



Алексей ПАНОВ, Иван РОЗАНОВ\*  
(Санкт-Петербург)

# *Florilegium secundum* Георга Муффата (1698): перевод и комментарии.

## Часть I

«Гражданин мира», ученик Ж. Б. Люлли и Б. Пасквини, выдающийся органист и композитор Георг Муффат (1653—1704) оставил потомкам небольшое по объему, но очень яркое творческое наследие. Особый интерес представляют исполнительские рекомендации Муффата, сформулированные в предисловиях к сборникам балетных пьес *Florilegium primum* и *Florilegium secundum*. Как пишет сам автор, он поставил перед собой задачу познакомить немецкоязычных музыкантов с теоретическими и практическими основаниями исполнительского стиля Люлли, то есть французского исполнительского стиля эпохи Высокого барокко. Рекомендации из предисловия ко «второму букету» балетных пьес адресованы, главным образом, исполнителям на струнных музыкальных инструментах. Однако большая часть этих указаний, касающаяся темпа, ритма, орнаментики, артикуляции и акцентуации, может и должна быть использована в практике интерпре-

тации французской инструментальной музыки барокко в целом. Вступительная часть *Florilegium secundum* напечатана в четырех версиях: на латинском, немецком, итальянском и французском языках. Публикуемый далее перевод титульного листа, посвящения, предисловия и собственно исполнительских указаний выполнен на основе немецкого текста.

\* \* \*

Второй букет восхитительных балетных пьес<sup>1</sup> прелестной инструментальной гармонии<sup>2</sup>, состоящий из шестидесяти двух<sup>3</sup> изысканных, стройно разработанных в современном танцевальном [балетном] стиле утонченных пьес<sup>4</sup>, который начинает расцветать все ярче и ярче в залах праздничных торжеств в Пассау<sup>5</sup>, таких, как на приемах для самых высоких гостей и среди празднеств; они были успешно представлены в полной концертной интерпретации

\* Панов Алексей Анатольевич — доктор искусствоведения, заведующий Кафедрой органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; Розанов Иван Васильевич — доктор искусствоведения, профессор Кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета, профессор Кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

<sup>1</sup> В версии предисловия к *Florilegium secundum* на французском языке значит: «<...> пьес для балета в нежной инструментальной гармонии для скрипок» [14, с. 23].

<sup>2</sup> Словосочетание *suavioris Harmonia* трактовалось в те времена как *соединение звуков*. Так, Себастьян де Броссар предлагает следующее определение: «Гармония; в музыке это то, что возникает в результате соединения нескольких звуков, слышимых вместе таким образом, что те [звуки], которые являются диссонансными, отнюдь не заглушают консонансы или препятствуют их нежности и блеску эффекта, напротив, служат для того, чтобы их услышали, и они сверкали бы еще более благодаря счастливому и мудрому противопоставлению этих противоположностей» [10, с. 32]. (Здесь и далее мы используем первое издание словаря де Броссара 1701 года. В связи с тем, что полная версия указанной публикации сохранилась в единственном экземпляре, укажем, что последующее третье издание 1705 года практически идентично. Издание 1703 года отличается по формату — фолиант — и не имеет пагинации. Подробнее об этом см. наши статьи: [6; 19].) И. Г. Вальтер предлагает в *Музыкальном словаре* аналогичное определение [21, с. 300]. Упрощенное, но, тем не менее, корректное толкование предлагает Джеймс Грассино: «Гармония, [это] <...> согласование двух или более различных нот или звуков, соединенных вместе в аккорд» [15, с. 91].

<sup>3</sup> В собственно музыкальном разделе *Florilegium secundum* содержится шестьдесят две разнохарактерные пьесы, среди которых встречаются не только традиционные танцевальные жанры (*Ouverture, Gaillarde, Courante, Sarabande, Gavotte, Passacaille, Bourrée, Menuet, Gigue* и др.), но и пьесы с такими названиями, как *Молодые испанцы, Поварята, Ригодон для молодых пуатьевинских крестьян* и проч.

<sup>4</sup> В латинском оригинале написано *Modulationibus*. В контексте фразы «Sexaginta duabus excultis Modulationibus» последнее слово не может означать «модуляции», как перевел его Вилсон [14, с. 23]. В старинных немецких музыкально-теоретических трудах последней трети XVII — первой трети XVIII века термин *Modulation* означал *исполнение*. Так, в словаре Вальтера (1732) дано следующее объяснение: «<...> способ или манера, посредством которых певец или инструменталист исполняет мелодию (Modulatio [lat.] Modulatione oder Modulazione [ital.] Modulation [gall.]. <...> die Art und Weise, oder die Manier, womit ein Sänger oder Instrumentist die Melodie herausbringt <...>» [21, с. 409]. Разумеется, в основе значения термина *Modulation* лежит понятие «изменение», но в тот период оно касалось не гармонических изменений в современном понимании, а всевозможных исполнительских модификаций. Однако в нашем случае, связанном с переводом термина *Modulationibus* у Муффата, подобная трактовка не подходит. В итальянском варианте текста на титульной странице у Муффата вместо слова *Modulationibus* написано слово *Партиты*. Оставим открытым вопрос, можно ли называть партитами восемь *Fasciculos* из сборника (несмотря на то, что каждая открывается *Ouverture*). Муффат, очевидно, считал вполне возможным использовать здесь именно слово *Partite*.

<sup>5</sup> В итальянской части предисловия к *Florilegium secundum* сказано: «<...> букеты или партиты в различных тональностях» [14, с. 23].

и могут быть надлежащим образом исполнены на четырех или пяти струнных инструментах<sup>1</sup> вместе с *Basso continuo* (если пожелаете), поделенные на восемь разных тонов и собранные с большим усердием в ясные *Fasciculos*<sup>2</sup> с продуманным контекстом. Они обогащены предисловиями, содержащими необходимые наблюдения на четырех языках, которые весьма полезны для надлежащего понимания и ознакомления с истинно элегантным способом исполнения этих балетов<sup>3</sup>, чтобы совершенствоваться в стиле благородного искусства музыки, с которым связан таковой вид согласия<sup>4</sup>.

Титул этого второго букета, предисловие и посвящение, вместе с полезными примечаниями и объяснениями, содержащимися в предыдущей части, так же, как и все здесь на латыни, может быть найдено в переводе на немецкий в [разделе, посвященном] *Violino*, на итальянский — *Violetta*, на французский — *Violone*.

Властелин властителей!

Милостивейшему, высокоблагородному, прославленнейшему Государю<sup>5</sup> Иоганну Трауготту, Князю Священной Римской Империи и Сюзерену Кюфштайна, высококняжеского архиепископского положения в Пассау Пастырю клира и капитула и проч., и проч.

А также Прославленнейшему высокоблагороднейшему Государю Либготту, Князю Священной Римской Империи и Владыке Кюфштайна, Барону Грайллештайна и Владыке Шпица, Вайденхольца, Хортхайма и Швертберга, и проч. Его Святейшего Римского Императорского Величества Камергеру и хранителю обоих серебра и главному распорядителю сокровищницы обоих эрцгерцогов Австрии верхней и нижней частей [реки] Энц и достопочтеннейшему губернатору; Его высокочтимой светлости в Пассау и проч., и проч., Тайному советнику и Лорд-камергеру, а также придворному Маршалу и проч., проч. Обоих господ Братья, Мои милостивейшие господа, и проч., и проч.

Достопочтенный и высокородный господин [города] Тум, а также высокородный Маршал, оба Милостивые князья Священной Римской Империи и проч., и проч.

<sup>1</sup> В варианте на латинском значится слово «Fidibus», то есть скрипок.

<sup>2</sup> На титульной странице *Florilegium secundum* написано: «In octo Tonorum <...> distinctos Fasciculos». Музыкальный раздел содержит восемь *Fasciculos*, но в переводе Вилсона указано, что музыкальный раздел был «разделен на семь различных тональностей и наиболее тщательно составленных партит (divided into seven different keys and partitas most diligently arranged)» [14, с. 24]. Как было показано выше, шестьдесят две изысканные, пьесы были объединены именно в восемь *Fasciculos*. Сведения о делении на «eight Partitas, like as many bouquets (восемь партит и столько же букетов)» приводятся в переводе Купера и Жако [13, с. 222].

<sup>3</sup> Везде, где Муффат пишет «исполнение балетов», он имеет в виду исполнение пьес танцевального жанра, таких как *Entrée, Gigue, Gavotte, Menuet* и др.

<sup>4</sup> Как и в предыдущем случае, в оригинале здесь написано *harmonice*.

<sup>5</sup> В качестве основы для дальнейшего перевода взят немецкий вариант текста *Florilegium secundum*.

<sup>6</sup> В версии на итальянском языке сказано: «искусный и кантабильный стиль (d'un Style ingenioso, e cantabile)». Вилсон переводит это выражение как «a spirited and singing style» [14, с. 25].

SUAVIORIS HARMONIÆ  
INSTRUMENTALIS  
HYPORCHEMATICÆ  
FLORILEGIUM  
SECUNDUM,

Sexaginta duabus excultis Modulationibus recentiori Stylo choraeo Sensim magis Florescente concinnatis,

Inter festivas Passaviensis Aulae solemnitates In summorum Hospitum splendidiorem exceptionem, Aequè ac in saltatorium Illustrissimae Juventutis exercitium Pieno Consensu feliciter exhibitis, Celsissimè vero

A QUATUOR VEL QUINQUE FIDIBUS,  
UNA CUM BASSO CONTINUO,  
SI LUBET ANIMANDIS,

ET  
In octo Tonorum Varietate distinctos Fasciculos congestis perquam studiosè Contextatis,

Nunc Non

Ad meliùs intelligendam, faciliùsque assuefcendam veram, elegantiorémque ejuscemodi Chorematum accuratius expromendorum Methodum,

Nobilissimùmque; Musicae Artis studium circa hoc harmoniae genus, suam ad perfectionem propiis evchendum,

DISTRIBUTIS IN QUATUOR IDIOMATUM  
PREFATIONES OBSERVATIONIBUS QUIBUSDAM  
SCITU MAGIS NECESSARIJS PROFICUE  
ILLUSTRATUM.

AUTHORE  
GEORGIO MUFFAT  
Celsissimi ac Reverendissimi S. R. J. Principis, & Episcopi  
Passaviensis Capellæ - Magistro, & Ephæborum  
Praefecto.

BASSO CONTINUO.

PASSAVIJ,

Apud AUTHOREM,

Typis GEORGII ADAMI HÖLLER, M. DC. XCVIII.

[Сочинено] Георгом Муффатом, Капельмейстером хористов и нажей Его Достопочтенного и Светлейшего Князя Священной Римской Империи, Епископа Пассау.

<...>

Пассау.

<...> печатано Георгом Адамом Гёллером,  
M. DC. XCVIII.

Чтобы мой Второй букет сладостных танцевальных пьес (Ballet-Stück), который является одним из произведений для истинных любителей изящной музыки<sup>6</sup>, не получился (как я надеюсь) неприятным, а напротив, даже более красивым, я покорнейше посвятил его Вашим бесконечным, безграничным высокографским милостям. И это сделано не без оснований, ибо, если

в таком благородном Музыкальном Искусстве гармония, звуки которой являются приятным согласием одних тонов с другими, и нигде они не прозвучат более сладостно, как только там, где царит такое же единодушие; так что, по правде говоря, Ваши Светлости, это новое музыкальное произведение происходит не от моих помыслов, а истина состоит в том, что это сочинение по полному праву принадлежит не моей воле, а Вашим Милостям, потому что я могу [тогда] рассуждать о Ваших Высочествах, ибо я считаю, что объединяет их одно и то же благородное происхождение, наделенное возможностью урожденной более высокой добродетели, и нахожу, что украшение духовного и светского — это великая заслуга обоих братьев. И что касается еще большего воле-возвеличивания (*Willen-Einhelligkeit*), то у Ваших Высоких милостей одинаковое благоговение к Господу<sup>1</sup>, равное усердие и верность лучезарному дому Австрии, равная преданность Его Милости Государю, за Вашу доброту к равным и к нижестоящим, и благодаря доброжелательному отношению к каждому, столь же знаменитому, так, что Вы притягиваете к себе все умы, все души. Я умолкаю о чести Вашего высочордного происхождения, собственное сияние которой значительно ярче, нежели это может быть выражено моими скромными словами.

Я упомяну лишь лучезарное и бесконечно почтеннейшее светило этого наипревосходнейшего Дома — его Высочордного Господина Людвига, под управлением светлейшего Императора Фердинанда III<sup>2</sup>, повелителя Ваших Милостей, Управителя земель Верхней Австрии, достойного всяческой хвалы и геройской славы, который был посланником Его Императорского Двора и в целом всей Римской Империи и выполнял трудную миссию в оттоманских портах, управляя с величайшей надеждой сложной работой, и тоже ныне (хотя уже будучи погребенным) живет в бессмертной славе.

Поскольку я музыкант и публикую музыкальные произведения, есть одна вещь, которую я не могу обойти молчанием, а именно, необычная склонность и тяга Ваших Высочеств (наряду с другими высокими талантами души) благоденствовать музыке и музыкантам. Да, Ваши Высочестимые Высочества не только выказывают любителям этого благородного искусства всю благодать, но, в особенности, также дарят несколько свободных часов от высоких забот этому

замечательному занятию, которое столь же восхитительно, сколь и увеселяюще. Благородная занятость духа (*Gemüths=Beschäftigung*) изгоняет лень! Да, это радостное предвкушение важных дел.

Следовательно, не случайно и не по непонятному образу произошло то, что Вашим Величествам посвящено это мое музыкальное сочинение, ибо среди некоторых пьес были те, которые сочинены по самому милостивому велению Ваших Высококняжеских Величеств, и которые вследствие неоднократного исполнения в Высококняжеском Кюфштайнском Доме Его Светлости, Светлейшего Графа Трауготта, основателя рода, где во время праздничных ликований присутствовали желающие благополучия приятные гости, они были исполнены под радостные возгласы. Которые, наравне с другими, полностью заново сочиненными пьесами, содержащимися в этом сборнике, и в меньшей степени пьесами для занятий танцами (*Dantz-Ubung*) Высокоблагородных юношей, были, благодаря разумному и внимательному руководству<sup>3</sup> всеми делами Милостивым господином Маршаллом, удостоены такой высокой почести еще и в силу прекрасного порядка в организации спектаклей (*Schau=Spiele*), значительным выдумкам в танцах и мастерству танцоров, равным образом и при помощи убедительной созвучности и изящности множества инструментов, что снискали благосклонную доброжелательность. Ваши Величества выказывали мне премного благодати, хотя я не был достоин такого великодушия, и также избавляли меня от низменной фальши и охраняли меня при помощи Вашей власти от наветов завистников. Если в этом букете есть что-то хорошее, полезное или занимательное, то ценители обязаны этим Вашим Светлостям<sup>4</sup>; ведь, чтобы облегчить его публикацию, сверх прочих обширнейших милостей, Вы оба щедро и любезно предоставили средства, необходимые для печати, без коих не только мои скромные сочинения, но и изысканнейшие произведения других самых выдающихся людей продолжали бы оставаться погребенными в забвении. Полагаю, что великая щедрость не в последнюю очередь проявляется в том, что Музы, обычно лишенные богатств и располагающие одними буквами, поддерживаются благотворительностью и поощряются ею к вещам высоким.

Ваши Высочордные Величества, и впредь взирайте благосклонно на мою работу и защищайте и оберегайте

<sup>1</sup> В переводе Вилсона сказано: «укрепляет единство наших целей» [14, с. 25]. В итальянском варианте отсутствуют возвышенные слова, обращенные к Господу.

<sup>2</sup> В итальянском варианте уточняется, что «господин Людовико» был графом Кюфштайна и «Вашим Великим Падре», и что территории были подвластны августейшим императорам Фердинанду II и III.

<sup>3</sup> Немецкое слово *Angebung*, как поясняет в грамматическом словаре немецкого языка Иоганн Кристиан Аделунг [8, с. 298], встречается редко. Для понимания его значения Аделунг рекомендует смотреть слово *Angabe*, которое имеет много значений. Одно из них: «план, изобретение». В переводе этих строк Вилсон опирается на итальянский текст и пишет: «идеальный порядок в драме (the perfect order of the drama)» [14, с. 26].

<sup>4</sup> Здесь и неоднократно далее Вилсон ошибочно переводит слово *Liebhaber* (в итальянском варианте: *Amatori*) как *знатоки* (*connoisseurs*) [14, с. 26].

меня и моё Вашей прославленной защитой<sup>1</sup>. Да процветают Господь, Церковь, Двор и со временем также благодаря Вашей помощи ищущая помощи музыка, Ваш Высоко-Княжеский Кюфштайнов дом для беспрепятственного процветания и украшения<sup>2</sup>. Также желает Вашим бесконечно, безгранично Высококняжеским, Высокородным величествам покорнейший служитель, Георг Муффат.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Как я заметил, доброжелательный читатель, мои прелестные балетные пьесы, опубликованные в Аугсбурге в первом Букете цветов, который я издал в начале 1695 года<sup>3</sup> и которые послужили в качестве предвестника следующих моим музыкальных сочинений, были благосклонно восприняты многими любителями, особенно теми, которые высоко ценят этот непринужденный стиль<sup>4</sup> с целью их услаждения; более того, они были не только хорошо приняты, но у любителей появилось большое желание, чтобы я издал свои другие обещанные балеты. Таким образом, я счел, что будет хорошо, если я издам преумноженный многими пьесами второй Букет, который, благодаря различным изысканиям, стал более живым, и, я надеюсь, более полезным с приложенным примечанием для достохвального увеселения Ваших сердец и для великодушного суждения. Он содержит немалую часть, новосочиненных мною в Пассау балетов, которые с одобрением звучали в Высококняжеском, Высокопочитаемом Дворе, как в танце, так и в совместном исполнении многими инструментами. Хотя они служили и для других различных целей, как-то в камерной, застольной или ночной<sup>5</sup> музыке, и, кроме того, своим появлением они обязаны Вашим Высококняжеским светлостям, проявляю-

щим здесь заботу и добросовестное рвение в обучении некоторых Ваших, находящихся при Дворце Высокоблагородных молодых людей, равно как и увеселению слуха.

Тогда, когда Его Высококняжеские Светлости сами решили узнать, чему были обучены их Высокородные Светлейшие племянники и также Светлейшие пажи в науках и в благородных упражнениях, далее тоже и в танцах: ко мне с просьбой сочинить совершенно новые арии<sup>6</sup> обратился господин Кристиан Леопольд Крюннер, упомянутый [выше] Вашей Высококняжеской Светлости заслуженный придворный танцмейстер, которые были бы богаты придуманными им хитроумными новыми идеями, чтобы их [эти пьесы] можно было танцевать в театральных костюмах и других приготовлениях<sup>7</sup>, дабы можно было получить более красивое представление. Поскольку, по скромным своим умениям, я выполнил это желание, и Ваша Высококняжеская Светлость с таким милостивым взором приняли нашу работу, что таковое побудило нас к созданию подобных танцевальных упражнений (*zu fernerer Dantz-Übung*) в дальнейшем и исполнять их по Вашему указанию перед княжескими и другими благородными персонами; и сколько раз они бы не исполнялись [производились: «*produciert worden*»], они милостиво Вами принимались.

Таковое, любезный читатель, я желал тебе пояснить, чтобы ты, встретив в этих пьесах что-либо слишком обыденное или необычное<sup>8</sup>, не приписал бы это неуклюжему или грубому стилю, но что это является необходимостью, связанной с естественными представлениями о танце, как это видно в усердно выгравированных медных досках для *Vasso Continuo* и скрипки. Хотя я не желаю быть причисленным к тем, кто подхватывает все встречающиеся затеи и удостаивает их тем большей похвалы, чем они несуразнее, к коим хорошо подходят слова Горация:

<sup>1</sup> В латинском варианте эта первая часть последнего абзаца передана следующим образом: «Взгляните же, Достопочтенные Господа, Господа Графы [*Illustrissimi Domini, Domini Comites*], с тем добрым лицом, с которым вы привыкли продолжать поощрять, защищать и сохранять это каждое творение моей изобретательности, а также меня и мое под сенью вашей Прославленной Благосклонности и Милостивого Покровительства».

<sup>2</sup> Перевод Вилсона: «Пусть Вы будете живы для бессмертного прославления и украшения Господа Бога, Церкви, Двора, знатного Дома Кюфштайн, и временами также музыки, которая обращается к Вам за помощью» [14, с. 27].

<sup>3</sup> В итальянской версии сказано: «<...> напечатано в августе». См. оригинал и наш русский перевод: [16; 5].

<sup>4</sup> Нем.: «*ungezwungene Arth*»; итал.: «*Style fluido, e Cantabile* (любящийся и кантабильный стиль)»; франц.: «*Style coulant & naturel* (лёгкий, любящийся и естественный стиль)».

<sup>5</sup> «<...> als Cammer-Tafel- oder Nacht-Music». В варианте на французском языке сказано просто: «для стола».

<sup>6</sup> Слова «*neue Arien*» (ит.: «*nove Arie*»; фр.: «*airs nouveaux*») не означают «новые арии», а имеется в виду новые музыкальные произведения, в данном конкретном контексте — новые танцевальные пьесы. Данный термин специально рассматривается в статье Ю. С. Бочарова: [1].

<sup>7</sup> В вариантах на итальянском и французском языке имеются уточнения (ит.: «с большим блеском, в комической одежде, с некоторыми украшениями сцен»; фр.: «сочинять новые мелодии на сюжеты остроумной фантазии, которые он выбрал, чтобы заставить этих молодых лордов танцевать с еще большим блеском в комических нарядах, используя некоторые театральные приспособления»).

<sup>8</sup> Нем.: «<...> etwan einem truckenen oder rauhen Stylo (что-то похожее на неуклюжий или грубый стиль)»; итал.: «*ò troppo ordinaria, ò troppo strana* (излишне обыденное, слишком странное)»; фр.: «*de tant soit peu trop ordinaire, ou trop bizarre* (либо слишком заурядное, либо слишком странное)».

*Nimum patienter utrumque  
Ne dicam stulte mirati*<sup>1</sup>.

— тем не менее, иногда для лучшего разуме­ния необ­ходимо давать знать [смысл некоторых] слов, украше­ний или жестов<sup>2</sup>. Поэтому я старался, дабы избежать всего, что выходит за рамки надлежащей большой осторожности, смягчить в верхнем голосе, а именно — в [партии] скрипки, непривычные созвучия при по­мощи нежных прелестных консонансов, а также улуч­шить слишком обыденное (allzugemeine) с помощью искусного сочинения (künstliche Setzung) среднего [голоса] и баса.

При этом в данном втором Букете, согласно ого­воренному выше обещанию, имеются выполненные мною указания, для инструкции к правильному ис­полнению (zu spielen) таких балетов в соответствии со вкусом покойного г-на Жана Баптиста де Люлли, посвященные Вашим устремлениям узнать, в чем в основном оно состоит, поскольку в этой правильной манере еще недостаточно обучают (noch nicht sattsam unterrichtet) и не знают, в чем она, главным образом, состоит или чем она отличается от другого способа или суждения. Всё это, в соответствии с моей малой способностью, будет представлено самым кратким образом. При этом нужно признаться, что кто-то дру­гой, кто избрал скрипку в качестве непосредственной профессии<sup>3</sup> и хорошо знаком с названной манерой, смог бы выполнить это намного лучше, чем я. Воз­ражаю против того, что сказанное сейчас может хоть сколько-то преуменьшить известность многих других знаменитых скрипачей (с процветающим множеством которых в Германии я сам с глубоким уважением зна­ком); ни в коем случае нельзя считать их меньшего достоинства, если они не привыкли к этой новой ма­нере, и потому что, кроме того, они виртуозно вла­деют (meisterlich besitzen) музыкальными знаниями, быстротой рук и множеством искусных приемов, с ко­торыми они виртуозно обращаются; если же добавить [к этому] живость и приятную приукрашенность Люл­ли, тогда они будут не только подобны иностранцам,

но и с легкостью будут превосходить их. Далее, в кон­це этой работы я желал бы предложить перечень своих уже опубликованных и подготовленных к публикации партит, их тональности (Thonen), и годы, когда они были исполнены, к которым я тебя направляю, что­бы ты, когда встретишь что-нибудь, подобное моим идеям, у других, смог бы определить по хронологии, что я не заимствовал их, а также для того, чтобы ты знал, что я надеюсь еще завершить для твоего увеселе­ния и дальнейших музыкальных целей эти своих рабо­ты, и примешь их с еще большей благосклонностью. С миром, прощай (Lebe wohl, Vale, & fave; Vivi felice; Adieu).

#### ПЕРВЫЕ ПРИМЕЧАНИЯ<sup>4</sup>

Манера исполнения<sup>5</sup> балетов согласно французско­му стилю Люлли<sup>6</sup> и относящиеся к этому примеры, расположенные в соответствующем порядке, нахо­дятся в начале скрипичной партии.

Способ исполнения балетов на скрипках<sup>7</sup> в манере самогó знаменитого Иоганна [Жана] Баптиста Люлли, который мы должны понять во всей его чистоте, ко­торый восхваляют и которым восхищаются самые от­меннейшие маэстро мира настолько, что трудно себе представить манеру более изящную или прекрасную.

Чтобы я мог, благосклонный любитель, раскрыть тебе самые важнейшие секреты, которые тебе не­обходимо знать: имеются две теснейшим и удиви­тельнейшим образом взаимосвязанные особенности, а именно, приятнейшим способом воздействовать на слух и настолько точно отмечать метрику танца (Dantz-Mensur), чтобы тотчас можно было узнать, к какой разновидности принадлежит каждая пье­са, чувствовать движение танца в душе и в ногах (in den Gemüthern und Füßen gleichsamb), как бы вопре­ки всему. На мой взгляд, для этого необходимы пять вещей<sup>8</sup>. Во-первых, для того, чтобы достичь чистоты звуков, необходимо правильно [в нужном месте] на­жимать на струны<sup>9</sup>. Во-вторых, необходимо, чтобы все играющие вели смычок единообразным способом.

<sup>1</sup> «По снисхождению, чтобы не сказать по глупости». Гораций. «De arte poetica», 271–272. Перевод А. А. Фета.

<sup>2</sup> В варианте на французском языке сказано, что «можно позволить что-то наподобие подражания, которое, по-видимому, должно иногда выражать смерть, речь и жесты тех, кого мы изображаем (d'une Imitation, qui semble devoir quelques fois exprimer les meurs, les paroles, & les gestes de ceux qu'on represente.)»; ит.: «имитировать (alle imitationi) чувства [буквально: выразительность] гениальности, слова, жесты тех, кого представляют».

<sup>3</sup> Перевод Вилсона: «<...> кто [уже] скрипач-профессионал (who is a professional violinist)» [14, с. 30].

<sup>4</sup> Нем.: «Erste Anmerkungen»; лат.: «Observationes primæ»; ит.: «Prime osservazioni dell' Autore»; фр.: «Premieres observations de l'Autheur».

<sup>5</sup> Лат.: «exhibidendi modum»; нем.: «produciren»; ит.: «il modo de suonar»; фр.: «Sur la maniere de Jouir».

<sup>6</sup> В тексте на французском языке добавлено: «<...> согласно методу покойного месье де Люлли».

<sup>7</sup> В вариантах на итальянском и французском языке сказано: «<...> на смычковых инструментах».

<sup>8</sup> Во всех вариантах (на немецком, на французском и на итальянском языках написано «пять вещей»: «fünff Stücke», «cinq choses», «cinq choses»). Однако в переводе Вилсона говорится, что необходимо знать пять важных правил: «<...> there are five important rules which apply to this» [14, с. 31]. В переводе Купера и Жако значит: «five considerations» [13, с. 222].

<sup>9</sup> В переводе Вилсона [14, с. 31] сбоку на полях имеется уточнение, в котором говорится, будто бы во французском варианте у Муффата есть указание: «exact Fingering». Однако такое указание в оригинале Муффата не обнаруживается.

В-третьих, чтобы в каждой пьесе неуклонно придерживались надлежащего тактового размера и темпа (*Tact-Mensur oder Zeit und Maß*)<sup>1</sup>. В-четвертых, чтобы точно соблюдались введенные привычные знаки повторений, затем, касающиеся стиля и танцевального искусства. Последнее: необходимо знать, как разумно использовать различные украшения<sup>2</sup>, которые делают балетные пьесы (*Ballet-Stuck*) значительно более красивыми и приятными, а также высвечивают их как будто блестящими драгоценными камнями.

Сюда подходит следующее двустишие:

Contactus, Plectrum, Tempus, Mosatque Venustas  
Efficient alacrem, dulcisonamque chelyn<sup>3</sup>.

### 1. Contactus. Об аппликатуры пальцев

В том, как правильно нажимать на струну, чтобы извлекать чистый звук, нет различия между хорошими исполнителями, хотя они могут различаться по национальности и по мастерству в музыкальном искусстве, за исключением только слабых учеников или неумелых растяп, которые обычно встречаются везде. Нет ничего лучшего для того, чтобы избежать фальшивого тона, как постоянное обучение и поправки под руководством опытного мастера, от которого ожидается, — я предполагаю, — что он предварительно освоил базовые принципы скрипки; здесь я не собираюсь их обсуждать. Только об одном здесь поведу здесь: чтобы приучиться к чистому звуку [нем.: «reinen Thon»; фр.: «oreille delicate»] и приобрести нежный, чуткий слух, после тщательного полного завершения обучения у хорошего мастера<sup>4</sup> поучиться у одаренного любителя (*mit einem <...> begabten Liebhabern stäts übe*), и избегать тех, которые, вместо того, чтобы добиваться совершенства, губят уши и пальцы. Я смог заметить, что у тех, кто еще неопытный, и у фальшиво нажимающих струны, большинство ошибок возникает, а именно, когда звуки находятся один от другого на расстоянии полутона (как то: ми и фа; ля и си-бемоль; си и до, или также фа-диез и соль, до-диез и ре, соль-диез и ля, и т. д.); у них ми или диезы недостаточно высоки, а фа,

напротив, берется недостаточно низко. Немало ошибок возникает в связи с истинной величиной звуков<sup>5</sup>, в результате несоответствия характеру музыкальной фактуры или противоречия гармоническому строю, которые зависят в исполнении трелей и других украшений от того, что было перед или после них, когда берутся неподходящие ноты. Наконец, слух всегда будет оскорблен, когда струны не будут достаточно сильно прижаты [к грифу], вследствие чего возникает отвратительное царпанье<sup>6</sup>.

II. Plectrum. Как вести смычок<sup>7</sup>. В держании смычка у большинства немцев при игре на маленькой и средней скрипке манера схожа с люллистами<sup>8</sup>, так как, нажимая на волос большим пальцем, другие пальцы держат тыльную часть смычка. Таким же способом люллисты обычно держат смычок, [играя на] басы [фр.: *il Violoncino*]; что касается маленькой скрипки, то итальянцы оставляют волос нетронутым [не нажимают на волос], так же, как и гамбисты и другие, играя на басы, оставляют пальцы лежать между деревом и волосом. И хотя, по мнению хороших скрипачей, считающих, что чем дольше будет вестись смычок, чем устойчивее, чем более равномерно, чем приятнее и чем более достойно, тем лучше, [однако] всё же было замечено, что в принципах [ведения] смычка либо вверх, либо вниз немцы и итальянцы не согласны как с люллистами, так, впрочем, и в большинстве случаев между собой. Однако, хорошо известно, что люллисты, которым уже подражают англичане и нидерландцы<sup>9</sup> и многие другие, в одинаковой мере сильнее ведут смычок [*stärcker anzeigen*: «показывают с усилением»] на важнейших нотах музыкального времени (*der musicalischen Zeit-Maß*), в особенности на тех [нотах], которые приходятся на начало такта, на окончание каданса и на тех, благодаря которым сильнее подчеркивается танцевальное движение, пусть даже одновременно их будут играть более тысячи [музыкантов]. Итак, когда благородные кавалеры возвращались из этих стран и не обнаруживали этого единообразия у наших немцев, несмотря на то, что каждый из них во всем остальном был прекрасным

<sup>1</sup> Ит.: «il vero tempo»; фр.: «<...> de garder constamment le vray mouvement de chaque piece (постоянно следить за присущим каждой пьесе темпом).

<sup>2</sup> В переводе Вилсона сбоку написано: «F.: beautiful mannerism», т.е.: «Фр[анцузский]: прекрасный маньеризм» [14, с. 32]. Разумеется, французская лексема «des belles manieres» не имеет никакого отношения к маньеризму как художественному направлению в европейском искусстве и литературе.

<sup>3</sup> Перевод Вилсона: «Аппликатура, смычок, темп, стиль и очарование придают скрипке живое и приятное звучание» [14, с. 32].

<sup>4</sup> В переводе Вилсона [14, с. 32] опущен текст, где сказано, что после «завершения обучения у хорошего мастера» необходимо еще практиковаться с «одаренным любителем». Без этого уточнения получается, что обучение должно проходить одновременно под руководством профессионального музыканта и любителя.

<sup>5</sup> Речь идет о том, что не всегда учитывается интервальный контекст: брать полутон или тон.

<sup>6</sup> В тексте на французском языке результат такого технического недочета исполнителя характеризуется словами «шипящий свист или скрежет».

<sup>7</sup> Лат.: «De Plectro»; нем.: «Plectrum. Wie man den Bogen führen soll»; ит.: «Plectrum. Del modo di condur' l'Archetto»; фр.: «Plectrum. De la maniere de conduire l'Archelet».

<sup>8</sup> Во французском варианте написано «французы» вместо «люллисты».

<sup>9</sup> В варианте на итальянском языке называются «голландцы [и] фламандцы». В переводе Вилсона указаны «датчане».

скрипачом, обращали внимание на различие гармоничной слаженности в сочетании звуков<sup>1</sup>, и [поэту] удивлялись и нередко жаловались на возникающие ошибочные танцевальные движения (*unrichtigen Dantz-Bewegungen*), пусть даже одновременно их будут играть более тысячи [музыкантов]. Чтобы избавиться от этого беспорядка и помочь уйти от опасной путаницы, я счел необходимым изложить здесь важнейшие правила ведения смычка<sup>2</sup>, к каковому способу имеется пример, приведенный в начале так называемой скрипичной партии: знак (I)<sup>3</sup>, указывающий на ведение смычка вниз, а этот знак (v) — означающий ведение смычка вверх.

I. Первая начальная нота в такте [лат.: *temporis*; нем.: *Tact*; ит.: *battuta*; фр.: *note de chaque mesure*], какой бы длительности она ни была, и перед которой



Это правило имеет место также в трехдольных и других тактовых размерах (*Proportionen*), в которых диминуируются ноты [тактовые доли]. Диминуируемы-

нет паузы, всегда должна игратья ведением смычка вниз. Это важнейшее и совершенно необходимое генеральное правило люллистов, от которого вся природа и многое, что отличает это правило от других, зависит полностью, а также от которого зависят остальные правила. Каким образом нужно играть другие ноты, чтобы они этому соответствовали, научат следующие инструкции.

II. В обычном *tempo* (*ordinari tempo*<sup>4</sup>) или *Tact'e* [в размере «C»], который теоретики называют *tempus imperfectum*, из всех нот одинаковой длительности приходящиеся на нечетные числа должны браться смычком вниз, четные же — движением [смычка] наверх. Нечетными числами являются 1, 3, 5, 7, 9, 11 и т. д., четными — 2, 4, 6, 8, 10, 12 и т. д. Смотрите пример А<sup>5</sup>.

ми нотами я, однако, называю те, которые быстрее, чем указано в [знаменателе] знака тактового размера (*Zeit-Zeichen*), пример В<sup>6</sup>.



<sup>1</sup> На всех языках в этом контексте Мuffат использует слово *Harmoni*, например, по-французски: «une si grande difference d'harmonie» (такую большую разницу в слаженности звуков).

<sup>2</sup> В варианте на латинском языке уточняется, что это правила, относящиеся к люллистским принципам; во французском и итальянском вариантах указано, что это принципы ведения смычка согласно французской школе.

<sup>3</sup> В переводе Вилсона используется современное обозначение способа ведения смычка вниз: *p*.

<sup>4</sup> И термин *Tempo* не означал *темп* в современном понимании слова, и термин *Tact* не означал *такт* в современном понимании. Например, широко распространенные выражения *rubare il tempo* или *Il rubamento di tempo*, встречающиеся в вокальном трактате Пьетро Франческо Този [20, с. 99], ни в коем случае не означали «обкрадывать» темп, а предписывали «обкрадывать тактовую долю». Введенный Този в исполнительскую практику прием, получивший впоследствии широкую известность под термином *tempo rubato*, поначалу представлял собой способ «метрической альтерации», суть которого заключается в смещении сопрано и баса по вертикали. Во второй половине XVIII века смысл названного понятия в интерпретации некоторых музыкантов радикально изменился, приближаясь к принятому сегодня его романтическому прочтению, и уже в *Полном музыкальном словаре* Томаса Басби читаем: «Tempo Rubato (итал.). Выражение, применяемое ко времени (темпу — time), попеременно ускоряемому и замедляемому с целью усиления экспрессии» [12, пагинация отсутствует]. Чарльз Бёрни характеризует во *Всеобщей истории музыки* tempo rubato как «неожиданное ускорение и замедление [буквально — ослабление, relaxation] такта» и сообщает, что Франческо Джеминиани мастерски владел этим исполнительским приемом [11, с. 641]. С примером такого прочтения *tempo rubato* в конкретном нотном контексте можно ознакомиться, обратившись к четвертому из *Шести дуэтов для скрипки и альты* Иоганна Андреаса Аммона, опубликованных в Париже около 1780 года, где трижды за предписанием композитора *tempo rubato* следует ремарка *à tempo* и в одном из случаев точная продолжительность действия *tempo rubato* обозначена пунктирной линией [9, с. 11]. Из сказанного следует, что уже в середине XVIII века в Западной Европе (Англия, Джеминиани) под термином *tempo rubato* фигурировали два принципиально различных, никак между собой не связанных исполнительских приема. Возвращаясь к интерпретации терминов *tempo*, *tact* и *tactus* в старинной музыке, адресуем читателя к работам М. Е. Гирфановой [2; 3] и к нашей статье [7].

<sup>5</sup> Мuffат приводит все примеры в отдельных таблицах. В настоящей работе нотные примеры приводятся в соответствующем месте непосредственно в тексте.

<sup>6</sup> В переводе Вилсона опущены примеры, записанные в размерах «6/4» и «12/8».

Паузы (Pausen oder Suspiria), имеющие длительность, равную нотам, также должны быть причислены. [Пример] С.



Со всеми этими правилами люллистов с легкостью согласится большинство хороших скрипачей.

III. В то же время, в [размере] Tripel, который состоит из трех равных нот, составляющих такт, согласно с вышеизложенным правилам, первая [нота] берется [смычком] вниз, вторая — вверх, третья — вновь вниз в медленном темпе [буквально: играя медленно], таким образом, начало следующего такта будет опять взято смычком вниз, то есть, смычок будет дважды взят вниз (der Bogen zweymahl hinab geführt wird). [Пример] D.



Часто, когда играют быстро, смычок берется как бы прыгающим приемом staccato вверх; во второй раз — так же, как и в третий [т.е., на второй и третьей ноте]<sup>1</sup>. [Пример] E.



IV. В тактовом размере на шесть такт подразделяется на две части [Пример] F,



[в тактовом размере] на девять — на три [Пример] G,



[в тактовом размере] на двенадцать — на четыре важнейшие части, [Пример] H,



и каждая эта часть [группа нот] будет объединять три по три ноты, согласно обозначенным в [знаменателях] тактовых размеров длительностям<sup>2</sup>. Из трех равных [нот] почти всегда первая — даже если такт будет неполным — берется [смычком] вниз, другие две, однако, выполняются люллистами при помощи двойного удара [смычком] вверх. F, G, H. Однако же, если перед [нотой] имеется пауза такой же длительности, то последующая

<sup>1</sup> Во французском и итальянском вариантах текста имеются схожие дополнительные уточнения. Фр.: «<...> движение смычка вверх точно делится на две части, и это называется *craquer* [буквально: потрескивая] и выполняется с большой легкостью; при этом всё, что касается такта, без труда выполняется и в несколько более быстром темпе».

<sup>2</sup> Вилсон пишет: "A measure in six is divided in two, in nine it is divided in three, and in twelve it is divided in four, and each of the notes [sic] indicated in the time signature is divided (sic) into three equal parts" [14, с. 36]. Переводчик проигнорировал слово *Theil* (лат.: *partes essentielles*, ит. и фр.: *parti*), в результате чего текст оригинала превратился в очевидную глупость: будто бы четверти и восьмые ноты в размерах «6/4», «9/8» и «12/8» подразделяются на «три равные части».



нота, безусловно, должна быть взята [смычком] вниз, как в размере на три (in Triplen) [Пример] I., так и в других тактовых размерах (Proportionibus) [Пример] L.



V. Если несколько нот, составляющих целый такт, следуют одна за другой, все они должны быть сыграны смычком вниз. [Пример] M. Однако, когда рядом написано больше нот, составляющих полную, существенную часть такта (einen gantzen Essential Theil deß Tacts), то в тактовых размерах на шесть и на двенадцать (in Proportione sextupla und duodecupla), поскольку они будут совпадать с четными [нотами] и нечетными числами, они будут браться смычком в соответствии со вторым правилом попеременно вниз и вверх. [Пример] N. В тактовом размере на девять они будут выполняться согласно первому способу третьего правила. [Пример] O.



VI. Синкопированные равные ноты должны также попеременно исполняться вниз и вверх. [Пример] P.



И это то, что относится к нотам равной длительности.

VII. Что касается нот неравной длительности, то первая из коротких [буквально: маленьких], находящаяся после более долгой, будет причисляться к нечетному числу. Поэтому таковые исполняются в соответствии с этим порядком [Пример] (Q)



или, если того требует ситуация — то по принципу повторяющегося смычка вверх [Пример] (R),

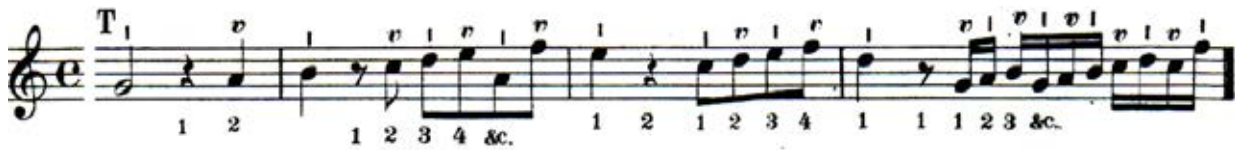


или две более короткие [ноты]<sup>1</sup> могут играть двойным ударом вверх [т.е. приемом *craquer*] [Пример] (S),



<sup>1</sup> У Вилсона указание «две более короткие [ноты]» переведено как «the first two beats of smaller value», то есть вместо «нот» написано «ударов» [14, с. 37].

и непосредственно последующие ноты — чередующимся смычком Q, R, S; паузы будут считаться как ноты такой же длительности [Пример] (Т).



VIII. Когда три ноты составляют одну существенную часть такта, и первая нота имеет точку после себя, то обычно ее исполняют смычком вниз. [Пример] V.



IX. Много следующих одна за другой нот, когда они написаны после паузы или же заполняют такт, либо его существенную часть, то, когда пауза значится в начале такта или в его существенной части, их можно попеременно брать смычком вверх и вниз. [Пример] (X).



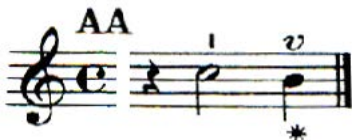
X. Маленькая нота [то есть нота небольшой длительности], написанная в начале такта [Пример] (Y),



или нота, проходящая быстро после точки или паузы [Пример] (Z),



также, если маленькая [нота] написана после более долгой синкопированной [Пример] (AA),



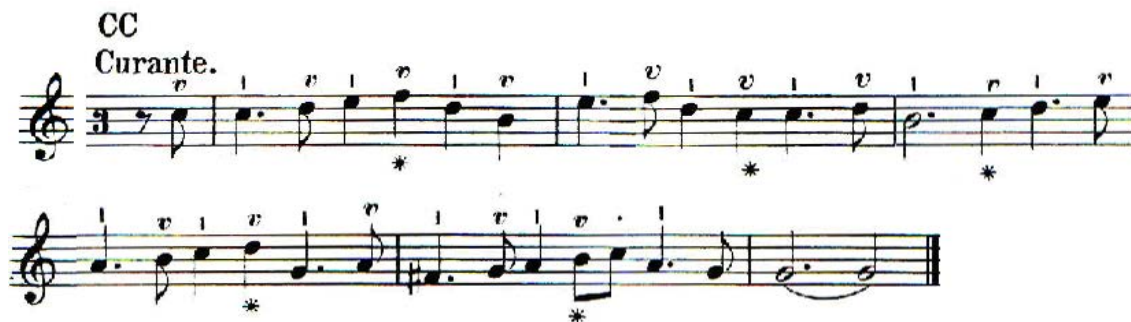
должны всегда игратья смычком наверх; поэтому, если предыдущая нота тоже исполняется смычком наверх, то тогда ведение смычка будет двойным [будет разделяться на две части в движении смычка наверх]. [Пример] (BB).



Из первого правила иногда в куранте, в силу быстроты следования нот, исключаются те, которые начинают четные части такта<sup>1</sup>, например, вторая, четвертая, шестая и другие (когда такая пьеса будет в трехдольном размере); в таком случае такие ноты для большего удобства и диспозиции могут игратья иначе, чем требует правило, то есть смычком наверх, нежели другим способом; в то время как те ноты, которые приходится на нечетные

<sup>1</sup> В немецком варианте текста Муффат пользуется здесь термином *Tact*, в латинском: *tempus*, в итальянском: *battuta*, во французском: *mesure*. В переводе Вилсона [14, с. 39] написано: «even-numbered measures» («четные такты» или «четные доли»). В приведенном Муффатом примере все такты, за исключением одного, шестидольные, то есть, четные.

части такта, всегда исполняют движением смычка вниз для того, чтобы наилучшим образом подчеркнуть танцевальное движение СС<sup>1</sup>.



По этой причине происходит так, что в названных курантах не один такт, а два значатся вместе<sup>2</sup>. Далее, если придерживаются важнейшего правила, а именно, что точно соблюдается закон первой ноты в такте<sup>3</sup>, то для исполнения остальных, то есть нот, значащихся в начале важнейших [разделов такта: den Essentialtheil] и остальных маленьких нот, необходимо чаще всего руководствоваться четвертым, восьмым и десятым правилами пропорции, из-за быстрого темпа [буквально: быстроты] жиг, канарий и им подобных и из-за частого использования в них пунктира, чему научит пример [Пример] DD.



Как и тогда из-за скорости бурре, и других подобных [танцев], при этом чтобы первое правило точнее образом соблюдалось, другие же последующие [die andere folgende Noten] ноты чаще всего игрались бы противоположным седьмому правилу принципу<sup>4</sup>, как это указано в примере EE.



В трех последних примерах [т. е. в примерах ВВ, СС, DD] я отметил знаком \* die Licentz [отступления от требований]. Наконец, если две восьмые или шестнадцатые ноты (zwey Fufellen oder auch halbe Fusellen) присоединены в виде украшения, то они могут иногда игратьсь либо раздельным штрихом (FF) ,



<sup>1</sup> Ниже Муффат пишет, что в последних трех примерах он обозначил звездочками ноты, исполняемые с отступлением от правила.

<sup>2</sup> В переводе Купера и Жако [13, с. 228] это объяснение опущено. В переводе Вилсона вместо слов «в названных курантах» значится: «в танцах, названных курантами» [14, с. 39].

<sup>3</sup> Во французском варианте текста Муффата сказано, что «всегда строго соблюдается первое правило, касающееся первой ноты такта».

<sup>4</sup> В варианте на латыни также говорится, что на практике исполнение нередко может противоречить седьмому правилу. Однако в вариантах текста на итальянском и французском языке Муффат говорит о «восьмом правиле»: «contro l' 8. Regola» и «contre la Regle huitième». При этом «восьмое правило» относится к пунктирным фигурам, которых нет в примере «EE». На эти неточности обращает внимание и Вилсон [14, с. 39].

либо (что более красиво) одним смычком (GG)



Полное противоречие этому способу люллистов<sup>1</sup> — когда берут [смычком] вверх первые ноты в такте без всякого различия, что очень часто встречается у немцев и итальянцев в трехдольном такте, в особенности, когда первая нота в такте короче, чем последующая. В результате такого противоположного суждения и как следствие нарушения наиважнейшего правила Люлли, возникает большое различие<sup>2</sup> как в отношении [звучания] первых, так и других последующих нот. Для того, чтобы лучше понять, о каком различии говорится, в примере НН приведено несколько следующих одна за другой нот, которые могли бы браться некоторыми немцами или итальянцами смычком именно таким образом, и это противоречит способу люллистов: так, как, однако, люллисты вели бы смычок на подобных нотах, показано в II.



В связи с живостью исполнения возникает противоречие также тогда, когда, вопреки десятому правилу ноты восьмой длительности, которые следуют после точки, исполняют одним смычком, объединяя с последующей, как показано в примере LL



согласно люллийской манере это видно в [примере] MM:



Хотя, напротив, если ситуация того потребует, люллистами допускается, чтобы упомянутые последующие короткие ноты брались бы одним и тем же смычком<sup>3</sup>, как и названная восьмая нота, [пример] NN.



И все это является важнейшими правилами ведения смычка у люллистов, которые надлежит исполнять в точности и согласии как на скрипке (Violin), так и на средней виоле (Violen), да и вообще также на бас-виоле (den

<sup>1</sup> Во французской и итальянской версии оригинала Люлли не упоминается.

<sup>2</sup> В итальянском и французском варианте: «<...> большое различие в ведении смычка».

<sup>3</sup> Во французском варианте текста Муффат прибегает к часто используемой им формулировке: «joindre en craquant» (см. выше примечание к правилу III).

Basse). Величайшее искусство люллистов, однако, состоит в том, что при столь часто повторяемом взятии смычком вниз ничего неприятного не ощущается, напротив, они умело соединяют длинную фразу с ис-

кусно отработанной беглостью, с различием в танцевальных движениях и со строгой тождественностью гармонии, и к живой игре чудесным образом добавляется необыкновенная нежная прелесть.

### Литература

1. Бочаров Ю. С. Многоликий термин // Старинная музыка. 2004. № 1. С. 11–13.
2. Гирфанова М. Е. Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: Дисс. ... докт. иск. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2012.
3. Гирфанова М. Е. Теория такта Михаэля Преториуса // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. Т. 3. № 4 (2013). С. 3–15.
4. Панов А. А., Розанов И. В. *Florilegium primum* Георга Муффата: перевод и комментарии // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. Т. 1. № 4 (2011). С. 151–156.
5. Панов А. А., Розанов И. В. *Exquisitoris harmoniæ instrumentalis gravi-secundæ selectus primus* Георга Муффата: перевод и комментарии // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. Т. 2. № 1 (2012). С. 177–192.
6. Панов А. А., Розанов И. В. Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. Т. 2. № 1 (2012). С. 28–44.
7. Панов А. А., Розанов И. В. О терминах *tactus* и *tact* в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI – начала XVIII вв. // Журнал Общества Теории Музыки. № 2 (2014). С. 1–31.
8. Adelung J. Chr. Grammatisch=kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, <...> Erster Theil, <...> Wien: Anton Pichler, 1808.
9. Ammon [J. A.] Six Duos a Violon & Alto <...> Œuvre IIe. Paris: Imbault, s.a. [c1780].
10. Brossard S. de (*l'Abbé*). Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens, dont on se sert fréquemment dans toutes sortes de Musique, & particulièrement dans l'Italienne. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1701.
11. Burney Ch. A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period. <...> Volume The Fourth. London: the Author, 1789.
12. Busby Th. A Complete Dictionary of Music. To which is prefixed, a familiar introduction to the first principles of that science. London: R. Phillips, s.a. [1786].
13. Cooper K., Zsako J. Georg Muffat's Observations on the Lully Style of Performance // The Musical Quarterly. Vol. 53. No. 2 (April 1967). P. 220–245. <https://www.jstor.org/stable/741202>.
14. Georg Muffat on Performance Practice. The Text from *Florilegium Primum*, *Florilegium Secundum*, and *Auserlesene Instrumentalmusik*. A New Translation with Commentary / ed. and trans. by D. K. Wilson from a collation prepared by I. Harer, Y. Luisi-Wechsel, E. Hoetzl, and Th. Binkley. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
15. Grassineau J. A Musical Dictionary; being a Collection of Terms and Characters, As well Ancient as Modern; including the Historical, Theoretical, and Practical Parts of Music <...> London: John Wilcox, 1740.
16. Muffat G. *Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum* <...> [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
17. Muffat G. *Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum* <...> Passau: Georg Adam Höller, 1698.
18. Muffat G. *Exquisitoris Harmoniæ Instrumentalis Gravi-Secundæ Selectus Primus* <...> Passau: Typis Viduæ Mariæ Margarethæ Höllerin, 1701.
19. Panov A. A., Rosanoff I. V. Sébastien de Brossard's *Dictionnaire* of 1701: A comparative analysis of the complete copy // Early Music. Vol. 43. No. 3 (August 2015). P. 417–430. <https://doi.org/10.1093/em/cav044>.
20. Tosi P. F. Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato <...> Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723.
21. Walther J. G. *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* <...> Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

