции, динамических нюансов, применения педали, использования приема *tempo rubato*).

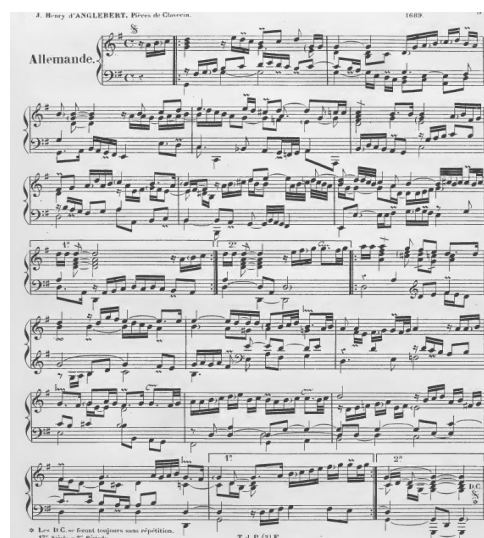
Основное место в теоретическом вступлении к антологии занимает фундаментальный раздел об исполнении орнаментики. В качестве источников по расшифровке украшений составители перечисляют таблицы Ж. де Шамбоньера, Ж. д'Англебера, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, а также теоретические труды Л. Моцарта, К. Ф. Э. Баха, Г. Коха, Ж. Хиллера, И. Кванца, А. Лоренцони, Дж. Тартини, М. Клементи, П. Байо, И. Гуммеля, М. Гарсиа-сына и М. Кастнера. В обстоятельных описаниях, содержащихся в части "Знаки орнаментики", последовательно освещаются типы украшений, характерные варианты их условных обозначений и способы реализации. В 1-й главе помещены сведения об украшениях, традиционно отражающихся в основном тексте с помощью нот меньшего размера: апподжатуре (*arroggiatura*) или форшлаге (длинном и коротком) и аччаккатуре (*acciaccatura*). Фарренки критически упоминают о трактовке Кванцом апподжатуры как портаменто², делая акцент на различии этих украшений. Говорится о неоправданном обыкновении граверов, начиная с 70-х годов XVIII в., заменять маленькую неперечеркнутую ноту апподжатуры перечеркнутой и произвольном выборе длительности такой ноты независимо от музыкального контекста. Многочисленные нотные примеры помогают узнать о различиях трактовок апподжатур в сочинениях различных авторов и стилей (от барокко до романтизма). Акцентирован принцип субтракции³ при исполнении украшений.

Вторая глава Вступления посвящена расшифровке знаков орнаментики, дано описание мелизмов и их названия на четырех языках; примеры исполнения заимствованы из таблиц украшений и трактатов Барокко, Классицизма и Романтизма. Рассматриваются длинные и короткие орнаменты *tremblement* (трели) со всевозможными видами начал и окончаний, мелизмы *doublé* (груп-

петто), *rincé* (мордент), *port de voix* (портаменто), арпеджированные аккорды, *coulé* (шлейфер), примеры украшения *accent* (нахшлаг, один из видов проходящей ноты), при котором опорный мелодический тон украшается интонационным подъемом перед тем как разрешиться (связаться) с относительно слабой нотой. *Suspension*⁴ и *aspiration*⁵ упоминаются без разъяснений, со ссылками на таблицы орнаментики Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена, в которых разъясняются способы их исполнения (помещены непосредственно перед нотными текстами авторов в соответствующих томах).

Перед нами Аллеманда Ж.-А. д'Англебера из сюиты соль мажор в двух версиях – из авторизованного издания 1689 г. и публикации Фарренк ("Сокровище пианистов", том 19, 1871). Пьеса занимает второе место в цикле, размещаясь после свободной прелюдии.

Иллюстрации 1 а, 1 б



В редакции Фарренк текст подвергся минимальным изменениям, касающимся расположения и объединения тактов, "разорванных" переносом строки; модернизации начертания штилей и вязок. В остальном авторская нотация, включая обозначения мелизмов, воспроизведена без изменений. Полная таблица знаков украшений д'Англебера приведена перед нотным текстом пьес. Соответственно, можно быть уверенным, что смысл скоб, которыми многие композиторы французской клавесинной школы обозначали фигуры *arroggiatura*, *port de voix* и *rincé*, были предельно ясны для Л. Фарренк и ее подписчиков. Такой подход к подготовке барочных текстов для публикации характерен для издательства Фарренк.

Редакторский "почерк" (Д. Благой) А. и Л. Фарренк универсален, т. к. в качестве образца они избирали авторские или авторизованные версии. Методы текстологической работы этих просвещенных исследователей и практиков XIX ст. достаточно корректны, поэтому издательские принципы, использованные Фарренк, применимы и сегодня.

Следующий объект рассмотрения – сборник английских вёрджинальных пьес "Парфения" под редакцией Э. Ф. Римболта (1847)⁶. Пьесы У. Бёрда, Дж. Булла и О. Гиббонса предстают здесь в виде, весьма приближенном к текс-

ту оригинальных изданий 1611 и 1613 гг. и их переизданий 1635, 1650 и 1659 гг. Во вступительных комментариях Римболт подробно рассказал об источниках, с которыми он работал, о работе гравера первоиздания – У. Хоула, также поместил стихи последнего, предваряющие сборник пьес⁷. В начале издания поданы факсимиле начальной страницы "Фантазии для четырех голосов" О. Гиббонса и копия титульной страницы издания 1613 г. со знаменитой гравюрой, изображающей девушку, играющую на вёрджинеле. Из предисловия читатель узнает о вёрджинеле, его конструкции, диапазоне, старинной аппликатуре (на основании таблиц из инструктивного издания пьес Г. Пёрселла 1696 г. и анонимного итальянского источника 1730 г.).

Нотный текст издания Римболта (50 страниц) содержит 21 пьесу, изложенную в пятилинейной нотации и современных ключах. На примере нотной версии Фантазии О. Гиббонса [6, 274-278] убеждаемся, что редактор вмешался в оригинальную запись тактов, разбив каждый такт на четыре. Римболт не решился сохранить авторское предписание *alla breve*, являвшееся прямым объяснением правильной фразировки и выбора темпа. Отсутствуют оригинальные знаки орнаментов: Римболт не знал (как и супруги Фарренк), как интерпретировать эти графические символы и не был осведомлен о том, что они указывают именно на исполнение соответствующих украшений.

Следует признать, что в целом текст редакции Римболта представлен в виде, удобном для чтения и понимания. Отсутствуют какие-либо редакторские ремарки, навязывающие исполнителю темповые, артикуляционные, динамические или иные указания. В тексте, равно как и во вступлении, не оговорена проблема выбора темпов, отсутствуют жанровые и образные характеристики пьес. Невзирая на некоторые искажения, издание явно нацелено на глубокое изучение старинного инструментария и практическое освоение исполнительского стиля раннего Барокко, возможное при использовании материалов, содержащихся в старинных трактатах.

Редакторский подход Римболта можно изучать и по другой значимой его работе – пособию об истории клавиров (*The Pianoforte, its origin, progress, and construction; with some account of instruments of the same class which preceded it; viz. the clavichord, the virginal, the spinet, the harpsichord, etc.*, 1860), занимающему промежуточное место между энциклопедическим и нотным изданием. В нотном приложении он опубликовал (в современной нотации) избранные произведения 16 композиторов эпохи Барокко (Бёрда, Шамбоньера, Фрескобальди, Перселла, Маттезона, Ф. Куперена, И. С. Баха и др.). Редакции Римболта в высшей степени бережно преподносят старинные нотные тексты в современной системе нотной записи. Эдиционная техника, используемая им при подготовке данного издания, сходна с техникой А. и Л. Фарренк.

В Германии самыми знаменитыми изданиями клавирной музыки Барокко являются многочисленные тома, изданные Баховскими и Генделевскими обществами. Издательство *Händel-Gesellschaft* в 1858 г. начало публиковать 94-томное собрание сочинений композитора под редакцией Ф. Кризандера. В 1851 г. Баховское общество выпустило в свет I том ПСС И. С. Баха, издававшееся *Bach-Gesellschaft* вплоть до 1899 г. (46 томов). В подготовке текстов главную

работу выполнили просвещенные музыканты – В. Руст, А. Дёрффель, К. Ф. Беккер и Э. Науманн, редакторская работа которых задала тон музыковедческим и исполнительским процессам на век вперед.

Подчеркнем, что публикации Баховского и Генделевского Обществ появились после многочисленных изданий разрозненных клавирных произведений этих композиторов, демонстрирующих разнообразные редакторские подходы и эдичионные техники эпохи Романтизма. Историко-критические издания Обществ, беспрецедентные по размаху и качеству текстологической проработки источников, стали проявлением интереса и пиетета к двум гениям Барокко, продекларировали непреходящую ценность общения с авторским текстом при помощи ответственного и корректного редакторского труда. Подготовка многотомных собраний сочинений Баха и Генделя была связана с особыми сложностями при выборе достоверных текстов. Прижизненная слава композиторов, большое количество их учеников и последователей, наличие авторизированных и неавторизированных копий произведений, существование различных изданий поставили перед редакторами многочисленные проблемы критики текста, которые едва ли могли возникнуть при издании музыки других композиторов XVII–XVIII вв.

Следующим примером исторического подхода к редактированию служит труд замечательного итальянского музыканта и ученого О. Килезотти⁸, издавшего большое количество малоизвестной музыки для испанской гитары, лютни, вокальных ансамблей, клавира, в т.ч. "Ballo d'Arpicordo" Дж. Пикки и "Партиты" Дж. Фрескобальди. Эти опусы вошли в два из 9-ти томов Библиотеки музыкальных редкостей ("Biblioteca di rarità musicali", 1883–1915). Известно, что это нотное собрание с огромным интересом изучали Леонкавалло и Респиги [12].

В Примечаниях к изданиям "Редкостей" Килезотти подал развернутую информацию об авторах, инструментарии, жанрах публикуемых произведений, пояснил свой подход к редактированию. Он, в частности, разъяснил, каким образом совершил "перевод" старой нотации в форму, привычную для современников: единственное предпринимаемое им изменение коснулось уменьшения вдвое длительностей, использованных в записи композиторов XVI–XVII вв. (разумеется, при соблюдении пропорций). Таким образом, по мнению Килезотти, лучше выявляется "акцентуация мелодии" старых мастеров [15]. В некоторых тактах с переменным размером редактор пометил эти изменения, подчеркнув метрическую "разбивку" необычных тактов. Знаки альтерации в основном тексте оставлены авторские. В случае, когда ладовое слышание подсказывало дополнительные "акциденции", редактор размещал над нотой свой собственный уточняющий знак.

В каждом томе "Редкостей" помещены факсимильные страницы рукописей и изданий, с которыми работал Килезотти – можно сравнить оригинал с редакцией и оценить его метод. Особенности редакций рассмотрены нами на основе сравнения факсимиле клавирной табулатуры Дж. Пикки⁹ и соответствующего фрагмента Пассамеццо из 2-го тома издания Килезотти [6, 278-281]. Килезотти, в частности, сохранил характерный для барочной нотной записи подход к ключевым знакам, что весьма необычно для редакторской практики XIX века. Так, в XVII в. не требовалось выставлять при ключе бемоль, указывающий на малую сексту, возникающую на I степени минорного лада, а предполагалось

выставление его при нотах. В примечаниях содержится пояснение: "Я должен предупредить, что Пикки, как все музыканты его времени, в минорном ладу не дает при ключе обозначения малой (минорной) сексты; в транскрипции я перенял этот метод, не такой уж нелогичный, чтобы не допустить ни единого отклонения от авторской записи" [14, 9].

Килезотти старался сохранить, насколько возможно, оригинальный облик текста Пикки, сделав его в тоже время удобным для чтения музыкантом XIX в. При этом редактор упустил важную особенность авторского текста – разделение штилей в группах мелких длительностей оригинала. С их помощью в нотной записи Барокко часто указывались, как теперь известно, подробности исполнительской артикуляции [3, 156-157]. У Килезотти детализованная нотация заменена вязками нот под одним ребром, что лишило нотный текст важной графической информации о микрофразировочных структурах, связанных со специфическими стилевыми чертами барочного интонирования. Такие редакционные изменения нотной графики чреваты искажениями исполнительской интерпретации.

Несмотря на отдельные упущения, принципы эдиционной техники Килезотти позволяют считать его публикации важными источниками изучения инструментальной музыки раннего Барокко, которая в конце XIX – начале XX вв. была почти недоступна и для любителей, и для профессионалов.

Не менее впечатляющих результатов достигли выдающиеся английские музыканты-редакторы Дж. А. Ф. Мейтленд и В. Б. Сквайер, внесшие большой вклад в дело изучения старинной музыки в Англии. С 1894 по 1899 гг. соавторы издали полный текст "Фитцвильямовой вёрджинальной книги" (манускрипт 1610–1625 гг., известный также как "Вёрджинальная книга королевы Елизаветы") в редакции, на которую и сегодня опираются новейшие переиздания. Монументальный труд, посвященный королеве Виктории, занимает почти тысячу страниц нотного текста.

Редакторский комментарий к "Фитцвильямовой вёрджинальной книге" весьма обширен: подчеркнута наличие в тексте оригинальных старинных английских знаков мелизмов, описываются их возможные значения, расшифрованные Э. Даннройтером в работе "Музыкальная орнаментика". За этим следуют исторические сведения о музыкальной жизни Англии времен королевы Елизаветы и ее главных фигурантах, данные об истории манускрипта, информация о личностях композиторов, чьи произведения попали в собрание, их связях с музыкальной жизнью Англии елизаветинских времен.

В отдельную статью выделен комментарий по вопросам старинной нотации. Отмечена некоторая ее условность, в т.ч. проблема *musica ficta* (необходимость добавления исполнителем акциденций в связи с тем или иным модусом). Рассмотрены вопросы старинной традиции записи мензуры и такта. Интересны описания конструкции и звука вёрджинала, характерного вёрджинального туше, общие рекомендации по температуре, а также подробная характеристика "устройства" т.наз. "короткой октавы" (применение перестройки струн, соответствующих нижним клавишам некоторых типов старинных инструментов). Подчеркнем, что уже во второй половине XIX в. сделан шаг к осмыслению

элементов барочной музыкальной науки и практики как системы, тогда как сегодня эти знания часто приписывают открытиям "аутентистов" середины XX в.!

Сопоставление фрагментов двух версий Прелюдии Дж. Булла (из манускрипта и редакция 1899 г.) позволило нам оценить особенности эдиционной техники Ф. Мейтленда и Б. Сквайера [6, 284-286], редакции которых могут служить образцом вдумчивой работы со старинными манускриптами. Наряду с позитивным опытом (корректное отражение нотного текста оригинала, в т.ч. знаков украшений, аккуратное обращение с дополнительными акциденциями, манера намечать редакторские дополнительные "дробящие" тактовые черты пунктиром), в редакции Мейтленда и Сквайера обнаружились и недосмотры. Как и Килезотти, они неоднократно объединяли отдельные пары (или другие группы) мелких длительностей там, где в оригинальной нотации очевидно их нерегулярное разделение, подсказывающее исполнителю детали артикуляции. Как уже указывалось, связи специфических форм графики старинной нотной записи со стилем, манерой, приемами исполнения в эпоху Романтизма не были осознаны в полной мере.

Редакторам второй половины XIX в. были доступны далеко не все необходимые сведения о публикуемой барочной музыке. Во "Вступлении" к I тому "Фитцвильямовой книги" (1894) Мейтленд и Сквайер [16, XI] перечислили несколько имен авторов, информацией о личностях и творчестве которых они не располагают. Среди них и Пикки (спустя 10 лет после публикации II тома "Библиотеки музыкальных редкостей" Килезотти с обнародованной биографией Пикки и собранием его пьес). В потактовых комментариях в том же издании английских редакторов читаем о "Токкате" Пикки: "Это лишенная смысла пьеса неизвестного итальянского композитора, помещенная в первую часть манускрипта" [16, XXVI].

В последние годы XIX в. были осуществлены еще два важнейших издания – собрания клавесинных сочинений Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Собрание Ф. Куперена подготовили Й. Брамс и Ф. Кризандер (с 1871 по 1888 гг. опубликовано 4 тетради) [13]. Издание Брамса–Кризандера в основном избежало существенных упущений. В тех местах текста, где исполнителю для корректного понимания стиля следует обратиться к изучению трактата Ф. Куперена "Искусство игры на клавесине", редакторы поместили в нотном тексте ссылки на его главы, в которых рассмотрены закономерности исполнения тех или иных нюансов, правила расшифровки орнаментов и т. п.

Вступительные комментарии Брамса и Кризандера содержат информацию об особенностях нотной записи Ф. Куперена, рекомендациях композитора для исполнения пьес "croisée", о расшифровке орнаментики и некоторых неписанных правилах чтения старинной нотации ритмических структур. Отметим, что в этом издании впервые в редакторском комментарии XIX в. упоминается одна из разновидностей ритмических акциденций, относящихся к манере игры "неравных нот" (*inégalité*¹⁰).

Познакомиться с эдиционной техникой Брамса и Кризандера позволяет сравнение версий текста пьесы "Французские фолии или Домино" (илл. 2 а, 2 б). Чтение текста упрощается его переводом в современные ключи. Модернизированы знаки пауз, сохранены авторское обозначение размера (мензуры) и оригинальные знаки орнаментики. 5, 7 и 11 куплеты пьесы Куперен записал "белыми" нотами со

штилями и ребрами различных длительностей, что нашло в редакции адекватное отражение – повторение графики оригинала (то же – в 4-м Акте пьесы "Пышности Великой и Древней Менестрельщины" из 11-го ордра, об отсутствии которой в антологии Фарренк упоминалось ранее). На начальной странице заметно отсутствие ремарок Куперена, относящихся к характеру музыки – это единственное отличие от оригинального издания, произошедшее, вероятно, по недосмотру, т. к. уже с четвертого куплета "Фолий" все авторские ремарки наличествуют. Во всех остальных пьесах четырех книг (ордров) подобное упущение не обнаружено.

Иллюстрации 2 а, 2 в

The image displays two pages of a musical score. The left page, numbered 232, features the title '*Les Folies Françaises, ou les Dominos*' and the piece 'La Virginité' with the subtitle 'Sous le Domino couleur d'invisible'. It includes a 'premier Couplet' with a 'gracioso' marking. Below it is 'La Pudeur' with the subtitle 'Sous le Domino couleur de Rose' and a '2e Couplet' with a 'Toujours' marking. The right page, numbered 233, shows 'La Pudeur' with the subtitle 'sous le Domino couleur de rose' and a '2e Couplet'. Both pages contain vocal staves and keyboard accompaniment staves.

Ф. Куперен. "Французские фолии или Домино" из 13-ой сюиты: первое издание (1722) года и редакция Брамса–Кризандера 1888 года (начальный фрагмент)

В 1895 г. парижское издательство Дюран опубликовало клавесинные тетради Ж.-Ф. Рамо под редакцией К. Сен-Санса (наконец был найден единственный уцелевший экземпляр 1-й тетради 1706 г., упомянутый выше), редакционные принципы которого также характеризуются историческим подходом к барочным текстам [17]. Вступительные статьи, написанные Сен-Сансом и Малербом, задуманы как источник сведений о стиле клавесинного творчества Рамо и о технических трудностях, неизбежно ожидающих исполнителей его пьес. Приводится описание биографических фактов творческой жизни композитора, обогащенное музыковедческими наблюдениями связей его музыкальных идей и теоретических разработок с находками французской философии, инструментальным и вокальным искусством, теорией музыки, открытиями музыкального театра XVII–XVIII вв. Особый интерес вызывают статьи о клавесинной аппликатуре, особенностях клавесинной механики и техники, характеристика жанров пьес из клавесинных тетрадей Рамо. Читатель может ознакомиться с авторской нотной графикой на страницах приведенного факсимиле пьесы "La Dauphine".

В то же время в редакции Сен-Санса недостает одной важной детали оригинальных текстов Рамо: в издании проигнорирован значок маленькой скобки слева или справа от ноты, использованный Рамо для обозначения мелизматических фигур *arprogiatura*, *port de voix*, *pincé*¹¹. Эта небрежность воспринимается скорее как

казус, допущенный либо редактором, либо типографией. Другое недоразумение состоит в ошибочном атрибутировании нескольких пьес Ж. Дюфли и П. Руайе, приписанных Сен-Сансом Рамо. Спустя несколько лет эта ошибка была исправлена в издании тех же пьес в совместной редакции Сен-Санса и Л. Дьемера.

Ниже (илл. 3а, 3б, 3с) приводим примеры фрагментов трех версий Аллеманды ля минор из третьей тетради сюит Ж.-Ф. Рамо: в редакции К. Сен-Санса 1895 г., оригинальном издании 1727 г. и в редакции А. и Л. Фарренк 1861 г. На лицо подобие эдиционных техник Фарренк и Сен-Санса. Редакцию Фарренк выгодно отличает присутствие всех авторских знаков украшений.

Иллюстрации 3а, 3б, 3с



3а – оригинальное издание (1727)



3 б – редакция А. и Л. Фарренк (1861)

NOUVELLES SUITES DE PIÈCES DE CLAVECIN

OU 2^e LIVRE
(d'après l'Édition du temps)

Allemande



3 с – редакция К. Сен-Санса (1895)

Полное издание Сен-Сансом клавесинных циклов Ж.-Ф. Рамо и редакции Брамса–Кризандера всех 27 сюит (ордров) Ф. Куперена представляются более чем компетентными на фоне стилистического произвола многих изданий того времени. Они вполне могли являться документами для теоретического исследования композиционных и исполнительских техник эпохи Барокко, практического освоения и подготовки их для публичного исполнения как на клавесине, так и на фортепиано.

В ряду исторически ориентированных редакций 2-й половины XIX в. упомянем также изданные сочинения Й. Я. Фробергера под редакцией Г. Адлера в трех томах (1897, 1899, 1903) и произведения С. Шейдта "Tabulatura nova", Я. Свелинка и И. Пахельбеля в редакторских версиях М. Зайферта (соответственно, 1892, 1894–1901, 1901). С позиций открывающейся исторической перспективы эти труды воспринимаются как подтверждение "консервационной" направленности культурных интересов времени.

Выводы. Сходство эдиционных техник во всех упомянутых изданиях позволяет говорить о возникновении во второй половине XIX в. особого типа редакций, который можно рассматривать как свидетельство "протоаутентичной" тенденции в романтическом искусстве, документальное отражение процесса становления исторически информированного подхода к изучению и исполнению музыки Барокко в эпоху Романтизма. Принципы эдиционных техник особого типа редакций сопоставимы с методами "историко-критических" изданий, их подход приближается к научному.

Издания Фарренк, Римболта, Килезотти, Фуллера Мэйтленда и Сквайера, Руста, Дёрффеля, Беккера, Нойманна, Адлера, Зайферта отличались явной исторической направленностью, их важная составная часть (в большинстве случаев) – теоретические руководства и справочный материал, позволяющие углубиться в изучение элементов стиля Барокко. Издания обычно предварялись развернутыми комментариями, имеющими популяризаторские, методические и отчасти просветительские функции. У всех редакторов подается более или менее детальная информация об инструменте, для которого написаны публикуемые произведения, в единичных случаях имеются советы по его темперации (настройке).

Большинство редакторов в вопросах исполнения ссылается на барочные трактаты. В целом можно отметить, что список освоенных источников более многочислен у редакторов, работавших над изданием антологии или исторического экскурса-пособия, совмещенного с антологией (Фарренк, Римболт), тогда как монографические издания имеют суженную базу комментариев. Очень важным представляется стремление редакторов ознакомить читателей с фрагментами факсимиле (несмотря на технические сложности воспроизведения в то время), что говорит о понимании ценности информации о стиле, заключающейся в оригинальной графике.

Для эдиционной техники особого типа редакций характерно точное цитирование таблиц орнаментики, составленных авторами музыки барокко, композиторских пояснений расшифровки знаков украшений перед нотными текстами, что подчеркивает практическую направленность изданий. Адресатами подобных публикаций были музыканты-исследователи и исполнители, как и любители-энтузиасты, интересующиеся прошлым музыкального искусства.

В пояснениях редакторов 2-й половины XIX в. все же не нашли отражения некоторые особенности барочной манеры исполнения. Так, в тексте развернутых экскурсов по истории и теории клавирного исполнительства отсутствует упоминание о барочной исполнительской манере *inégalité*, однако это не означает его забвения в то время. Возможно, умолчание романтиков было следствием бытования в XIX в. стойкой традиции игры "неравных нот", не требовавшей комментариев. Тексты предисловий авторов особого типа редакций подтверждают знание в то время материалов XVII–XVIII вв. – трактатов Сен-Ламбера, Ф. Куперена, Г. Муффата, М. Оттетера, И. Кванца, К. Ф. Э. Баха, в которых описана манера "notes inégales". Насколько это знание было распространенным в эпоху Романтизма – вопрос не вполне решенный: содержание рекомендаций и правил "Школ игры..." XIX в. однозначно его не проясняет (Адан, Герц, Калькбреннер, Бертини, Мошелес). Наличие описания примеров ненотированных неравных нот в теоретических трудах конца XVIII – начала XIX вв. (И. К. Рельштаб, 1790; Бакуа-Гведон, 179?; Э. де л'Ийетт, 1810) позволяет судить о возможном сохранении *inégalité* в исполнительской традиции, его адекватного прочтения по нотной записи Барокко. Описание одного из многочисленных случаев ритмической альтерации имеется в изданиях Брамса–Кризандера.

В комментариях редакторов второй половины XIX в. обойдены молчанием вопросы прочтения специфической нотной графики, неясных способов нотации, ставившие редакторов в тупик. Это некоторые знаки орнаментов (вышедшие к тому времени из употребления), запись белыми нотами, по-разному организованными ритмически (в ряде пьес Куперена и свободных прелюдиях разных авторов). Обобщая, заметим: несмотря на разъяснение отдельных трудностей прочтения старинной нотации, ни в одном комментарии нет целостного анализа системы нотной записи Барокко, которая в то время еще не была осознана.

Что еще существеннее, никто из редакторов не уделяет внимание центральной категории барочного искусства – риторичности как принципу и основанию всей иерархии стилевой системы. Вряд ли романтиками могла быть осознана идея единства системы барочного стиля, в которой все элементы взаимозависимы и подчинены осмысленной выразительности музыки-речи, построенной по законам риторической диспозиции, музыкальный лексикон которой призван воплощать в звуковой форме движение аффектов.

Поскольку нотные тексты конца XVI–XVIII вв. намеренно представлены в особом типе редакций с минимальными, насколько возможно, отклонениями от авторского текста, в таких изданиях иногда имеются дополнительные уточняющие ремарки относительно темпов, агогики, характера, артикуляции, динамики, аппликатуры. Подобные указания сохранялись лишь в соответствии с источниками, поэтому в большинстве изданий никаких уточнений нет (сохранены только в антологиях Фарренк).

Редакторы публикаций особого типа не додумывают и не добавляют от себя обозначения, характеризующие музыку, что подчеркивает исторический характер изданий. Внесенные редакторами отличия касались модернизации системы нотной записи – "перевода" ее в пятилинейный стан с употребительными

ключами, в современную тактометрическую систему. В некоторых случаях осовременены знаки орнаментов.

К явным искажениям авторского текста в особом типе редакций можно отнести следующую особенность. Барочная запись групп нот с отдельными штилями, сообщающая исполнителю об их отдельной артикуляции, передается в виде групп нот под общим ребром. Это показывает, что далеко не все параметры нотной записи и соответствующие исполнительские приемы были осознаны романтиками.

В отдельных случаях, как уже упоминалось, в виду недостаточной информации о тексте оригинала или использования некачественных, неразборчивых источников в редакции недостает деталей авторского текста (например, как в случае с изданием Рамо Сен-Сансом).

Исторический подход к осмыслению музыки Барокко складывался в единстве теории и практики. Рассматриваемый особый тип редакций появился во второй половине XIX в. на фоне широкого интереса к музыкальному искусству прошлого. Многочисленные "исторические концерты", линия которых началась с 30-х годов XIX в., можно признать первыми ростками обращения к воссозданию и сохранению музыкального наследия в противовес требованиям моды. Бесспорным является факт постепенного увеличения доступности публикуемых барочных текстов, благодаря чему была создана обширная научная литература по вопросам теории и практики Барокко. Так, уже в 1893–1895 гг. Э. Данройтер впервые привел исторически обоснованную интерпретацию знаков мелизмов в партитурах английских вёрджиналистов, некоторых нидерландских и немецких композиторов XVI – первой половины XVII вв.

Формирование у романтиков позитивного и даже благоговейного отношения к музыке Барокко, их погружение в стиль, осознание и понимание его элементов были неравномерным, ступенчатым процессом. При сопоставлении изданных материалов становится очевидной относительная разобщенность, нескоординированность объема знаний во второй половине XIX в. в различных странах, что было обусловлено, вероятно, отсутствием общеевропейского информационного поля. Постепенно лакуны в области знания музыки Барокко заполнялись.

Использование клавишинных пьес (в редакциях особого типа) в педагогической практике обнаруживается только в деятельности Л. Фарренк. Остальные редакторы могли оказывать влияние на учащихся лишь опосредованно, предлагая собственные "аутентичные" нотные издания барочной музыки. Исторические факты, подтверждающие существование широкого контекста распространения музыки барокко в музыкальной культуре Романтизма (в т.ч. и содержание клавирных "Школ", изданных в XIX в.) позволяют предположить бытование нескольких разнородных устных педагогических традиций.

Педагогическая практика XIX в. преимущественно опиралась на качественно иные, т.наз. "исполнительские редакции" пьес, в которых нотный текст предлагался исполнителю в принципиально ином виде, по сравнению с исторически ориентированным направлением. В нем были визуализированы все звуковысотные и временные музыкальные параметры и процессы – с помощью разнообразных редакторских ремарок, обозначений и сигнатур, интегрировав-

ших указания на сугубо фортепианные исполнительские приемы. Во многих изданиях полностью расшифрованы и внесены в мелодическую строку орнаменты. В результате освоение текстов, в которых "лексика, орфография и пунктуация" века Романтизма применялись к музыкальным текстам и системе нотной записи эпохи Барокко, превращалось в сложный комплекс исполнительских задач по реализации заданных редакторами параметров артикулирования, динамических и агогических нюансировок.

Такой подход к освоению музыки Барокко был идентичен принципам исполнения современного, романтического репертуара. Эдиционная техника подчинялась первоначальной идее приблизить сочинения Барокко к исполнителю того времени. Результат оправдал ожидания лишь частично. "Исполнительские" редакции особым способом индивидуализировали художественное содержание каждого отдельного произведения в не свойственной стилю Барокко манере, сделали внешний вид партитур привычным (а значит и более доступным для пассивного, с точки зрения исторического знания, освоения), но исказили в первую очередь методику прочтения текстов, затемнив восприятие главного и второстепенного в иерархической системе стиля Барокко (что повлияло на способ исполнения).

Иной, особый тип редакций клавирной музыки, выявленный нами, был одной из эдиционных техник второй половины XIX в., противоположной "исполнительским редакциям" романтиков. Он требовал вдумчивого труда по изучению теоретических основ барочной музыки, позволявших приблизиться к верному пониманию авторского текста, найти соответствующие приемы исполнения, используя аутентичный инструментарий или ориентируясь на него. Такой подход близок, по сути, современным принципам подготовки уртекстов – нотных изданий, отражающих подход исторически информированного исполнительства. В отличие от "исполнительских" редакций XIX в., публикации особого типа ("Trésor des pianistes", "Фитцвильямова вёрджинальная книга", др.) и в наши дни не утратили научной актуальности для представителей исторически информированного исполнительства, о чем свидетельствуют их современные переиздания. Труды А. и Л. Фарренк, Э. Римболта, О. Килезотти, Дж. А. Фуллера Мейтленда и В. Б. Сквайера, И. Брамса, Ф. Кризандера и К. Сен-Санса необходимо оценить как выдающиеся для своего времени примеры осмысления музыкальной теории и практики Барокко, признать их несомненное значение для последующего возрождения клавесинного искусства.

Примечания

¹ Термином эдиционная техника (эдиционная практика) определяется специфический комплекс процедур при подготовке нотных изданий, в которых находят практическое применение методы критики текста, текстологические принципы издателя, подходы к сохранению или изменению музыкальной орфографии, возможное дополнение оригинальной нотной графики разного рода исполнительскими обозначениями и комментариями.

² Портаменто (portamento, port de voix) – украшение, доступное человеческому голосу и инструментам, способным регулировать микроинтонационные изменения тона. Его суть состоит в гладком и быстром интонационном скольжении с одного тона в соседний. На клавишных инструментах, соответственно, возможна лишь имитация данного мелизма [11].

³ Субтракция (лат. *subtrahō*, нем. *subtraction*, фр. *soustraction* – вычитание, похищение) – основной метроритмический принцип исполнения украшений Барокко, а именно, исполнение их за счет длительности звуков, к которым они относятся.

⁴ Знак запаздывания начала звучания длинной ноты в конце фразы, усиливающий ее значение как опорной, важной.

⁵ Знак преждевременного снятия ноты, создающего эффект "придыхания", "разрыва" с последующими звуками.

⁶ Эдвард Френсис Римболт – выдающаяся личность своего времени, музыкант, ученый, коллекционер старинной нотной литературы, проделавший ценнейшую работу по сохранению наследия английской музыки XVI–XVIII вв.

⁷ Согласно духу елизаветинских времен, в первом стихе обыгрывалось значение фамилий композиторов, что дало основание для поэтических сравнений мастерства одного из них с совершенством пения соловья, другого – с силой и мощью быка – воплощения Юпитера (Бёрд – птица, Булл – бык). Имя Гиббонса – Орlando – стало предлогом для сравнения мастерства композитора с талантом другого Орlando – великого Лассо [4, 103].

⁸ Оскар Килезотти – виолончелист, флейтист и гитарист, дипломированный в Падуанском университете, вошел в историю как один из основателей исторического музыковедения в Италии. В 1870-х гг. увлекся старинной музыкой, собрал коллекцию манускриптов и ранних изданий XVI–XVIII вв., написал основательные теоретические труды по технике чтения лютневых табулатур. Личное собрание старинных партитур Килезотти стало основой Фонда Джорджио Цини в Венеции [12].

⁹ Венецианский виртуоз, современник Фрескобальди, композитор, органист, клавесинист, лютист конца XVI – начала XVII вв.

¹⁰ Исполнительская манера выявлять и украшать музыкальную фразу, записанную одинаковыми длительностями в рамках строго упорядоченного метра, противопоставляя удлиненные и укороченные звуки.

¹¹ Заметим, что в I томе "Trésor des pianistes", изданном под редакцией А. и Л. Фарренк (1861), авторские знаки орнаментики отражены во всех пьесах Рамо полно и адекватно.

Литература

1. Благой Д. Д. О музыкальном редактировании / Д. Д. Благой // Избранные статьи о музыке. – М. : Монолит, 2000. – С. 107–116.
2. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 378 с.
3. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века) // Е. В. Бурундуковская. – Казань : Казанская гос. конс., 2007. – 284 с.
4. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков / М. Друскин. – Л. : Гос. муз. издат., 1960. – 283 с.
5. Петров Д. Р. Предисловие / Д. Р. Петров // Проблемы музыкальной текстологии : Статьи и материалы. – М. : Моск. гос. конс., 2003. – С. 5–21.
6. Сикорская Н. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX – начале XX века / Наталия Сикорская // Науковий вісник НМАУ. – К., 2011. – Вип. 102. – С. 271–290.
7. Шадрина-Личак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами / Ольга Шадрина-Личак // Наук. вісник НМАУ. – К., 2006. – Вип. 41. – С. 55–61.
8. Cooper K. "Le Trésor des pianistes". Compiled and edited by Aristide and Louise Farrenc. New York : Da Capo Press, 1977 (review) / K. Cooper // Musical Quarterly. – 1980. – Vol. 66. – № 1. – P. 140–146.
9. Ellis K. Interpreting the Musical Past / K. Ellis. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 298 p.
10. Farrenc A. & L. Collection des œuvres choisies de maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVIe siècle jusqu'à la moitié du XIXe; accompagnées de notices biographiques,

de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appoggiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc. / A. & L. Farrenc // Le trésor des pianistes. – Paris : A. Farrenc, 1861. – 264 p.

11. Harris E.T., Stowell R. Portamento / E.T. Harris, R Stowell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

12. Steffan C. Chilesotti, Oscar / C. Steffan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

Нотные издания

13. Brahms J. – Chrysander F. [ed]. Pièces de Clavecin composées par François Couperin / J. Brahms, F. Chrysander, ed. – London : Augener, 1888. – Livr. 3. – 328 p.

14. Chilesotti O. [ed]. Balli d'arpicordo di Giovanni Picchi, trascritti in notazione moderna / O. Chilesotti, ed. – Milan : Ricordi & C, 1884. – 35 p. – (Biblioteca di rarità musicali, ii).

15. Farrenc L. [ed]. Le trésor des pianistes / L. Farrenc, ed. – Paris : L. Farrenc, 1871. – Livr. 19. – 320 p.

16. Fuller Maitland J. A., Squire W. B [ed]. The Fitzwilliam Virginal Book : In 2 Vol. / J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire, ed. – London / NY ; Leipzig / Wiesbaden : Dover publication inc. / Breitkopf&Härtel, 1894–1899. – Vol. 1. – XXVI+436 p.; Vol. 2 – 500 p.

17. Saint-Saens C. [ed]. J. Ph. Rameau. Pièces de Clavecin / C. Saint-Saens, ed. – Paris : A. Duran et fils, 1895. – 137 p.

References

1. Blagoi D. D. O muzykal'nom redaktirovanii / D. D. Blagoi // Izbrannyye stat'i o muzyke. – M. : Monolit, 2000. – S. 107–116.

2. Briantseva V. N. Frantsuzskii klavesinizm / V. N. Briantseva – SPb. : Dmitrii Bulanin, 2000. – 378 s.

3. Burundukovskaia E. V. Organno-klavirnaia kul'tura Italii (konets XVI – pervaiia polovina XVII veka) // E. V. Burundukovskaia. – Kazan' : Kazanskaia gos. kons., 2007. – 284 s.

4. Druskin M. Klavirnaia muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI – XVIII vekov / M. Druskin. – L. : Gos. muz. izdat., 1960. – 283 s.

5. Petrov D. R. Predislovie / D. R. Petrov // Problemy muzykal'noi tekstologii : Stat'i i materialy. – M. : Mosk. gos. kons., 2003. – S. 5–21.

6. Sikorskaia N. Ob osobom tipe redaktsii klavirnoi muzyki Barokko vo vtoroi polovine XIX – nachale XX veka / Nataliia Sikorskaia // Naukovii visnik NMAU. – K., 2011. – Vip. 102. – S. 271–290.

7. Shadrina-Lychak O. Italiiskiy i frantsuzskiyi typy klavesyniv u zviazku z natsionalnymy klavesynnymy shkolamy / Olha Shadrina-Lychak // Nauk. visnyk NMAU. – K., 2006. – Vyp. 41. – S. 55–61.

8. Cooper K. "Le Trésor des pianistes". Compiled and edited by Aristide and Louise Farrenc. New York : Da Capo Press, 1977 (review) / K. Cooper // Musical Quarterly. – 1980. – Vol. 66. – № 1. – P. 140–146.

9. Ellis K. Interpreting the Musical Past / K. Ellis. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 298 p.

10. Farrenc A. & L. Collection des œuvres choisies de maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI^e siècle jusqu'à la moitié du XIX^e; accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appoggiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc. / A. & L. Farrenc // Le trésor des pianistes. – Paris : A. Farrenc, 1861. – 264 p.

11. Harris E.T., Stowell R. Portamento / E.T. Harris, R Stowell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

12. Steffan C. Chilesotti, Oscar / C. Steffan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

Notnye izdaniia

13. Brahms J. – Chrysander F. [ed]. Pièces de Clavecin composées par François Couperin / J. Brahms, F. Chrysander, ed. – London : Augener, 1888. – Livr. 3. – 328 p.

14. Chilesotti O. [ed]. Balli d'arpicordo di Giovanni Picchi, trascritti in notazione moderna / O. Chilesotti, ed. – Milan : Ricordi & C, 1884. – 35 p. – (Biblioteca di rarità musicali, ii).

15. Farrenc L. [ed]. Le trésor des pianistes / L. Farrenc, ed. – Paris : L. Farrenc, 1871. – Livr. 19. – 320 p.

16. Fuller Maitland J. A., Squire W. B [ed]. The Fitzwilliam Virginal Book : In 2 Vol. / J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire, ed. – London / NY ; Leipzig / Wiesbaden : Dover publication inc. / Breitkopf&Härtel, 1894–1899. – Vol. 1. – XXVI+436 p.; Vol. 2 – 500 p.

17. Saint-Saens C. [ed]. J. Ph. Rameau. Pièces de Clavecin / C. Saint-Saens, ed. – Paris : A. Duran et fils, 1895. – 137 p.

УДК 78.071.1:7.034

*Титаренко Любовь Сергеевна,
соискатель кафедры старинной музыки
Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского,
концертмейстер хора Национального театра оперетты
e-mail: lubovtitarenko@gmail.com*

ФИТЦУИЛЬЯМОВА ВЕРДЖИНАЛЬНАЯ КНИГА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ XX – XXI СТОЛЕТИЙ

В статье проанализирована музыкально-историческая и теоретическая литература, посвященная Фитцуильямовой верджинальной книге – с момента ее первой публикации в 1899 г. до наших дней, а также работы, касающиеся проблем исторически информированного исполнения музыки английских верджиналистов. Прослежена история взглядов исследователей на личность собирателя и копииста ФК Френсиса Треджиана-мл., очерчен круг изученных проблем и тех, которые еще предстоит решить.

Ключевые слова: *Фитцуильямова верджинальная книга, английская клавирная музыка, музыка елизаветинской эпохи, верджинал.*

Титаренко Любовь Сергіївна, здобувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, концертмейстер хору Національного театру оперети

Фітцвільямова вірджинальна книга у музикознавчих дослідженнях XX – XXI століть

В статті проаналізовано музично-історичну та теоретичну літературу, присвячену Фітцвільямовій вірджинальній книзі – з моменту її першої публікації у 1899 р. до наших днів, а також праці, які торкаються проблем історично інформованого виконання музики англійських вірджиналістів. Простежено історію поглядів дослідни-