

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART HISTORY

УДК 78.781.6

АРФА В ЭПОХУ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА И БАРОККО

Покровская Надежда Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры струнных инструментов, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: arfa333@yandex.ru

Статья посвящена изучению малоизвестной страницы в истории арфы – её роли в музыке барокко. В результате исследования обозначились этапы в эволюции инструмента с конца XVI до середины XVIII века. Стремление к преодолению диатонического устройства арфы, мешавшего ей влиться в процесс кардинальных изменений в музыкальной культуре Европы, стало главной тенденцией этого периода.

К освоению арфой хроматической шкалы мастера Испании, Италии, Англии и Германии шли разными путями, создавая инструменты с оригинальными органологическими характеристиками. Это были хроматические одно-, двух и трёхрядные арфы, диатонические двухрядные и крючковые инструменты. Их применяли в тех музыкальных формах и жанрах, которые были свойственны в данное время данной стране. На основе новых качеств этих инструментов происходили изменения в посадке и постановке рук играющих, в фактуре произведений для арфы, что привело в конечном счёте к развитию технической базы игры, к появлению исполнителей-виртуозов и к созданию национальных арфовых школ.

Создание хроматических и крючковой арф в эпоху барокко и репертуара для них профессиональными композиторами – это первый шаг в новой истории арфы. В ранний период создания европейской инструментальной музыки арфа была в главном русле развития всей музыкальной культуры.

Ключевые слова: арфа, барокко, диатоника, хроматическая шкала, типы арф, репертуар, исполнители, мастера.

HARP IN THE ERA OF HIGH RENAISSANCE AND BAROQUE

Pokrovskaya Nadezhda Nikolaevna, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of the String Instruments, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: arfa333@yandex.ru

The article is devoted to the study of a little-known page in the history of the harp, which is its role in Baroque music. The stages in the evolution of the instrument from the end of 16th to the middle of 18th century were identified as a result of the study. The main trend of this period became the desire to overcome the diatonic structure of the harp, which prevented it from joining the process of radical changes in the musical culture of Europe.

The masters of Spain, Italy, England and Germany went in different ways to the harp development of the chromatic scale, creating tools with original organological characteristics. They were chromatic one-, two- and three-row harps, diatonic two-row and hook instruments. They were used in those musical forms and genres that were characteristic of this country at this time. Based on the new qualities of these instruments, there were changes in the planting and staging of the hands of the players, in the texture of the works for the harp, which ultimately led to the development of the technical base of the game, to the emergence of virtuoso performers and to the creation of national harp schools.

The creation of chromatic and hooked harps in the Baroque era and the repertoire for them by professional composers is the first step in the new history of the harp. In the early period of the European instrumental music creation the harp was in the main direction of the whole musical culture development.

Keywords: harp, Baroque, diatonic, chromatic scale, harp types, repertoire, performers, masters.

В тысячелетней истории арфы есть немало «белых пятен», среди которых и арфовое искусство эпохи Барокко. По времени это художественное направление в музыке охватывает около 200 лет, по распространённости – страны Южной, Центральной и островной Европы: Испанию, Италию, Германию, Богемию и Англию. А по значению – это новый этап в развитии музыкального искусства Европы. За эти годы совершился переход от полифонии к оперной монодии и гомофонно-гармоническому стилю; появился новый жанр – опера, новая группа инструментов – скрипичное семейство и инструментальная музыка. Однако до нашего времени дошли лишь отрывочные сведения об арфистах, разных по названиям арфах в разных странах Европы и совсем мало музыки для них. Невольно возникает вопрос: звучала ли арфа в эпоху Барокко?

Если **да** – то какова была её роль, что она внесла нового в музыкальное искусство эпохи и что получила от него? Если **нет** – то почему она осталась в стороне от пути развития музыки? Судя по частым упоминаниям арфы в трудах М. Агриколы, Х. Бермудо, М. Мерсенна, М. Преториуса и других, она всё же была участницей процессов, приведших к новому витку развития инструментализма. Но как они отразились на самом инструменте и на искусстве игры на нём? Учёные описывают арфы с разными органо-логическими признаками, но не пишут, что ценного внесла каждая из них в постановку и технику игры, как изменились возможности арф, их акустические качества и фактура арфовой музыки.

Казалось бы, о манере игры и посадке за инструментом можно судить по иконографическим материалам: художники XVI–XVIII веков часто изображали арфу на картинах на мифологические и бытовые сюжеты. При этом о точном воспроизведении положения рук и пальцев на струнах говорить невозможно, так как чаще всего мы видим не игровые, а приукрашенные позы играющих. С большей степенью достоверности представлены изображения самих инструментов, их внешний

вид и размеры. Однако узнать об их устройстве можно лишь в тех редких случаях, когда в трактатах описаны новые виды арф и помещены их схематические изображения. Достоверны лишь редкие экземпляры арф, сохранившиеся в частных коллекциях и музеях, но по ним трудно составить представление об акустических качествах этих инструментов, так как на них, как правило, играть уже нельзя.

Важно также узнать, почему в разных странах один и тот же инструмент называли по-разному, и попытаться определить, чем ирландская **clair-sach** и уэльская **telyn** отличались от **arpa de dos ordenes** испанцев и **arpa doppia** итальянцев. Хотя выяснить, что каждая из них внесла нового и ценного в искусство игры на арфе и почему некоторые из них так быстро исчезли, можно лишь по тому, в каких формах и жанрах музыки они звучали. И тут возникают трудности. Печатных изданий барочной музыки, в которой звучала арфа, крайне мало. Большая часть её находится до сих пор в рукописном виде в государственных хранилищах или частных собраниях. Лишь в последние десятилетия музыковеды стали интересоваться сочинениями композиторов XVI века (А. Кабесона, Т. О'Керолейна, Л. Р. де Рибайи, Ф. Ф. Палеро, У. Лоуса) и переводить их из табулатуры в современную нотацию.

Более известны и находятся в лучшем состоянии произведения XVII – начала XVIII века. Это уже годы позднего Барокко, когда в результате предыдущего столетнего пути развития были созданы крючковая и первая педальная арфа системы И. Х. Гохбруккера. Об этих инструментах известно многое, но ещё не всё. Поэтому задачами данной работы были сбор и изучение противоречивых материалов по этим проблемам и попытка сделать из них выводы. Главная цель – привлечь внимание инструментоведов и музыковедов к изучению роли арфы в эпоху Барокко и в истории музыки.

Крупнейший современный немецкий инструментовед Ганс Иоахим Цингель в своём тру-

де «Новое учение об арфе» утверждает: «Мы не знаем, когда, где и как наша арфа позднее получила своё, ей одной принадлежащее и до сегодня ей присущее имя» [36, т. 4, с. 24]. Точно указать место и дату появления этого названия у многострунного щипкового инструмента, которого в кельтских странах называли *clairsach* (Ирландия, Шотландия) и *telyn* (Уэльс), конечно, нельзя, но можно попытаться определить ареал возникновения его нового имени и срок его распространения.

Кельтская арфа появилась на континенте не ранее IX века н. э. Это подтверждается её изображением в Псалтыре из университетской библиотеки Утрехта, датируемым приблизительно 860-м годом. Её приносили с собой барды, мигрировавшие из островных государств. На новом месте барды, благодаря высокому искусству игры на своих инструментах, становились либо придворными музыкантами, либо менестрелями. Кочуя с их бродячими труппами, они познакомили с *clairsach* и *telyn* всю Западную и Южную Европу. Там инструменты потеряли свои родовые имена и стали называться собирательным именем *cithara anglica* или просто *cithara*¹.

Это подтверждается иллюстрацией из трактата Марэна Мерсенна «Всеобщая гармония» («*Harmonie universelle*», Париж, 1637), где изображена арфа – трёхсторонний рамный щипковый инструмент – под названием *cithara nova et antiqva* (рис. 1). Название странное – его можно объяснить, на наш взгляд, только тем, что в Центральной Франции не было своей народной арфы, какой она была в Ирландии, Уэльсе и Южной Германии. Лишь в Нормандии и Бретани, где прежде обитали кельтские племена, арфа была хорошо известна, как инструмент труверов. В Южной Франции трубадуры предпочитали лютию. А в труппах жонглёров барды из островной Европы играли на своих инструментах, названия которых местное население не запоминало.

¹ Не следует путать древнегреческую кифару (*κίθαρα*) с *cithara anglica* эпохи Ренессанса. В Древней Греции кифара – большой мужской щипковый инструмент с четырёхсторонней рамой и определённым числом струн (7), натянутых параллельно резонатору, на котором играли плектром. Ирландская *clairsach* и уэльская *telyn* – щипковый инструмент разных размеров с трёхсторонней рамой, с произвольным числом струн (от 12 до 25), натянутых под углом к резонатору, на котором играли пальцами.

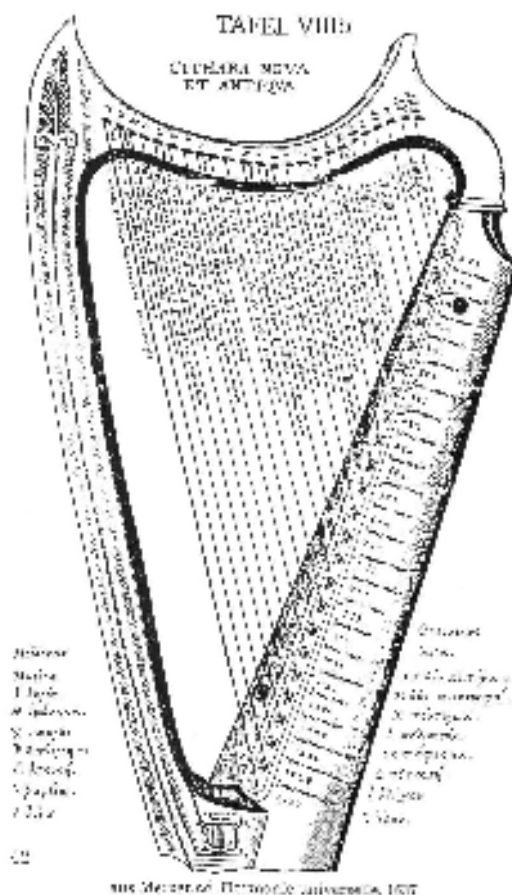


Рисунок 1. Арфа *cithara nova et antiqva* – трёхсторонний рамный щипковый инструмент

Мерсенн подробно описал китару. На раме, на струнах и резонаторе можно прочитать название каждой струны и узнать её длину. Он указал даже, что с извлечением звука на струнах си бекар (Н) получаем мажор, а с извлечением на расположенных рядом струнах си бемоль (В) – звучит минор, то есть арфа (китара) имела диатоническую настройку с элементом хроматики. Число струн у неё – 24, три с половиной октавы. Вероятно, определение *nova* (новая) дано инструменту по сравнению с древнегреческой кифарой, а определение *antiqva* (древняя) – по сравнению с уже появившимися хроматическими инструментами. Ведь уже в 1644 году в Париже появилась большая группа итальянских музыкантов, в том числе арфисты с новыми инструментами, носившими новое имя – *arpa*.

Название *cithara* сохранялось за арфой в Италии до конца XV века. Этот временной рубеж подтверждается перепиской Изабеллы д'Эсте (1474–1539) с музыкантом и музыкальным мастером Аталанте из Флоренции и Антонио Салимбене из Венеции [12, с. 96, 99]. 22 июня 1493 года Изабелла написала 2 письма: одно – к Антонио Салимбене в Венецию: «Мы желаем увидеться с Вами, если обнаружим в Венеции маленькую кифару [*cithara*]... и, если таковая отсутствует, быстро изготовить у какого-либо доброго мастера... на которой мы хотим научиться играть» [12, с. 99]. Другое к Аталанте во Флоренцию: «Желательно Нам иметь... маленькую кифару, по Нашему обычаю просим Вас, чтобы Вы... сделали оную в Вашей галантной манере и с таким количеством струн, каковое считаете нужным...» [12, с. 99].

Кем же был Аталанте, «один из наиболее примечательных музыкантов круга Гонзага, флорентинец по происхождению» [12, с. 95]? Судя по письму Изабеллы, Аталанте был музыкальным мастером, делавшим кифары и лиры. Но в примечании 12 к статье Е. В. Панкиной говорится, что «Аталанте вошёл в историю инструментализма как выдающийся игрец на *лире*...» [12, с. 101], а в 1494 году, в письме от 5 августа Изабеллы к Манфредо де Манфреди он назван *кифаристом*: «Мы желаем и просим тебя, чтобы Аталанте, флорентинец, *кифарист* стал восприемником ребёнка при крещении» [12, с. 96]. На стене *studiolo* в Палаццо Дукале в Мантуе висит маленький многострунный инструмент с трёхсторонней рамой из коллекции Изабеллы д'Эсте. По всем органо-логическим признакам – это арфа. Скорее всего именно о ней и шла речь в переписке маркизы с А. Салимбене и Аталанте. Но в Италии даже в конце XV века инструмент ещё не называли арфой.

Первое упоминание о ней под её современным именем – **Harfe** – встречается в большом труде Мартина Агриколы «*Musica instrumentalis deutsch*» (1528–1530). Во втором томе трактата описано устройство каждого из известных тогда инструментов, в том числе и арфы [14, с. 8]. По мнению Цингеля [36, т. 4, с. 24] слово *harfe* произошло от старонемецкого глагола *harpfen* – дёргать, щипать. Кроме того, глагол имел значение «играть на любом щипковом инструменте». Не только в Германии субстантивировали глагол, превратив его в название инструмента. Гипотезу

Цингеля подтверждают примеры из истории языков других стран.

От **латинского** глагола *harpogo* (грабить, драть), существительного *harpe* (крюк, серп) и прилагательного *harpax* (цепкий) произошли **итальянские** глаголы и существительные *aragone*, *arpione* (крюк, гарпун), *arpioniere* (гарпунёр), *arpeggiare* (играть на арфе), *arpista* (арфист); **французские** – *harpin* (багор), *harpoon* (острога), *harpagon* (скряга, рвач), *arpèger* (играть арпеджио), *arpège* (арпеджио), *harpist* (арфист); **английские** – *harpy* (гарпия, хищник), *harpoon* (гарпун, острога, багор), *harper* (арфист); **испанское** – *arpa* (арфа). Во всех романских языках, распространившихся после завоеваний Цезаря, эти слова близки по смыслу и произношению. Больше того, они указывают на положение пальца во время игры: он должен быть согнут, как серп или крюк. Так арфисты играют до сих пор.

Можно утверждать, что, если создателями европейской арфы принято считать кельтские племена островной Северной Европы, то своё современное имя струнный трёхсторонний рамный щипковый инструмент получил на рубеже XV–XVI веков в Италии, благодаря близости итальянского языка с его латинским прародителем. Далее, как пишет К. Закс, «остаётся... лишь сослаться на... этнографический закон: все культурные новые изобретения распространяются радиально, пока не встретят непреодолимого препятствия» [5, с. 105–106]. Следуя этому закону, новое название инструмента – **arpa** – вместе с итальянской музыкой распространилось по Европе в том произношении и написании, которое было свойственно местному варианту латиницы.

В первую очередь новое имя, без изменений, стало известно в Испании, которая не избежала итальянской культурной экспансии, так как испанский анклав – Неаполитанское королевство – находилось на Аппенинском полуострове. Позже всех новое имя инструмента появилось в Англии, которая упорно противостояла католичеству и влиянию Италии и где вплоть до начала XVIII века свои национальные инструменты ирландцы, шотландцы и валлийцы продолжали называть *clairsach* и *telyn*.

Описывая устройства инструментов, Агрикола указывал и особенности игры на каждом из них, при которых пальцы сохраняли бы по-

ложение естественное для исполнителя. Так, на арфе можно было **одновременно** извлекать звуки, расположенные через струну, один над другим [36, с. 28], то есть **аккорд**. Этот вид фактуры, удобный арфистам, до сих пор вызывает затруднения при игре на других инструментах, на которых легче извлекать звуки, расположенные поступенно. Ещё проще и лучше звучащие аккорды арфист мог исполнять, цепляя струны быстро одну за другой, то есть **арпеджиато (arpeggiato)**. А постоянное исполнение аккордов в разбивку естественно привело к созданию такого вида фактуры,

как **арпеджио (arpeggio)**. Эти названия, в переводе на русский (**как на арфе**) недвусмысленно указывают на то, чем арфа обогатила европейский инструментализм на рубеже XV–XVI веков.

Риман считает «арфообразный бас» аналогом «альбертиевского баса» [14, с. 61]. Но Доменико Альберти жил уже в XVIII веке, то есть, позже того времени, когда в практике арфистов мог появиться подобный вид фактуры. Примером может служить партия арфы в Концерте Г. Ф. Генделя, написанном в январе 1736 года (пример 1) [15, с. 77].

Пример 1

Гендель Г. Концерт для арфы с оркестром В-dur, ч. I, т. 10–11, 16–17

The image shows a musical score for the harp part of George Frideric Handel's Concerto for Harp and Orchestra in D major, first movement, measures 10-11 and 16-17. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat). It features arpeggiated chords and dynamic markings like p (piano) and f (forte).

В фактурном арсенале семейства струнных смычковых инструментов были диатоническая и хроматические гаммы, которых у арфы не было. Если до XV века арфа широко использовалась

в ансамблях с духовыми и щипковыми инструментами и в аккомпанементе пению, то с появлением виол и затем скрипок, для которых основным видом фактуры была гамма, она не смогла

участвовать в совместном с ними музицировании. Началось её отставание от того мощного развития инструментализма и гофонно-гармонической системы, которое происходило в XVI столетии. И хотя арфу продолжали использовать в сопровождении мотетов, баллад и мадригалов, её диатоническая шкала стала ощутимым препятствием для дальнейшего развития инструмента.

Однако ценность звучания арфы и её широкие возможности, как аккордового ансамблевого и аккомпанирующего инструмента стали импульсом к её усовершенствованию и, прежде всего, к освоению большего числа звуков, входящих в хроматическую шкалу. Увеличение числа струн приводило к расширению диапазона и одновременно к усилению давления на деку. Приходилось укреплять её и всю раму, что приводило к росту и утяжелению арфы. Таким образом, происходило постепенное изменение органологических признаков инструмента, и держать его на руках (при игре на ходу) и на коленях становилось всё трудней. Процесс этот начался, по-видимому, когда появилось новое название инструмента, и попытки усовершенствовать арфу уже с конца XV века делали мастера разных стран независимо друг от друга. Одни старались расширить её диапазон. Так, Роберт Нуген (Силезия) из-за небольших размеров инструмента добавил ряд верхних струн – нечто вроде второго мануала – для исполнения мелодии правой рукой. Другие пытались преодолеть её диатоническую природу, например, повышая строй инструмента на полутон при помощи ручного механизма [13, с. 38, 39, прим. 3]. Все эти изобретения не привились, но они обозначили путь развития арфы: освоение хроматической шкалы.

В первой половине XVI века, в период Высокого Ренессанса, инструментальная музыка получила мощный импульс к развитию. Создаются инструменты семейства виол и хроматические арфы с разными органологическими признаками в Испании, Италии и Англии. Процесс этот особенно ярко проявил себя в Испании.

В XV–XVI веках, после открытия Х. Колумба, она стала сильнейшим государством Европы. Богатства Нового Света рекой полились в страну, где следствием стал исключительный подъём искусства: это была эпоха Сервантеса, Эль Греко, Лопе де Вега. Тогда же там начинают печатать *табулатуры* – одна из первых попыток записи

звуков; возникает инструментальная музыка, произведение для отдельных инструментов, в том числе и для арфы.

Расцвет арфовой культуры Испании совпадает с золотым веком страны. Так, в Осуне в 1555 году Хуан Бермудо опубликовал труд «Объяснение музыкальных инструментов» («*Declaracion de los instrumentos musicales*») [31, с. III–IV; 21, с. 119, 122, 124, 139], в IV книге которого есть глава «Искусство настраивать и играть на арфе». В ней подробно говорится о двух видах арф: диатонической, как изжившей себя, и хроматической с одним рядом струн – «*arpa de una orden*». Если старый тип арфы соответствовал грегорианской псалмодии, основанной на диатонике, то мажорно-минорная система требовала инструмента, которому были бы доступны все звуки хроматической шкалы. Бермудо описал такую уже созданную 35-гиструнную арфу. Он отмечал, что этот инструмент звучал несколько по-иному, но выигрыш – *хроматика* – превышал ухудшение звучания [31, с. III, IV] (рис. 2).

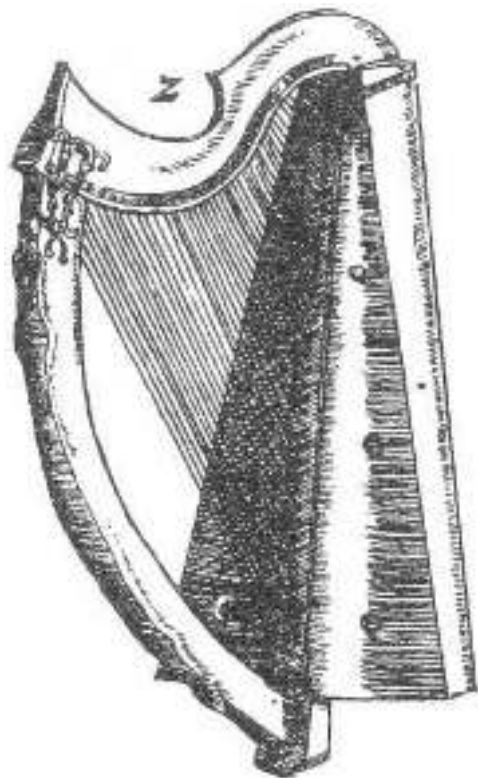


Рисунок 2. Хроматическая арфа с одним рядом струн

С 1546 по 1578 год в Испании в записи табулатурой появляется ряд печатных авторских сборников пьес для разных инструментов, среди которых арфа занимает одно из ведущих мест. Это «Tres libros de musica en cifras para vihuela» Алонсо Мударры (1546), «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela» Луиса Венегаса Энестрозы (1557) и «Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela» Антонио Кабесона (1578). Примечательно, что крупнейшие испанские композиторы эпохи Высокого Возрождения поставили арфу в один ряд с самыми совершенными инструментами своего времени: органом, клавиром и лютней (*vihuela de mano*). Это отметил талантливый арфист современной Испании – Никанор Цабалета. Он нашёл в архивах страны и опубликовал про-

изведения для арфы Рибайи, Палеро и Кабесона. «В Испании с конца XVI до середины XVIII века имела очень развитая совершенная хроматическая арфа. Это стало, без сомнения, основанием, отчего композиторы того времени ставили этот инструмент на один уровень с органом и клавибором» [34].

Самой ранней печатной авторской пьесой для арфы является «Тьенто» А. Мударры, помещённая в III томе его Сборника [29; 31, с. 8]. Аккордовая фактура одновременно у обеих рук и хроматические ходы указывают на то, что она была написана для новой арфы, а красота музыки позволяет назвать её маленьким шедевром XVI века (пример 2).

Пример 2

Мударра А. Тьенто



О своих современниках Бермудо пишет: «Прекраснейшими исполнителями считаю Дона Хуана... Вильада... сеньора Вила... Франсиско Сото и Антонио де Кабесона – музыкантов Его

Величества» [8, с. 528]. Замечательны по музыке и сочинения «испанского Баха», слепого арфиста и органиста, придворного музыканта Карла V и Филиппа II – Дона Феликса Антонио де Кабесона

(1510–1566). Он стал создателем новых музыкальных форм и жанров: вариаций на народные темы и первых фугированных построений. Сборник сочинений Кабесона, изданный его сыном Эрнандо, содержал пьесы для клавишных, арфы и лютни. Он перевел сочинения отца в табулатуру и описал в предисловии к Сборнику хроматическую однорядную арфу: «...эта арфа настолько похожа на клавишные инструменты, что на ней без особых затруднений можно исполнять любые написанные для них (клавишных. – Н. П.) произведения». Общим у этих инструментов были объём звуко-ряда и игра обеими руками. Но важнее принципиальные отличия: разница в положении рук и в движениях пальцев. Сборник имел и дидактическую направленность. Это первая в истории арфы хроматия, в которой пьесы расположены по возрастающей сложности и с педагогическими указаниями («учить со счётом») [31, с. VI].

Народный музыкальный быт испанцев в XVI–XVII веках был полон песен, танцев и ночных серенад под аккомпанемент бродячих музыкантов. В состав уличных ансамблей входила и простая диатоническая арфа. Музыка этих ансамблей была издана в 1674 году в Сарагосе, как приложение к трактату Г. Ф. Б. Санца (1640–1710) «Instruction de musica sobre», рассчитанное на любителей. Оно содержало пособие для аккомпанемента на гитаре, арфе или органе, музыку из репертуара хугларов, арии и танцы в испанском, итальянском и французском стиле [1, с. 14].

Музыкальная жизнь Испании, связанная с богослужением, имела свою особенность. Литургия сопровождалась игрой на органе или арфе. Нередко обязанности органиста и арфиста нес один и тот же музыкант, как правило, выдающийся исполнитель и композитор. Известны имена арфистов, служивших в соборах Толедо, Валенсии, Мадрида. Это Хуан Идальго (1600–1685) – арфист, композитор, создатель первых испанских опер [8, с. 451, 452]. Позднее это Иобернарди и Махадо Лопе [36, с. 140]. Они играли на двойной хроматической арфе с 48 параллельными струнами, описанной в трактате Назарры «Escuela musica» («Музыкальная школа»).

Этот инструмент – **arpa de dos ordenes** – был изобретён в 1586 году итальянским мастером Джамбатиста del Violino (Джакометти). Она звучала в литургии и в оркестре. О ней упоминается в работах Ф. Ф. Рибайи (1677), Хуэте (1702)

и Уллоа (1717) [36, с. 140]. Такая арфа работы мастера Пере Эльтаса (1704) сохранилась в Барселоне. Переход из одного ряда струн в другой ряд был на ней неудобен для правой руки; поэтому приходилось прибегать к помощи левой, что стало прогрессом в области арфового инструментализма.

Среди арфовых мастеров Испании XVII века наиболее известен Хуан Педро Лопес [23, с. 14]. Инструмент, сделанный им около 1700 года, реставрирован и находится в Музее археологии Мадрида. Это двойная арфа эпохи Барокко с 29 струнами диатонического и 18 струнами хроматического ряда, с тонкой колонной и слабо выраженным изгибом консоли (рис. 3). Усовершенствованные хроматические инструменты делали и другие мастера. Испанскую **arpa doplada** с 47 струнами мастера Мартина Кайзера можно увидеть в музеях Авилы и Брюсселя.

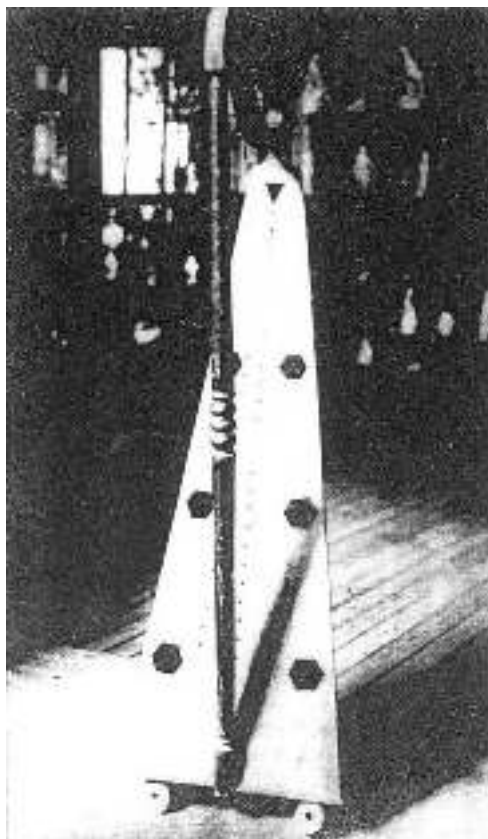


Рисунок 3. Арфа мастера Хуана Лопеса (реконструкция)

В эпоху Высокого Ренессанса музыканты Испании во многом способствовали созданию искусства игры на арфе. В сочинениях испанских композиторов XVI века она представлена как солирующий инструмент и занимает одно из ведущих мест в первых европейских печатных авторских изданиях и первых опытах инструментальной музыки Нового времени. Их пьесы рассчитаны на возможности нового хроматического инструмента, а Сборник А. Кабесона помимо высокой художественной ценности имеет и педагогическую направленность. С творчества Мударры, Кабесона и Палеро в Европе началось формирование национальных профессиональных школ, связанных с арфами нового типа. Создание хроматических арф и репертуара для них композиторами Испании – это первый шаг в новой истории арфы.

Возникновение стиля Барокко на рубеже XVI–XVII веков связывают с деятельностью флорентинского кружка любителя музыки и мецената графа Дж. Барди, приведшей к рождению оперы и гомофонно-гармонической системы. Идеологом нового направления был Винченцо Галилеи, которого Р. Роллан называет «наиболее умным человеком кружка Барди» [17, с. 15–16]. Его главным трудом, в котором Галилеи обосновал преимущества нового направления в музыке, стала книга «Dialogo della musica antica e della moderna» («Диалог о старой и новой музыке»), изданная в 1581 году.

В этом своеобразном манифесте будущего Барокко Винченцо поместил главу о темперации, где писал о преимуществе хроматической шкалы перед диатоникой полифонических школ. Он доказал это экспериментами, научно подтвердив то, что на практике уже осуществляли его старшие современники, деятели искусства Высокого Возрождения: композиторы, исполнители и мастера нескольких европейских стран.

В XVI–XVIII веках арфа в Италии звучала во всех жанрах музыки. Как аккомпанирующий инструмент она встречается в характерных для эпохи Барокко мотетах и мадригалах. Кр. Мальвещи использовал её в Заключительном мадригале, завершавшем бракосочетание Фердинанда Медичи (1589) Он был исполнен на площади Флоренции семью хорами и оркестром, в кото-

рый входили все смычковые (виолы да браччо и да гамба), все щипковые (арфы и все виды лютен), духовые, чембало и орган [6, с. 9]. В том же 1589 году Дж. Каччини использовал арфу в инструментальном концерте и как ансамблевый инструмент в «Интермеццо» [13, с. 102]. Мальвещи и Каччини писали для арфы *doppia*. В опере Дж. Барди «Гармония сфер» вечная Гармония пела под звуки чембало, китарроне и арф [17, с. 12–13].

Опера К. Монтеверди «Орфей» (1607) отличалась не только качеством музыки, но и ролью оркестра. В её партитуре 40 инструментов, в том числе простые арфы и хроматическая арфа *de dos ordenes* [33, с. 34]. Последняя звучит в III акте, где герой своим пением очаровывает Харона. Чтобы показать замечательное искусство Орфея, композитор прибегает здесь к виртуозному, с развитой мелодикой бельканто. Эта ария сопровождается пассажами арфы.

Арфу применяли в оркестре и другие композиторы Италии эпохи Барокко. С. Ланди в партитуре оперы «Святой Алексей» поручил ей басовую партию. В оркестре А. Стриджо преобладало сочетание арф с виолами и лютнями [17, с. 62]. Чаще она звучала в *tutti* наряду с чембало и лютней (оратория С. де Броссара «Трое отроков в пещи вавилонской») [26, с. 1491].

Судя по музыке с участием арфы и по работам музыковедов, писавших о ней, напрашивается вывод, что в Италии арфа была распространена и как сольный, виртуозный инструмент и что в стране была сильная исполнительская школа. Это подтверждают многие источники. На рубеже XVI–XVII веков там были широко известны Помпео Уджьери – танцмейстер и арфист из Милана и Орацио Михи дель'Арпа [36, т. 4, с. 33]. Виртуозом в игре на арфе был глава неаполитанской композиторской школы Алессандро Скарлатти [13, с. 39; 10]. Певцом, виртуозом-арфистом и композитором был Марко Марадзоли (1619–1662) [17, с. 40].

Как пишет Р. Роллан, «в 1653 году в Мюнхене был дан первый... образец нового музыкально-драматического стиля «*Arpa festante*» («Торжествующая арфа») некоего итальянского монаха Маччиони – поэта, композитора, виртуоза на арфе...» [17, с. 91]. Это не единственный пример

деятельности итальянских музыкантов в Европе. Среди выдающихся итальянских певцов и музыкантов, прибывших в Париж ещё в 1644 году, был и Марко дель'Арпа, судя по фамилии – арфист [16, с. 53, прим.]. В 1645 году там же появился Луиджи Росси, создатель кантаты, лучший арфист Рима. Его брата Карло считали в Вечном городе лучшим арфистом после Луиджи [16, с. 61].

Все эти музыканты играли на двойной хроматической арфе с **двумя рядами перекрещивающихся** струн, которая появилась в Италии и Испании на рубеже XVI–XVII веков и о которой есть сообщения в трудах Э. Боттригари (1594), Дж. М. Аргузи (1600), Героне (1613) и Иобернарди (1634). Это барочная **«двойная арфа»**: *arpa doppia* (итал.) или *arpa doplada*, *arpa gran doplada* (исп.), с числом струн до 61 и объёмом до 5 октав. Экземпляр итальянской *arpa doppia*, – «арпа Laura Este» мастера **Г. В. Jakometti (1550–1603)** – сохранилась в Милане.

На ней к семи основным струнам гаммы были добавлены ещё пять, скрепляющихся с первыми около середины. Настроенные колки находились с двух сторон на струноносце, а в деке имелись два ряда отверстий для закрепления струн. Основные семь струн настраивались по диатонической шкале, а пять добавочных – как недостающие хроматические звуки (рис. 4).

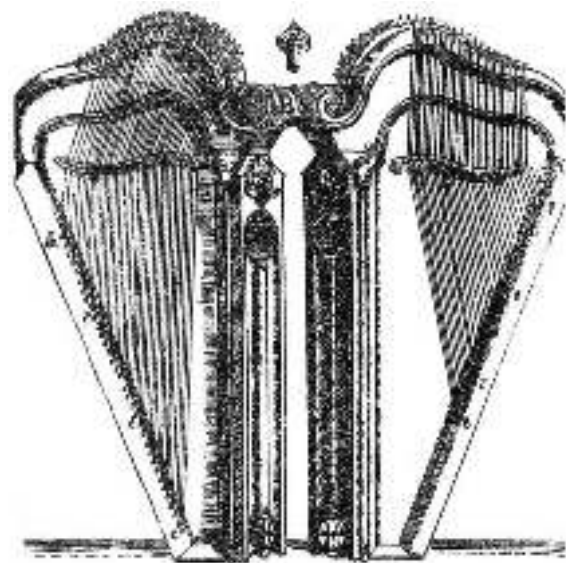


Рисунок 4. Хроматическая арфа с двумя рядами перекрещивающихся струн

Из итальянских мастеров, делавших арфы, можно назвать Джованни Челлини, [17, с. 60] и Дж. Дуифопругкара (1562), а позднее Джулио Марискотто (*Mariscotto*) [36, с. 28]. Инструментам известны три арфы, сделанные Антонио Страдивари – однорядные, небольших размеров. Арфа мастера из музея консерватории Неаполя высотой в 90 см. имеет 27 струн. Другой экземпляр находится в частной коллекции в Генуе [4, с. 38]. Значит даже в эпоху зрелого Барокко продолжали играть на простых диатонических арфах.

Арфовое искусство Италии имело прочную материальную базу. По свидетельству современников, там делали лучшие струны. Особенно славились своей выделкой миланские, а следующими по качеству считались римские. Вплоть до середины XIX века их экспортировали во все страны Европы, в том числе и в Россию [19, с. 132].

В Ирландии, Шотландии и Уэльсе, где арфа была подлинно народным инструментом, к XVI веку была создана своя **двойная диатоническая арфа**. Два ряда её струн настраивались в унисон для усиления звука. Эту арфу описал и поместил её изображение М. Преториус во второй части своего труда *«Syntagma musicum»* (*‘De organographia’*, т. 2, 1619). В XVII веке в Уэльсе, Италии и Южной Германии стали известны громоздкие арфы с тремя рядами струн, число которых доходило до 100. О них есть сведения у Иобернарди (1634), М. Мерсенна (1697) и В. К. Принтца (1690). Два ряда струн большой уэльской арфы *Telyn Dair Rhos* настраивались в соль мажоре, а средний ряд – как чёрные клавиши. Из 75 струн арфы 37 служили для игры левой рукой басовой партии; 27 – для исполнения мелодии правой и 34 – для случайных знаков [4, с. 32]. По сведениям из Словаря Гроува именно для этой хроматической арфы писали У. Лоус и Г. Ф. Гендель [9]. Известно имя шотландского мастера, делавшего подобные арфы. Это *Tim Holrough* (рис. 5). В Германии их делал мастер *Ratner M. Tharan*.

Р. Норт (1651–1734) пишет, что «англичане настолько же превосходны в инструментальной музыке, насколько итальянцы – в вокальной». Подтверждая это, Т. Смирнова в своей диссертации приводит цитату из работы С. Худякова: «По примеру английского двора Франциск I учредил оркестр из 16 рожков, 4 арф, 8 лютней, во-



Рисунок 5. Уэльская трёхрядная арфа Telyn Dair Rhe

лынок, 2 скрипок, 8 альтов, 2 флейт и 9 тромбон» [18, с. 47]. В статье о творчестве У. Лоуса из Словаря Гроува подчёркнуто, что в нём «особое место занимают сюиты-вариации для так называемого арфового консорта, состоящего из скрипки, басовой виолы, теорбы и арфы» [9]. Тембр арфы действительно обогащает общее звучание такого состава инструментов. О роли арфы в этом жанре английской барочной музыки пишет и М. Преториус: «Консорт – гармоничное, спокойное и нежное сочетание различных инструментов – харпсихорда или большого спинета с большой лирой, двойной арфой, лютней, теорбой, пандорой, пенорконом, китерном, басовой виолой, маленьким дискантовым фиделем, поперечной флейтой или блокфлейтой... в одном ансамбле» [18, с. 16, прим. 44].

Все эти высказывания свидетельствуют о действительно широком применении арфы английскими композиторами эпохи Барокко. То, что Г. Ф. Гендель почти 50 лет прожил в Англии, где арфу любили, отразилось в его творчестве. Могло сказаться также его знакомство с музыкальной культурой Италии, в частности – занятия с

Алессандро Скарлатти, который был известен, как арфист-виртуоз [13, с. 39]². Арфа звучит и в оратории «Эсфирь» Генделя (1720) и в его инструментальной музыке. В 1736 году он написал Концерт для арфы или органа с оркестром, который был исполнен во время поста в антракте на премьере оратории «Торжество Александра». Его первым исполнителем был выдающийся слепой уэльский арфист Джон Пэрри (1710–1782). Уже в октябре 1738 года Концерт был издан [15, с. 77]. Его Urtext впервые был опубликован в немецком стотомном издании Собрания сочинений Генделя и переиздан в 30-х годах XX века, как № 6, ор. 4 из 20 его органных концертов [27].

Отличительным признаком музыки Барокко, к лучшим образцам которой относится Концерт Генделя, является неспецифичность его фактуры: она не отличается от клавишинной, в ней нет большого числа арпеджио и аккордов в широком расположении. По форме – это типичный инструментальный концерт своей эпохи: трёхчастный, небольшой по объёму. Авторских динамических указаний крайне мало, но характер музыки позволяет определить динамику как контрастную. Диапазон музыки не превышает четырёх октав; в партии правой руки преобладает мелкая позиционная техника, в партии левой – альбертиевы басы со скрытой полифонией.

Авторское обозначение темпа I части – *Andante allegro*; вероятно, это ещё спокойнее, чем *Allegro moderato*. По характеру – это жизнеутверждающая, почти маршевая музыка. Замечательная по красоте II часть – *Larghetto* – сочетает в себе элементы чаконны и арии *lamento*. В её бесконечной мелодии – интонации плача, стона, достигающие наибольшей выразительности в куль-

² О степени влияния итальянской инструментальной музыки на творчество Г. Ф. Генделя говорят его сочинения. Гендель был знаком с отцом и сыном Скарлатти, и Алессандро Скарлатти в своё время был арфистом-виртуозом, а Доменико стал одним из основателей современного пианизма. Итальянское арфовое искусство на рубеже XV–XVI веков было наиболее развитым в Западной Европе; его уровень был сопоставим с уровнем и ролью арфового искусства английских мастеров, так как островная Европа была родиной арфы, и традиции высочайшей арфовой культуры бардов не совсем угасли в Англии. Гендель смог аккумулировать в своих арфовых опусах достижения и итальянской, и английской арфовых школ.

минации. Но и здесь Гендель лишь регистром и предельной напряжённостью интонации показывает, что достигнута вершина формы. После неё оставлено место для каденции, которую по традиции сочинял исполнитель. Короткий финал идёт на одном дыхании; стремительный темп и синкопированный ритм придают ему танцевальный, праздничный характер.

В 1928 году в отделе манускриптов Берлинской библиотеки В. Дулова обнаружила первое венское (1826) издание двух пьес Генделя для арфы: *Тему с вариациями* и *Пастораль*. Даты их создания неизвестны; рукопись первой пьесы, хранившаяся в Прусской государственной библиотеке, ныне утеряна.

Тема с вариациями соль минор по фактуре имеет много общего с клавирными опусами Генделя. Три вариации цикла написаны по принципу ритмического ускорения движения, которое создаёт внутреннее напряжение в музыке. Пастораль – трёхчастная пьеса с контрастной серединой. Её основной музыкальный образ – танцевальный, народно-крестьянский. Средняя часть наполнена печальными, несколько изнеженными интонациями.

В статье «Гендель-арфист» Г. Цингель предположил, что гениальный музыкант играл на арфе, и ссылается при этом на портрет неизвестного молодого человека за арфой, который возможно мог быть Генделем. Как ни лестно арфистам думать, что великий композитор причастен этому инструменту, всё же убедительных доказательств тому нет [35].

Из-за диатонического устройства простой арфы её применение в оркестре и ансамбле было ограниченным. Изобретение хроматических арф ненамного улучшило положение, так как со временем выявились их недостатки: ухудшилось звучание, расстояние между струн в местах их переkreщивания было настолько узким, что пальцы работали с трудом, и возникла масса призвуков. Громко играть на них было невозможно, а из-за значительного объёма и веса – физически трудно.

Не только в Италии, Испании и Уэльсе понимали, что диатоника обедняет инструмент и нужно искать пути расширения его возможностей. В 1690 году неизвестный тирольский мастер сделал **крючковую арфу** (Hakenharfe) [11]. Это было **первым шагом к изменению настройки арфы во время игры**. Её устройство было несложным.

В верхнюю часть рамы под колками для настройки были вбиты крючки, сквозь которые свободно проходили струны. Играя правой рукой, нужно было левой повернуть под определённым углом крючок – и он зажимал струну, укорачивая её на установленную длину. Струна начинала звучать на полутон выше. Крючки были приделаны к струнам фа и до всех октав, и к основным тональностям – натуральным До мажору и ля минору – прибавились соль и ре мажор со своими параллельными. Для гармонического лада настраивали ключом седьмые ступени всех ступеней. Позднее крючки приделали ко всем струнам кроме си и ми, и стало возможным, применяя энгармонизм, играть во всех тональностях, а без применения его – в диэзных до си мажора включительно (рис. 6).



Рисунок 6. Крючковая арфа

Возможности этого инструмента также были ограничены. В бемольных тональностях играли только с применением энгармонизмов. Нельзя

было изменить звучание сразу всех одноименных струн, а левая рука эпизодически выключалась из игры для поворотов крючков. Трудно было гарантировать точное повышение на полутон, так как ввинченные в дерево крючки скоро разбалтывались и при колебании струны отходили от нужного положения. Возникали дребезжание и фальшь. Крючок уводил струну в сторону от нужного положения, и расстояния между струнами становились неравными, что мешало чёткому исполнению технических пассажей.

Несмотря на все отрицательные моменты, появление крючкового инструмента стало шагом вперёд на пути превращения арфы из инструмента с натуральным строем и одной тональностью в инструмент с диатоническим строем и многими тональностями. Она оказалась очень жизнеспособной и распространилась по всей Европе. В Богемии, Австрии, Южной Германии, Италии она стала народным инструментом. Её можно было услышать на улицах Москвы и Петербурга [19, с. 134]. **Крючковая арфа** дожила без принципиальных изменений до середины XX века в Чехословакии [25, с. 159] и стала прообразом современных народных арф Латинской Америки (рис. 7).



Рисунок 7. Уличный музыкант (Перу).
Середина XX века

Вскоре после создания крючковой арфы стали совершенствовать её систему зажима струны, введя вилковые крючки, чтобы не допускать отклонения струны от начального положения [24, с. 1120]. Такие крючки применялись в Шотландии уже с конца XVII века [4, с. 29]. В 1701 году мастер Г. Муффат приделал к арфе основание [37, т. 4, с. 138]. Она стала выше и тяжелее; на ней приходилось играть сидя, ставя арфу на пол. Разновидность этой арфы с ножками, без основания, на которой можно было играть стоя, была инструментом бродячих музыкантов (рис. 8).



Рисунок 8. Бродячие музыканты в окрестностях
Неханиц (Богемия). Начало XX века

В конце XVII – начале XVIII века барочные хроматические арфы уступили место крючковой, которая удовлетворяла требованиям времени, так как на ней можно было изменять высоту звучания струн во время игры и исполнять новые виды фактуры – гамму и мелкую технику, сложившиеся в композиторской и исполнительской практике той эпохи. Благодаря сравнительной лёгкости

овладения игры на ней и портативности, крючковая арфа распространилась по всей Европе, а центр арфового искусства переместился в Германию и Богемию.

Репертуар крючковой арфы состоял из аккомпанемента к народным песням и танцам разных стран [10, с. 47; 22, с. 18]. О нём можно судить по игре московского арфиста Лоренца, которого описал знавший его Я. Штелин. Лоренц около сорока лет пел в трактирах и домах, куда его приглашали, старые немецкие песни (шуточные, студенческие) под аккомпанемент маленькой переносной арфы, играл на ней менуэты, полонезы и обучал желающих [22, с. 88]. Устройство подобных арф было настолько просто, что их вполне мог сделать хороший столяр. Так к середине XVIII века этот инструмент был освоен и в России.

Для крючковой арфы как для солирующего инструмента крупнейшими композиторами Барокко и мастерами мангеймской и венской школ была создана высокохудожественная музыка крупных форм. В характерном для того времени жанре *трио-соната* написаны «Шесть сонат для флейты, альты и арфы» Й. Кр. Шикгардта (1670–1740). Последовательность из 4 частей в них та же, что в трио-сонатах **Ар. Корелли**: медленно, быстро, медленно, быстро, а тональности (до мажор, соль мажор, ми минор) говорят о предназначении для крючкового инструмента.

В доме И. С. Баха среди многих музыкальных инструментов была и арфа. Писал ли Бах для арфы? Установлено, что одна из его сюит для флейты и ария тенора из кантаты «Amore traditore» идут в сопровождении арфы. Сюиты ми мажор и ми минор написаны на двух строчках, но инструмент не обозначен. Исследователи творчества Баха полагают, что сюиты созданы для арфы, так как в них, по сравнению с клавишными сюитами, мало модуляций. Тональности же подходят и крючковой, и первой педальной арфе Гохбруккера с основной настройкой в до мажоре [32, с. 693, № 1006]. Бах нередко свои сочинения перелагал для нескольких инструментов, и обе эти сюиты существуют в авторских версиях для скрипки и лютни. Но арфистам не следует отказываться от наследия великого композитора только потому, что он счёл возможным предложить одну и ту же музыку разным инструментам [3, с. 2].

В Сюите ми минор (Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Бурре, Жига) привлекает внимание Прелюдия, структура которой напоминает гениальную органную Прелюдию и Токкату ре минор. В ней такое же драматическое хоральное начало, сменяющееся фугированным Presto. Явно танцевальный характер имеют только французские танцы – Бурре и элегантная Куранта. Гаммаобразных пассажей в Сюите почти нет, кроме Жиги с её имитационной виртуозной фактурой.

По тональностям ми мажор и ми минор можно понять, что сюиты И. С. Баха предназначались крючковому инструменту, а сочинения Г. Ф. Генделя для арфы – Концерт си бемоль мажор, Пастораль, Тема с вариациями (все в соль миноре) – созданы для трёхрядной хроматической валлийской арфы. Судя по тональности соль минор, можно утверждать также, что и Сюиту № 7 из Восьми больших сюит Гендель написал для арфы. На это указывают выставленные в уртексте бемоли для отказа от случайных знаков. Они нужны только арфистам, как сигнал для перехода в другой ряд струн, но не нужны играющим на клавире [2].

Центром инструментальной музыки Европы в середине XVIII века становится Германия, где закладываются основы современного симфонического оркестра и формы сонатного аллегро. Однако крючковая арфа в оркестр Стамица не вошла. Для неё были созданы первые ранние классические сонаты и концерты композиторами-мангеймцами Фр. Бендой, Э. Эйхнером, И. Шенком, а позднее представителями венской школы Г. Х. Вагензайлем, Ф. Рустом, которые видели в ней инструмент сольный и ансамблевый. В их арфовых сочинениях основным видом фактуры становятся гамма и мелкая техника, которые привнесли в арфовое исполнительство новое качество – виртуозность. Вернихом, Венцелем и И. Г. Бакофеном были созданы первые школы для крючковой арфы. Появились и первые немецкие виртуозы: Х. В. Зааль, Мут, И. А. Кирхгоф и И. Мюльнер-Голнхофер³.

По свидетельству современников немецкий арфист Иоганн Андреас Кирхгоф (1722–1799) был выдающимся исполнителем на крючковом

³ В Тироле существовала сильная школа музыкальных мастеров, среди которых были специалисты, делавшие арфы. К ним относится Каспар Тиффенбрукер, умерший около 1570 года.

инструменте и гастролировал по всей Европе [28, т. 1, с. 225, 236–237]. В России его появление было воспринято, как художественно значительное событие. Он играл при дворе Анны Иоанновны как солист и оркестрант [30, с. 2] (рис. 10). Итальянских коллег Кирхгофа по оркестру поразил его репертуар. Я. Штелин пишет, что он играл концерты и сложные ансамбли мастеров мангеймской школы, которые для крючковой арфы создавали произведение крупной формы [22, с. 119].



Рисунок 9. Иоганн Андреас Кирхгоф.
Портрет работы Э. Паульсена

С конца XV и до середины XVIII века, на которые приходится эпохи Высокого Ренессанса и Барокко, арфа прошла большой путь развития, состоявший из нескольких этапов, каждый из которых был связан с определённым видом инструмента. Это были простые диатонические арфы и хроматические с разными органологическими признаками. На каждом последующем этапе инструменты совершенствовались, их возможности расширялись и становились основой для разнообразной фактуры сочинений и для обогащения технической базы играющих.

Арфа, обретая на рубеже XV–XVI веков свое новое имя, – обогатила европейскую инструментальную музыку такими видами фактуры, как *аккорд*, *арпеджио*, *арфообразные (альбертиевы) басы* и штрихом *арпеджиато*. Она выросла и встала на землю, получив в 1701 году основание. Её диапазон увеличился до 5 с половиной октав, а левая рука освободилась для игры. Усилиями многих мастеров эпохи была достигнута цель всех улучшений в её конструкции: с созданием крючковой арфы стало возможным изменять звучание струн во время игры и была освоена хроматическая шкала. Освоив все тональности и новый для себя вид техники – *гамму* – арфа стала инструментом виртуозным и вытеснила из европейского инструментария ротту, круит, лиру и все виды хроматических арф.

Этапы развития инструмента совпадали с моментами наивысшего развития музыкального искусства в каждой определённой стране Европы. При этом арфа звучала в тех жанрах и формах, которые были характерны для данной страны в данный период.

В Испании при переходе от Ренессанса к раннему Барокко простую диатоническую и однорядную хроматическую арфу слышали в церкви, в сочинениях композиторов-профессионалов и на улице. В период среднего Барокко, когда Европа была очарована итальянским бельканто, двухрядные хроматические и диатонические арфы звучали в оперном оркестре, в аккомпанементе к мотетам и мадригалам.

В Англии и Германии, в годы позднего Барокко, связанные с возросшей ролью инструментальной музыки, с именами Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, с созданием Мангеймской школы, трёхрядная хроматическая и крючковая арфы были использованы во всех жанрах и формах музыки. Они звучали в трио-сонатах, ансамблях различного состава, в ораториях и кантатах, инструментальных концертах и сюитах, в составе оперных оркестров.

Поэтому можно сделать вывод, что создание хроматических и крючковой арф и репертуара для них профессиональными композиторами в эпоху Высокого Ренессанса и Барокко – это первый шаг в новой истории арфы. Важно также, что в период становления европейской инструментальной музыки арфа была в главном русле развития всей музыкальной культуры.

Литература

1. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. – Л.: Музыка, [Ленгрд. отд-ние], 1968. – 188 с.
2. Гендель Г. Ф. Сюита № 7 // Восемь больших сюит для фортепиано / ред. Н. А. Копчевский. – М.: Музыка, 1985. – 111 с.
3. Доброхотов Б. В. Предисловие // Бах И. С. Полифонические произведения. – М.: Музыка, 1973. – 51 с.
4. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М.: Совет. композитор, 1975. – 230 с.
5. Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура Древнего мира. – Л.: Музгиз, 1937. – С. 90–108.
6. Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия. – М.: Музгиз, 1936. – Вып. II. – 209 с.
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1983. – Т. I. – 696 с.
8. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. – М.: Музыка, 1966. – 573 с.
9. Музыкальный словарь Гроува. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
10. Ноль Л. История развития камерной музыки и её значение для музыканта. – СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1882. – 162 с.
11. О происхождении и усовершенствовании арфы // Литературные прибавления к «Нувеллисту». – 1863. – Февраль.
12. Панкина Е. В. Музыканты Изабеллы д’Эсте в переписке дома Гонзага // Сиб. муз. альм. – 2003. – Новосибирск: НГК, 2006. – С. 93–101.
13. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем. – М.: Музгиз, 1939. – 312 с.
14. Риман Г. Музыкальный словарь. – М.: Юргенсон, 1901. – 1531 с.
15. Роллан Р. Гендель. – М.: Музыка, 1984. – 255 с.
16. Роллан Р. Музыканты прошлых дней. Мазарини и музыка. – Л.: Худож. лит., 1935. – 470 с.
17. Роллан Р. Опера в XVII веке. Италия, Германия, Англия. – М.: Музгиз, 1931. – 131 с.
18. Смирнова Т. В. Английские консортные жанры конца XVI – первой половины XVII веков: дис. ... канд. искусств. – Новосибирск, 2009. – 387 с.
19. Столянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л.: Мысль, 1926. – 187 с.
20. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. – М.: Музгиз, 1959. – 267 с.
21. Фролкин В. А. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогические воззрения // Ист.-теорет. вопр. западноевроп. музыки (от Возрождения до романтизма). – М., 1978. – С. 118–141. – (Тр. ГМПИ им. Гнесиных; вып. 40).
22. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л.: Тритон, 1935. – 190 с.
23. Ibanez Cristina Bordas. Reencuentro con el Arpa de Juan Lopez (Toledo, ca.1700). – Valencia: Edita A.A.A.A. “Nicanor Zabaleta”, 1991. – P. 14–17.
24. Kunitz H. Die Instrumentation. Teil XI. Harfe. – Leipzig: VEB, Breitkopf und Härtel, Musikverlag, 1960. – S. 1119–1224.
25. Kunz L. Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I // Handbuch der europäischen Volksinstrumenten. Seria I. – B. 2. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974. – 186 s. [Text: 91–96 s.].
26. Lawrencie L. de la. Musique de Luth, de Guitare et de Harpe // A. Lavignac et L. de la Lawrencie. Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire. – I partie. Histoire de la musique. XVII et XVIII siècle. France. Musique instrumentale. – Paris: Librairie Delagrave, 1931. – V. 18. – P. 1490–1491.
27. Lenzewski sen Gustav. Vorwort // G.F. Händel. Konzert für Harfe oder Orgel (Cembalo oder Klavier) und Orchester. – Berlin: Ch. Fr. Verweg, O.J. – 14 s.
28. Mooser A. Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII siècle. – Geneve: Mont-Blanc, 1948–1951. – V.1. – 412 p.; V. 2. – 683 p.
29. Mudarra A. Tiento // Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo. – Milano, Ricordi, 1977. – P. 18.
30. The Power of the Harp. Exhibition catalogue. Ed. by Mette Müller. – Musikhistorisk Museum og Carl Claudius’ Samling. – Copenhagen, 1993. – 31 s.
31. Rotondi Giuliana Albasetti. Prefazione. Note relative agli autori e ai pezzi // Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo. – Milano: Ricordi, 1977. – X + 27 p.
32. Schmieder W. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach /Bach-Werke-Verzeichnis/. – Leipzig: VEB Breitkopf und Härtel, 1966. – 747 s.
33. Tournier M. La Harpe à travers la monde et l’ecrit de la Harpe. – Paris: Lemoine, 1959. – 94 p.

34. Zabaleta Nicanor. Vorwort // Original Harp repertoire. Spanish Masters (XVI and XVII Century). – London: Schott & Co, LTD. – 1954. – 7 p.
35. Zingel H.J. Haendel, le harpist // Association Internationale des harpists et Amis de la Harpe. – 1969, printemps. – P. 20–22.
36. Zingel H.J. Lexikon der Harfe. – Regensburg, 1977. – S. 42.
37. Zingel H.J. Neue Harfenlehre. – Leipzig: VEB Hofmeister, 1969. – B. 4. – 191 s.

References

1. Volman B.L. *Gitara i gitaristy [The guitar and guitarists]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1968. 188 p. (In Russ.).
2. Gendel G.F. Syuita № 7 [Suite № 7]. *Vosem' bol'shikh syuit dlya fortepiano [Eight large suites for piano]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 111 p. (In Russ.).
3. Dobrokhotov B.V. Predislovie [Foreword]. *Bakh I.S. Polifonicheskie proizvedeniya [Polyphonic production]*. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 51 p. (In Russ.).
4. Dulova V.G. *Iskusstvo igry na arfe [The art of playing the harp]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1975. 230 p. (In Russ.).
5. Zaks K. Muzykal'naya kul'tura Vavilona i Assirii [Musical culture of Babylon and Assyria]. *Muzykal'naya kul'tura Drevnego mira [Musical Culture of the Ancient World]*. Leningrad, Muzgiz Publ., 1937, pp. 90-108. (In Russ.).
6. Ivanov-Boretskiy M.V. *Muzykal'no-istoricheskaya khrestomatiya [Musical-historical reader]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1936, iss. II. 209 p. (In Russ.).
7. Livanova T.N. *Istoriya zapadnoevropeyskoy muzyki do 1789 goda [The history of Western European music until 1789]*. Moscow, Muzyka Publ., 1983, vol. I. 696 p. (In Russ.).
8. *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance]*. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 573 p. (In Russ.).
9. *Muzykal'nyy slovar' Grouva [Grove's musical dictionary]*. Moscow, Praktika Publ., 2001. 1095 p. (In Russ.).
10. Nol' L. *Istoriya razvitiya kamernoy muzyki i ee znachenie dlya muzykanta [The history of the development of chamber music and its significance for the music]*. St. Petersburg, Izd. A.S. Suvorina Publ., 1882. 162 p. (In Russ.).
11. O proiskhozhdenii i usovershenstvovanii arfy [On the origin and improvement of the harp]. *Literaturnye pribavleniya k „Nuvellistu“ [Literary additions to the “Nouvelleist”]*, 1863, February. (In Russ.).
12. Pankina E.V. Muzykanty Izabelly d'Este v perepiske doma Gonzaga [Musicians Isabella d'Este in the Correspondence of the House of Gonzaga]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh - 2003 [Siberian musical almanac - 2003]*. Novosibirsk, NGK Publ., 2006, pp. 93-101. (In Russ.).
13. Polomarenko I.A. *Arfa v proshlom i nastoyashchem [Arfa in the past and present]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1939. 312 p. (In Russ.).
14. Riman G. *Muzykal'nyy slovar' [The musical dictionary]*. Moscow, Yurgenson Publ., 1901. 1531 p. (In Russ.).
15. Rollan R. *Gendel [Handel]*. Moscow, Muzyka Publ., 1984. 255 p. (In Russ.).
16. Rollan R. *Muzykanty proshlykh dney. Mazarini i muzyka [Musicians of the past days. Mazarin and music]*. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1935. 470 p. (In Russ.).
17. Rollan R. *Opera v XVII veke Italiya, Germaniya, Angliya [Opera in the XVII century. Italy, Germany, England]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1931. 131 p. (In Russ.).
18. Smirnova T.V. *Angliyskie konsortnye zhanry kontsa XVI – pervoy poloviny XVII vekov: dis. kand. iskusstvovedeniya [English consortium genres of the late XVI - first half of the XVII centuries. Diss. PhD Art History]*. Novosibirsk, 2009. 387 p. (In Russ.).
19. Stolpyanskiy P.N. *Staryy Peterburg. Muzyka i muzitsirovanie v starom Peterburge [Old St. Petersburg. Music and music making in old Petersburg]*. Leningrad, Mysl' Publ., 1926. 187 p. (In Russ.).
20. Struve B.A. *Protsess formirovaniya viol i skripok [The process of formation of violas and violins]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1959. 267 p. (In Russ.).
21. Frolkin V.A. *Khuan Bermudo i ego muzykal'no-pedagogicheskie vozzreniya [Juan Bermudo and his musical and pedagogical views]. Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma) [Historical and theoretical questions of Western European music (from Renaissance to Romanticism)]*. Moscow, 1978, pp. 118-141. (In Russ.).
22. Shtelin Ya. *Muzyka i balet v Rossii XVIII veka [Music and ballet in Russia of the XVIII century]*. Leningrad, Triton Publ., 1935. 190 p. (In Russ.).
23. Ibanez Cristina Bordas. *Reencuentro con el Arpa de Juan Lopez (Toledo, ca.1700)*. Valencia, Edita A.A.A.A. Nicanor Zabaleta Publ., 1991, pp. 14-17. (In Span.).

24. Kunitz H. *Die Instrumentation. Teil XI. Harfe*. Leipzig, VEB, Breitkopf und Härtel, Musikverlag Publ., 1960, pp. 1119-1224. (In Germ.).
25. Kunz L. Die Volksinstrumente der Tschechoslowakei. Teil I. *Handbuch der europäischen Volksinstrumenten. Seria I. B. 2*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik Publ., 1974. 186 p. [Text: 91–96 p.]. (In Germ.).
26. Lawrence L. de la. *Musique de Luth, de Guitare et de Harpe. A. Lavignac et L. de la Lawrence. Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du conservatoire. I partie. Histoire de la musique. XVII et XVIII siècle. France. Musique instrumentale*. Paris, Librairie Delagrave Publ., 1931, vol. 18, pp. 1490-1491. (In French).
27. Lenzewski sen Gustav. Vorwort. *G.F. Händel. Konzert für Harfe oder Orgel (Cembalo oder Klavier) und Orchester*. Berlin, Ch.Fr. Verweg, O.J. Publ. 14 p. (In Germ.).
28. Mooser A. *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie au XVIII siècle*. Geneve, Mont-Blanc Publ., 1948-1951, vol. 1. 412 p.; vol. 2. 683 p. (In French).
29. Mudarra A. *Tiento. Antologia di composizioni per arpa del rinascimento spagnolo*. Milano, Ricordi Publ., 1977, p. 18. (In Ital.).
30. *The Power of the Harp. Exhibition catalogue*. Ed. by Mette Müller. Copenhagen, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling Publ., 1993. 31 p. (In Engl.).
31. Rotondi Giuliana Albasetti. Prefazione. Note relative agli autori e ai pezzi. *Antologia di composizioni per arpa del Rinascimento spagnolo*. Milano, Ricordi Publ., 1977, X + 27 p. (In Ital.).
32. Schmieder W. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach /Bach-Werke-Verzeichnis/*. Leipzig, VEB Breitkopf und Härtel Publ., 1966. 747 p. (In Germ.).
33. Tournier M. *La Harpe à travers la monde et l'écrit de la Harpe*. Paris, Lemoine Publ., 1959. 94 p. (In French).
34. Zabaleta Nicanor. Vorwort. *Original Harp repertoire. Spanish Masters (XVI and XVII Century)*. London, Schott & Co, LTD Publ., 1954. 7 p. (In Engl.).
35. Zingel H.J. Haendel, le harpist. *Association Internationale des harpists et Amis de la Harpe*, 1969, printemps, pp. 20-22. (In French).
36. Zingel H.J. *Lexikon der Harfe*. Regensburg, 1977, p. 42. (In Germ.).
37. Zingel H.J. *Neue Harfenlehre*. Leipzig, VEB Hofmeister Publ., 1969, B. 4. 191 p. (In Germ.).

УДК 784.4:161.1(571)

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ СИБИРИ (ПОСТАНОВКА ЗАДАЧИ, ИСТОЧНИКИ)¹

Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, и. о. профессора кафедры этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: nleonova53@mail.ru

Музыкальная фольклористика к настоящему времени накопила большой массив архивных и опубликованных материалов, связанных с народно-песенным творчеством русского старожильческого населения разных районов Сибири. Исследовательская практика существенно отстает от этого процесса и ограничивается изучением отдельных региональных/локальных музыкально-фольклорных традиций. Актуальной задачей является обобщение собранных материалов и их изучение с опорой на методологические достижения современной этномузыкологии. Цель настоящей статьи заключается в обосновании концепции нового научного проекта и изложении основных итогов начального этапа работы.

Автор проекта ставит перед собой две взаимосвязанные задачи: выполнить комплексное описание ряда русских старожильческих традиций сибирского бытования и сопоставить их между собой по единому ряду позиций. С учетом количественных и качественных характеристик источников (опубли-

¹ Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 17-04-00443 «Музыкальная культура Сибири: источники, центры и направления».